

LENGUAJE DE LAS POSTRIMERÍAS. EL ESPACIO SALMANTINO: CAPILLA DORADA DE LA CATEDRAL NUEVA Y JUICIO FINAL DE LA CATEDRAL VIEJA

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ ASTUDILLO

RESUMEN: El presente artículo se centra en analizar dos ejemplares especialmente significativos dentro de las artes plásticas del arte salmantino. El *esqueleto* de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva (siglo XVI, h. 1525) y el *Juicio Final* de la Catedral Vieja (primera mitad del siglo XV, h. 1447) de Salamanca. Si bien es cierto que Salamanca no ofrece esa imagen particular de las postrimerías que se reserva para otros países europeos, no podemos negar que tanto la *Muerte* de la Capilla Dorada como el propio *Juicio Final* a través de su Infierno, fieles ambos a los escenarios medievales, recogen un lenguaje que nos habla de lo escatológico. La advertencia, el mensaje didáctico, todo ello dentro de la incorporación de estas temáticas a escenarios que están ligados al ámbito funerario, destacan como puntos clave de este artículo.

ABSTRACT: The current paper analyses two relevant examples for the Spanish art in Salamanca. The *skeleton* in the Golden Chapel of the New Cathedral (16th century, circa 1525) and the *Last Judgment* of the Old Cathedral (1st half of the 15th century, circa 1447). It is true that Salamanca does not get involved into the occidental iconography of Death like other European countries do. However, either *the Death* of the Golden Chapel or the *Last Judgment* with the interesting Hell, both of them in connection to Medieval scenarios, talk about eschatological matters. The advice, the teachings, as well as the fact that these themes are frequently set to decorate funeral chapels, represent key words in the development of this article.

PALABRAS CLAVE: Postrimerías / esqueleto / Muerte / Juicio Final / Infierno.

1. PUNTO DE PARTIDA. JUSTIFICACIÓN

Con frecuencia se aborda el tema de la muerte, en los finales de la Edad Media, bajo la categoría de “lo macabro” para referirse a un conjunto de representaciones que recogen el sentir y las preocupaciones de una sociedad ante la caducidad de la vida, el famoso otoño de la Edad Media de Huizinga¹. Estas representaciones, que caen bajo la categoría de lo macabro, se articulan sobre la base de unos temas específicos como el *Encuentro*, la *Danza Macabra*... entre los más característicos. Puesto que el espacio salmantino no participa propiamente de esos temas perfilados en los finales de la Edad Media, sino que recoge ciertas tradiciones iconográficas que tienen su entronque en el mundo medieval pero que se extrapolan más allá en el tiempo, hablaremos, con objeto de evitar problemas de terminología, de representaciones postrimeras.

Nuestra intención es abordar el estudio centrándonos inicialmente en un ejemplar que ofrece connotaciones significativas dentro de este lenguaje de las postrimerías, el *esqueleto de la Muerte* de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca. Un tema, el de la Muerte, especialmente afín a los finales del Medievo, que adopta una iconografía precisa con un propósito claramente adoctrinante, incidir en las masas, alertándolas sobre la llegada de una Muerte inminente que a todos iguala. Pese a su ejecución en el siglo XVI, la Muerte del espacio catedralicio sigue anclada en unos parámetros que nos permiten hablar de un lenguaje entroncado dentro del ámbito medieval. La llegada del siglo XVI no necesariamente implica un cambio radical en el tratamiento y concepción de esta temática. Ejemplares como el de la Catedral muestran claramente la formulación de un planteamiento anclado en una tradición anterior.

El mensaje que la Muerte de la Catedral Nueva de Salamanca transmite, lejos de quedarse en una materialización de la muerte física a través del esqueleto, va más allá, como tendremos ocasión de comprobar, insistiendo en una reflexión sobre la muerte por el pecado. Una muerte que tiene claramente como telón de fondo el Juicio Final, que tendrá lugar al final de los tiempos y ante el que el cristiano deberá rendir cuentas.

En este sentido las escenas de los Juicios Finales, especialmente aquellas pródigas en cruentos castigos, donde se condenan con frecuencia pecados como el de la lujuria o avaricia, participan de un mismo lenguaje. Muestran al cristiano que el final está cerca y debe mostrar un comportamiento ejemplarizante en vida, del que dependerá su sentencia final.

El *Juicio Final* de la Catedral Vieja de Salamanca es significativo igualmente en este sentido dentro de la parte final de nuestro estudio. Permite concentrar nuestra

¹ HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudio sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza Editorial, 1993.

atención en un Infierno, en el que se muestran una serie de castigos que sufren irremediabilmente los que, por una conducta ajena a la penitencia o la humildad, han caído en el más terrible de los abismos.

2. APROXIMACIÓN AL LENGUAJE DE LAS POSTRIMERÍAS. FORMULACIÓN DE SU LENGUAJE

La muerte ha presidido desde tiempos remotos el pensamiento de la humanidad. Como fin de su existencia en la Tierra, el hombre se enfrenta al que representa su destino ineludible. Esta reflexión, que sin duda está unida a la condición natural del hombre, alcanza su máximo esplendor en el terreno literario-artístico en un momento clave en el entorno europeo, lo que podríamos llamar las *postrimerías de la Edad Media*². De otra forma no se explican la suerte de manifestaciones que, de forma masiva en torno al siglo XV, comienzan a pulular por los más diversos contextos. Es cierto que la muerte es un pensamiento universal, sin embargo, en este período, que cronológicamente comienza en los finales del siglo XIII-principios del siglo XIV, se abren camino todo un conjunto de representaciones macabras³, producto genuino del período medieval.

2 Existen una serie de autores claves cuya consulta resulta ineludible en el contexto de las postrimerías. Si bien son manuales que abordan el tema fundamentalmente desde el punto de vista literario, lo entroncan adecuadamente dentro del espacio más estrictamente plástico, por lo que su consulta constituye siempre una guía en cualquier estudio que se aborde de estas características. Se trata de figuras señeras en este campo como el ya citado historiador HUIZINGA. Nota, 1 pp. 194-212, o los franceses Aries y Vovelle que, con sus análisis desde un punto de vista más bien sociológico, abordan el cambio que se produce en la sociedad de finales de la Edad Media. Citamos dos de los manuales más conocidos de la producción de ARIÈS, si bien su bibliografía es mucho más extensa. ARIÈS, Philippe. *La muerte en Occidente*. Barcelona: Argos Vergara, 1982. ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983. VOVELLE, Michel. *La Mort e l'Occident de 1300 a nos jours*. Le concours du Centre National des Lettres. Gallimard et Panteon Books, 1983, pp. 29-85; pp. 89-175.

3 Resulta difícil resumir en un apartado la extensa bibliografía generada en torno a este tema de las postrimerías. Con objeto de proporcionar una visión general del panorama, citaremos algunos de los ejemplares más significativos que abordan el tema desde una órbita estrictamente plástica. Nuevamente, dada la naturaleza de este artículo, la lista proporcionada no pretende ser exhaustiva, sino ofrecer un primer punto de contacto sobre el tema: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1/volumen 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, pp. 657-779. BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1983. MÂLE, Emilie. *Religious art in France: the Late Middle Ages: a study of medieval iconography and its sources*. Bollingein Series XC. 3 Princeton University Press, 1986. VAN MARLE, Raimond. *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 1.ª ed. La Haya: Hacker Art Books, 1931, pp. 361-414. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Lo macabro en el gótico hispano". En *Cuadernos de Arte Español, Historia 16*, n. 70, 1992.

A finales del siglo XIII⁴ surgen ya las primeras manifestaciones tanto en su vertiente literaria⁵ como iconográfica de la famosa *Leyenda o Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁶. Temática que progresivamente dará paso, en torno al siglo XV, a las distintas manifestaciones de la *Danza macabra*⁷ con obras como la del Cementerio de los Inocentes de París (1424-1425). La paulatina difusión de estas imágenes, que demuestran la inevitabilidad de la muerte, se extenderá a lo largo del siglo XV junto al conjunto de *esqueletos y calaveras* que, como imagen característica, pulularán por los más diversos contextos alertando al hombre de su destino ineludible⁸.

La Leyenda del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos muestra, como su propio nombre indica, un encuentro entre tres personajes de elevada condición social sorprendidos en mitad del camino por la insólita presencia de tres esqueletos que les lanzan una admonitoria advertencia:

Nos sumus quod vos eretis
(Éramos lo que sois, lo que somos seréis).

4 Si bien las grandes manifestaciones del arte conocido como macabro alcanzan su pleno apogeo en el XV, los ejemplares del *Encuentro*, tanto en su vertiente literaria como iconográfica, son visibles ya desde finales del siglo XIII-principios del siglo XIV, lo que justifica que nos retrotraigamos a esta fecha para datar el inicio de este particular lenguaje que habla de las postrimerías.

5 Para el análisis del *Encuentro* desde un punto de vista literario, remitimos a la obra de Glixelli por el carácter pionero de la misma, no superado hasta la fecha. GLIXELLI, Stephan. *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. París: Librairie Ancienne Honoré Champion, Édouard Champion, 1914.

6 Una referencia explícita existe también dentro del campo de la temática específica del *Encuentro* o *Leyenda*. No obstante, de nuevo la mención bibliográfica podría ser extensísima, dada la naturaleza literaria-artística del tema, por lo que trataremos de restringirla a los estudios más relevantes. Sin duda uno de los más completos hasta la fecha, lo constituye el de la historiadora italiana Settis Frugoni. SETTIS FRUGONI, Chiara. "Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana". En *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memoire Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, volume XIII, fascicolo 3, Roma, 1967, pp. 145-251. Podemos unir, con una importante adaptación al marco hispano, el de ESPAÑOL BERTRÁN. Español Bertrán, Francesca. "El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica". En *Estudios de Iconografía medieval española*. Joaquín Yarza. Bellaterra, 1984, pp. 53-135.

7 Dentro del espacio dedicado a la *Danza Macabra* nos encontramos con algunas obras de referencia clásica. Nuevamente MÂLE vuelve a ser una indicación indiscutible. Nota, 3 pp. 647-675, así como su estudio específico dedicado por entero a la Danza Macabra: MÂLE, Emile. "L'art Français de la fin du Moyen Âge. L'idée de la mort et la Danse Macabré". En *Revue des deux mondes*, tomo 32, 1906, pp. 647-679. A ellos unimos el de CLARK, James. M. *The Dance of Death in the middle ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson and Company. University Publications, 1950 o el clásico de Saugnieux, quien aborda el tema desde la vertiente literaria. SAUGNIEUX, Joël. *Les Dances Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. París, 1972.

8 La bibliografía que podríamos citar a propósito de esta temática de *esqueletos y calaveras* podría ser infinita. De hecho cualquiera de los manuales que tomemos como referencia general coinciden en señalar la proliferación de este vocabulario en torno al siglo XV. En este sentido, hemos decidido ceñirnos a una bibliografía ligada más exclusivamente a aquellos temas que son, por así decirlo, producto genuino del arte de finales de la Edad Media.

La *Danza macabra* da un paso más, proponiendo un desfile de los distintos estamentos sociales a quienes los esqueletos, dobles de los vivos, acompañan a su destino final. Una escena que en ocasiones termina con una gran imagen del Juicio Final, meta a la que conduce todo morar del individuo en la Tierra.

No es extraño encontrarnos con escenarios en los que al final de la *secuencia macabra de esqueletos* o del famoso *Encuentro*, aparezcan un conjunto de escenas complementarias que ayudan a completar el mensaje a transmitir por las postrimerías. Las iglesias francesas, especialmente prolijas en temática macabra, cuentan con un número significativo de ejemplares en los que se refleja esa conjunción temática. La iglesia de Saint-Orien et Saint-Blaise en Meslay le Grenet (finales del siglo XV y principios del siglo XVI) incluye un *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* que se desarrolla a lo largo de la nave y que se complementa con una escena de la *Danza macabra* en el registro medio de los muros. Para finalizar, en la parte de la cabecera, la escena de la Pasión, la muerte de Nuestro Señor como salvación de la humanidad pecadora y mortal que debe prepararse convenientemente si ansía la salvación eterna. En la iglesia de Notre-Dame en Antigny en Francia, además de la *escena de los tres vivos y los tres muertos*, aparece un conjunto de imágenes que completan el escenario, la vida de Nuestro Señor desde la Anunciación terminando con la Pasión. La propia iglesia de Santa María en Berlín muestra una completa *Danza macabra*, complementada con la escena de Cristo en la cruz.

Dentro del espacio hispano, en tierras castellano-leonesas, el ejemplar emplazado en la iglesia del Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, en la actualidad en el Museo Arqueológico de Valladolid⁹, muestra un *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. Junto a esta escena y completando la misma, imágenes de María Magdalena, ejemplo de entrega a Cristo, y del Juicio Final como elemento concluyente de una composición estructurada para mostrar a la humanidad entera el ciclo de los Novísimos.

Si bien la lista de ejemplares no pretende ser ni mucho menos exhaustiva, resume los principios de una puesta en escena. Tanto el *Encuentro* como la *Danza macabra* muestran al espectador el final de un camino al que la humanidad entera está abocada. Con objeto de reforzar el mensaje, las escenas de la vida de Cristo, con el pasaje especialmente significativo de la Pasión, o el Juicio Final, que tendrá lugar al final de los tiempos, completan la lectura.

Con el tiempo, y especialmente el desarrollo del siglo XV, el tema más recurrente dentro del marco de las postrimerías lo constituirán el *esqueleto* o la *calavera*,

9 Dado el número reducido de ejemplares del tema del *Encuentro*, dentro del espacio peninsular, consideramos significativo mencionar el que decorara en su día la iglesia del antiguo Convento de frailes predicadores de San Juan y San Pablo de Peñafiel (Valladolid), por ser el único conocido hasta la fecha en tierras castellanas. Remitimos al artículo monográfico publicado por Pérez Villanueva. PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín. "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, IV, 1935-1936 (1940), pp. 99-114. Igualmente y como actualización al estudio que nos brindan estas pinturas remitimos a nuestra tesis. RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José. *Lo macabro en el Gótico. Nuevas aportaciones*, 1.ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 202-249.

expresión sintética del “memento mori”. Una imagen resumida, alejada de toda alegoría, que representa en su estado puro la realidad a la que todo ser humano se enfrenta.

Esta materialización del pensamiento universal, la muerte y la omnipresencia de la misma que arrebató e igualó a todos los estamentos sociales, se verá extrapolada al marco del siglo XVI. La llegada de este siglo no necesariamente implica grandes cambios en esta concepción plástica de las postrimerías. Es fácil encontrarnos con un tipo de representaciones que siguen mostrando la muerte en todo su horror y magnificencia. Escenas que reflejan en todo su esplendor los despojos materiales de la muerte, sirviéndose por excelencia de una efigie, el *esqueleto*, que pululará en sus distintas modalidades por los más diversos contextos. Si bien los ejemplares del primitivo *Encuentro* o de la *Danza* se van progresivamente perdiendo en número, a medida que avanzamos en el siglo XVI, el esqueleto sigue haciendo alarde de su protagonismo, ligado a una fuerte carga interpretativa. Así ocurre con el que decora la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca donde la iconografía, de fuerte sabor medievalizante, transmite claramente un mensaje adaptado al emplazamiento donde surge. Advierte de la inevitabilidad y la omnipresencia de la muerte, del final de nuestra existencia en la Tierra seguido del Juicio. Un mensaje que encaja con el pensamiento medieval en el que, a través de la ejemplificación de los vicios como la lujuria y la avaricia o las distintas penas del Infierno, se aleccionaba al fiel de los peligros de una vida disoluta. La condena en el Infierno, donde los más diversos castigos tenían lugar, o el dulce Paraíso, en el que morar eternamente, pesaban como los dos polos a los que el hombre se enfrentaba.

3. EJEMPLARES DE ESTUDIO DENTRO DEL ESPACIO SALMANTINO

3.1. CATEDRAL NUEVA DE SALAMANCA. ESQUELETO DE LA CAPILLA DORADA O DE TODOS LOS SANTOS. PESO DEL LENGUAJE DE LAS POSTRIMERÍAS

3.1.1. *Aproximación al espacio catedralicio de la Capilla Dorada*

La *Catedral Nueva de Salamanca*, cuya construcción comenzó en 1513, no se daría por terminada hasta el siglo XVIII, teniendo lugar su inauguración en la fecha de 1733. Entre sus arquitectos podemos citar figuras señeras dentro del espacio salmantino como Juan Gil de Hontañón, maestro mayor de la Catedral, así como Juan Gil el Mozo, Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón. A ellos podríamos unir la intervención de Juan Ribero Rada, quien alteraría la primitiva configuración de la cabecera.

Aprovechando la estructura interna de la Catedral, se incluyen en las naves laterales, de diferente altura que la central, una serie de capillas hornacina en los lados de la Epístola y del Evangelio. Es en concreto dentro del lado de la Epístola,

donde nos encontramos con una de las capillas más significativas de su interior. Su “horror vacui” manifiesto, puesto de relieve en el gran conjunto de esculturas de bulto redondo que se despliegan por las paredes de la misma, convierte a la famosa Capilla Dorada o de Todos los Santos, objeto de nuestro interés (fig. 1), en una de las obras más emblemáticas del espacio catedralicio.

3.1.2. Estudio del esqueleto e interpretaciones. Interior de la Capilla Dorada

Resulta difícil precisar con exactitud la fecha en la que se llevaría a cabo la ejecución de la Capilla Dorada y, por ende, el esqueleto que se reserva en el interior de la misma. Sin embargo, debemos recordar, en un intento de aproximarnos a su datación, que los años 1523-1525 son fechas de intensa actividad en el desarrollo y evolución de las obras de la Catedral. Queda constancia en los asientos de los Libros de Cuentas donde se registra un alto número de personajes ligados a la fábrica. Entre ellos juegan un papel vital los imagineros Malinas, Vidaña, Gil, Diego y Egido que sabemos, por el pago que se hace a los mismos, de su vinculación con la fachada de la Catedral. Así lo recoge Chueca Goitia¹⁰ en su estudio dedicado a la construcción y desarrollo de la Catedral de Salamanca en sus distintas etapas. Igualmente análisis, como el llevado a cabo por Ana Castro Santamaría y José Carlos Brasas Egido¹¹, el de Caamaño Martínez¹² o los de Martín González¹³

10 El libro de Chueca Goitia es especialmente útil para el estudio de la construcción de la Catedral de Salamanca, así como para cuestiones como las que aquí nos ocupan, los posibles maestros y, por ende, la cronología atribuible al esqueleto de la Capilla Dorada. CHUECA GOITIA, Fernando. *La catedral nueva de Salamanca. Historia Documental de su construcción*. Acta Salmanticensia. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951, pp. 91-98.

11 Como complemento remitimos a la ficha técnica de CASTRO SANTAMARÍA, Ana y BRASAS EGIDO, José Carlos. “La Capilla Dorada. Catedral Nueva. Salamanca (1513-1525)”. En *Las Edades del Hombre. El Contrapunto y su Morada*. Valladolid, 1993, pp. 117-122. En la obra de los presentes autores se contextualiza detalladamente el espacio y arquitectura de la capilla que nos ocupa. Se sabe que el “5 de noviembre de 1520 se contrata con Juan de Álava la edificación de las tres capillas del lado de la epístola”, incluyendo la famosa Capilla Dorada, reservando para el “14 de diciembre del mismo año las cuatro que completan la parte del Evangelio con Juan Gil de Hontañón, a la cabeza como maestro. Información que nos permite manejar una cronología conocida y ceñida a la década de los 20 para la ejecución y posterior materialización de la capilla.

12 CAAMAÑO MARTÍNEZ, José María. “Comentario a las imágenes de Adán y Eva y la figura de la muerte de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca”. En *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*. Salamanca, 1988, p. 108. Caamaño lleva a cabo una ficha técnica con motivo de la exposición de las Edades del Hombre de Valladolid, actualizando no sólo la cronología, sino detalles de catalogación como las medidas de la escultura (148 x 56 x 45 cm) realizada en piedra policromada.

13 Martín González centra su estudio en las representaciones de la muerte en tierras hispanas, poniendo énfasis en el *esqueleto* custodiado en el Museo Catedralicio Diocesano de León y en el que ocupa nuestro presente estudio en la Catedral de Salamanca. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “En torno al tema de la Muerte en el arte español”. En *Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura de Valladolid*, tomo XXXVIII, 1972. Universidad de Valladolid, pp. 267-285.



FIG. 1.—Interior de la Capilla Dorada o de Todos los Santos. Catedral Nueva de Salamanca

y Redondo Cantera¹⁴, completan las aportaciones bibliográficas realizadas en torno a la capilla. A ellos podemos unir entre otros, en un intento de completar este sucinto repertorio bibliográfico, los clásicos de Gómez Moreno¹⁵, Camón Aznar¹⁶ o Eduardo Cirlot¹⁷.

Es fácil, teniendo presente el momento en el que podríamos situar la decoración de la misma, año 1525, que cualquiera de los maestros¹⁸ anteriormente citados pudiera haber ejecutado la amalgama de figuras, incluido el *esqueleto de la Muerte*. Esculturas que decoran la capilla fundada por don Francisco Sánchez Palenzuela a cargo del arquitecto Juan de Álava, como así lo denotan la crucería de la capilla y el trazado de las ventanas. Según la documentación recogida en las Actas Capitulares, la última cita referente a la capilla data del 14 de agosto de 1525, lo que lleva a pensar que la ornamentación de la misma pudiera haberse terminado, como ya indicamos, en el año 1525. Un proceso realmente corto si pensamos en la inscripción que conserva la capilla en donde se lee:

CAPILLA DEL S. DON FRANCISCO SANCHES DE PALENCUELA PROTONOTARIO APP ARCEDIANO DE ALVA CANONIGO DESTA IGLIA ACABOSE ANO DE IUdxxIII.

De acuerdo con la mencionada cita, la arquitectura de la capilla de don Francisco Sánchez de Palenzuela, protonotario apostólico, arcediano de Alba y canónigo de la Catedral, debió concluirse en el año 1523. El 22 de agosto de 1524¹⁹, Francisco Sánchez de Palenzuela compraría al cabildo la capilla para su enterramiento, decorándola dentro de un gusto ligado a la manera de hacer del último gótico, como lo demuestra la excelsa y profusa ornamentación de la misma.

El hecho de que conozcamos al fundador de la capilla nos permite ahondar aún más en el mensaje que se buscaba transmitir con la disposición de la figura de

14 Encontramos alusiones igualmente al *esqueleto de la Muerte* de la Catedral salmantina en la obra de Redondo Cantera dedicada al exhaustivo estudio del sepulcro en el siglo XVI. REDONDO CANTERA, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987, p. 223.

15 GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Valencia: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 2 vols., 1967, pp. 205-206.

16 CAMÓN AZNAR, José. *Salamanca (Guía artística)*, 2.^a ed. Salamanca: Junta provincial de Turismo, 1953, p. 35.

17 CIRLOT, Eduardo. *Salamanca y su provincia*. Barcelona: Aries, 1956, p. 80.

18 Sabemos, como citamos más arriba, que entre la fecha de 1523 y 1525, trabajan intensamente una serie de artistas en la fábrica de la Catedral, incluyendo esta parte de la Capilla Dorada. No en vano, según recogen ya Ana CASTRO SANTAMARÍA y José Carlos BRASAS EGIDO, existe constancia en las Actas Capitulares del pago al maestre Diego en enero y febrero, así como al maestre Gil de febrero a septiembre de 1525. Igualmente recogen, gracias a la información proporcionada por la documentación, el trabajo de al menos dos entalladores de origen francés que participan en la obra a los que se paga el 31 de octubre de 1525. Nota, 11 p. 118.

19 A.C.S., caj. 47, leg. 1, núm. 3.

la Muerte, dentro del “horror vacui” manifiesto que impera en la capilla, gracias al conjunto de repisas y doseletes sobre las que se asientan las 110 esculturas, al margen de los escudos del apellido del promotor que pueblan igualmente el interior.

Una mirada detenida al interior de la capilla nos permite darnos cuenta de que ha sido concebida como espacio de enterramiento de Palenzuela y su familia. Su sepulcro destacado en arcosolio nos lo muestra en actitud yacente, inclinado hacia el espectador y doblando su brazo, lo que le favorece esa actitud ciertamente meditativa o pensativa, reforzada por el gesto de llevarse la mano izquierda a la cabeza, mientras sostiene un libro con su mano derecha. Está revestido de sus ornamentos sagrados y acompañado del paje a los pies, dentro de un esquema característico de los escenarios funerarios de finales del siglo XV. Junto a él, rematado también en arcosolio, el sepulcro de sus padres, Diego Sánchez de Palenzuela e Isabel Sánchez de Palenzuela, con las figuras de los mismos en actitud orante. Completan el espacio los de su sobrino, el canónigo Martín de Palenzuela, y su hermano, don Antonio Sánchez de Palenzuela, a manera de lápidas sepulcrales, dispuestas en posición vertical.

El mensaje admonitorio hace su acto de presencia, personalizándose claramente en este espacio que nos reserva la Capilla Dorada. Al igual que en los escenarios de las *Danzas macabras*, tan populares desde el siglo XV, donde los esqueletos bailaban con los distintos estamentos sociales, Palenzuela y su familia reciben ahora, en el espacio sagrado y privado de su capilla, la visita de la Muerte. Erigida en lo alto, escondida pero presente, recuerda la futilidad de los bienes y riquezas materiales que desaparecerán con su llegada. En el hueco profundo de su hornacina, la Muerte está allí para advertirles del final de su existencia terrenal (fig. 2).

El *esqueleto*, como personificación de la Muerte, pasa a ser una de las temáticas más recurrentes dentro del conjunto de imágenes de las postrimerías, como ya tuvimos ocasión de mencionar en nuestra introducción. Su sola presencia engloba en sí mismo un mensaje elocuente y directo. Su disposición normalmente ligada, como en este preciso caso, al contexto funerario ejemplifica todo un mensaje admonitorio dirigido por igual a toda la humanidad. El hombre sucumbe ante el inevitable destino, poniéndose a su merced. El mensaje “nascentes-morimur” alcanza en estas personificaciones, a través del *esqueleto* o la *calavera*, expresión simplificada del “memento mori”, su máxima eclosión.

Suele ser frecuente que las imágenes de la Muerte, como la que nos muestra ahora la Capilla Dorada, que enseñoorea su poder bajo la figura de un esqueleto, se acompañen de elementos simbólicos como el pico y la pala, enfatizando así su condición de sepulturera.

Existe dentro del conjunto de *pinturas murales* al temple de la iglesia de Santa María de Cuiña²⁰ (A Coruña) un *esqueleto* pictóricamente dispuesto sobre el lado del

20 El interés de esta pequeña iglesia, situada en la zona de Galicia, se sitúa claramente en el conjunto pictórico recogido sucintamente en el estudio surgido con motivo del proceso de restauración llevado a cabo en el interior de la misma. CHAMOSO LAMAS, Manuel. *La Iglesia de Santa María de Cuiña. Ripoll, Cuiña, Tulebras*. Restauraciones de la fundación Juan March, 1971/1972, pp. 35-58.



FIG. 2.—Esqueleto de la Muerte. Capilla Dorada. Catedral Nueva de Salamanca

Evangelio de la iglesia. La figura porta precisamente estos significativos elementos como atributos complementarios, acompañándose además del ataúd.

El concepto de la Muerte como sepulturera²¹ está presente también en el espacio de la Capilla Dorada (fig. 2). Si bien es cierto que se ha prescindido de los otros elementos de enterramiento, el ataúd, al que se aferra con su mano izquierda, sirve de complemento a la representación junto con el sudario que sostiene con su mano derecha.

Sin embargo, la Muerte que a todos iguala y que invade el espacio personalizado de Palenzuela, la Muerte que en su condición de enterradora alude al espacio físico en el que se depositarán los despojos materiales del que fuera arcediano de Alba y su familia, reserva todavía interpretaciones más profundas en conexión con una mentalidad anclada en el pensamiento medieval.

Una mirada atenta a la imagen nos permite comprobar la existencia, como complemento a lo indicado, de un atributo más, un batracio colocado sobre el sexo del esqueleto. La disposición de este animal no es en modo alguno anodina ni fortuita. Hay que recordar que su vinculación con el mundo de lo escatológico está presente desde el Antiguo Egipto, donde en algunas tumbas se ha encontrado la presencia de estos animales momificados²².

El correspondiente pasaje del Apocalipsis en su *capítulo XVI, versículo 13*, otorga ya al batracio, en su categoría de rana o sapo, la significación de “seres inmundos y personificaciones del mal”. Una mirada atenta al correspondiente pasaje, en los códices conservados de los *Comentarios al Apocalipsis* del Beato de Liébana, nos

Las indicaciones que se citan en este estudio se centran especialmente en el análisis del proceso de restauración llevado a cabo con motivo de la aparición de las pinturas. De esta forma, las referencias a la iconografía o estilo de las mismas se reducen a pequeñas pinceladas. En cualquiera de los casos, sacan a la luz la existencia de un conjunto mural especialmente interesante. En él, nuevamente junto al *esqueleto de la Muerte*, una serie de escenas complementarias se dan cita, conformando un extenso conjunto mural en el que aparecen escenas vinculadas con la vida de Cristo, así como el Juicio Final. Este último cobra sin duda un papel destacado como epílogo de la decoración, coronando el centro del ábside de la iglesia. Ya mencionamos en el texto la frecuencia con la que el tema de la Muerte se rodea de otra serie de temas complementarios, entre los que el Juicio Final goza de un especial protagonismo por la lectura que del mismo se hace dentro del entramado del lenguaje de las postrimerías. Una decoración idónea, en suma, para un espacio, el interior de la iglesia, que pudo ser perfectamente concebido como espacio funerario de la familia Vasco de Marante.

21 Ese valor de la Muerte como sepulturera se justifica claramente dado el espacio en el que se ubica, concebido como espacio de enterramiento de la familia del que fuera arcediano de Alba. Sin duda la figura del esqueleto, encargado de advertir de la llegada del final de nuestros días en la Tierra, se convierte en una efigie idónea para ser utilizada en un contexto de esta naturaleza. Ese parece, de hecho, haber sido el posible emplazamiento originario de la otra escultura de la Muerte que conservamos en tierras castellanas. Nos referimos al *esqueleto* del Museo Catedralicio Diocesano de León. Una escultura de finales del siglo XV-principios del siglo XVI cubierta de un sudario y portadora de lo que podría ser, en principio, una filacteria, de la que sólo nos ha llegado una pequeña parte que empuña con su mano derecha. Descontextualizado de su ubicación primigenia, su presencia, en la actualidad, dentro del Museo Catedralicio leonés, permite especular sobre el posible ámbito de carácter funerario con el que se vincularía la escultura.

22 TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Serbal, 2002, p. 460.

permite identificar la imagen de los batracios saliendo de la boca del falso profeta, del dragón y de la bestia.

La referencia a estos animales en los Juicios Finales franceses, prolijos en detalles escabrosos desde el siglo XII, corrobora la idea de una imagen vinculada con el mal. De otra forma no se explica su presencia en las escenas del Infierno, asociados a las calderas a las que son arrojados los condenados, o como en el *tímpano románico* de la Catedral de San Lázaro de Autun (1130-1145), donde una de las ranas ha sido lanzada contra los platillos de la balanza presidida por el arcángel San Miguel. La *portada central* de la Catedral de San Esteban de Bourges (comenzada en 1172) o la Catedral de León (1255-1270) son algunos de los muchos ejemplos que dentro del gótico reiteran una imagen visible ya desde el Románico.

Vinculada desde el primer momento con el mal e incluso símbolo del propio Satán, la rana terminará por adoptar una significación sexual, encarnando así uno de los pecados sin duda más significativos de todo el Medievo, junto con el del orgullo y la avaricia, la lujuria. Teniendo presente que la mujer ha sido siempre considerada la personificación de este pecado y de las tentaciones de la carne, se perpetuará una imagen característica de la fémina cuyos pechos o sexo son mordidos por batracios. Una escena especialmente elocuente para los escenarios de los Juicios Finales donde parejas de enamorados arden en las llamas del abismo.

Es en este punto donde nos acercamos al porqué de la presencia de este animal vinculado al *esqueleto de la Muerte*. Como representante del mal y en su asociación con el pecado de la lujuria, no hay razón para extrañarnos ante su aparición en los escenarios de la Muerte. Así, a partir sobre todo del siglo XV, es frecuente ver al esqueleto acompañado de este animal²³, máxime cuando se muestra bajo la efigie de una mujer, como así lo comprobamos en la Catedral salmantina. Un análisis

23 Existe un edificio emblemático dentro de la ciudad de Salamanca, la Universidad, que muestra en su fachada una conjunción de elementos, reducidos en este caso a la expresión sintética del "memento mori" que se extiende en un amplio muestrario de *tres calaveras*, una de las cuales porta sobre su cabeza una rana. Sin duda, se retoma aquí en este edificio universitario una larga tradición iconográfica que acabará uniéndose al sapo, animal rodeado de una interpretación siempre negativa, con la *calavera* como expresión sintética de la Muerte. Se corrobora así un mensaje perpetuado por dos elementos con un gran protagonismo en los finales de la Edad Media, como hemos podido constatar. Se unen aquí para advertir igualmente, a cuantos se acerquen a la sede universitaria, de la necesidad de permanecer atentos y mantenerse activamente centrados en el estudio, formación y reflexión. Alejados así de cuantos acechantes peligros, como el del pecado de la carne, pudieran desviarlos del estoico camino. Una iconografía puesta al servicio en esta ocasión de un edificio civil, fuera totalmente del carácter funerario de la Capilla Dorada, que corrobora la extensión y predicamento de un lenguaje iconográfico que tiene su punto de partida en el Medievo. La siguiente bibliografía básica estudia el programa de la fachada recogiendo información actualizada en lo que respecta a la interpretación de la misma. La reseña a las calaveras, a excepción del libro de Cortés, es de carácter sucinto dada la complejidad de una fachada que guarda un interesante programa iconográfico. CORTÉS VÁZQUEZ, Luis. *Un enigma salmantino: la rana universitaria*, Salamanca, 1978. GABAUDAN, Paulette. *Iconografía Renacentista de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005. CIRILO FLÓREZ, Miguel. "El edificio de la Universidad: programas Iconográficos". En *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 2, 2004, pp. 829-853. PEREDA, Felipe. *La arquitectura elocuente. El Edificio de la Universidad de Salamanca*. Madrid: V Centenario de Felipe II/Carlos V, 2001.

detenido nos hace darnos cuenta de que la Muerte conserva claramente sus senos, declarando así su condición femenina. La mujer, pues, manteniendo una línea de pensamiento anclada en el Medievo, es símbolo de las más bajas pasiones. Incita al hombre al pecado de la lujuria, que conduce a la condena en el Infierno.

El recuerdo de la mujer lasciva condenada junto con su amante en el Infierno se patentiza ahora en el horror de una imagen metamorfoseada en la figura de un esqueleto cuyo sexo es devorado por un animal, el batracio, símbolo de los espíritus malignos y de las más bajas pasiones.

Dentro del espacio para el que fue concebido, conservando en la actualidad su emplazamiento original, el esqueleto salmantino nos permite realizar aún otra valoración. Llama la atención en esta capilla la suntuosidad que reina en su interior, conseguida gracias al “horror vacui” manifiesto al que contribuyen el conjunto de esculturas de bulto redondo que pululan por las paredes, reposando en ménsulas (fig. 1). Impone, pues, la imagen de la Muerte un contrapunto a tanta belleza y magnificencia, que nos trae inevitablemente a la memoria el concepto bíblico de “vanitas vanitatum et omnia vanitas”²⁴. La Muerte, erigida en lo alto, escondida pero presente, recuerda la futilidad de los bienes y riquezas materiales que desaparecen con su llegada. Sin embargo, en este prolijo conjunto de imaginería de bulto redondo, existe un detalle más que ayuda a reforzar la lectura que transmite el esqueleto de la Capilla Dorada, que no solo lanza un mensaje admonitorio, sino que enfatiza el concepto de muerte por el pecado. Una mirada detenida al conjunto de esculturas de bulto redondo advierte de la presencia de imágenes como las de Adán y Eva, no distantes del esqueleto de la Muerte. La condición mortal del ser humano se refuerza claramente con las figuras de nuestros primeros padres, con cuyo tropiezo y ofrecimiento de la manzana por parte de Eva la humanidad se vio abocada al pecado, dañándose así su perdurable naturaleza.

No es extraño encontrarnos con la disposición en el interior de la capilla de las figuras de Adán y Eva, de un carácter más clásico en comparación con las restantes, como refuerzo del mensaje contenido en la figura de la Muerte. Hans Holbein, el Joven, en su *Alegoría del Viejo y Nuevo Testamento* (Galería Nacional de Edimburgo) que refleja la caída del hombre, el pecado y la victoria a través de la Crucifixión y Resurrección de Nuestro Señor, agrupa precisamente en la parte izquierda del cuadro a nuestros primeros padres junto al árbol del pecado. Cercana a ellos se encuentra la imagen del “transi” en una tumba abierta visible a los ojos de todo espectador. En contraposición, en el lado derecho del cuadro, el triunfo de Cristo sobre la Muerte. El cuadro de Holbein insiste una vez más en ese sentido de muerte por el pecado, presente igualmente en nuestro esqueleto de la Catedral salmantina. Así pues, el mensaje admonitorio de omnipresencia y universalidad de la muerte, que a todos iguala, se completa en el contexto de la Capilla Dorada con una lectura más profunda, la de la muerte por el pecado que aboca al hombre a su propia condena. Sólo una vida llena de sacrificios y abnegaciones

24 *Eclesiastés* 1, 2.

puede garantizar al final del camino la salvación y la opción del Paraíso, dentro de la bipolaridad que ofrece el Juicio Final.

En suma, un significado que va más allá de la mera representación del esqueleto como personificación de la Muerte y que justifica imágenes como las de la famosa *Leyenda* o la *Danza* que, en su deseo de lanzar un mensaje más claro, se acompañan de escenas cristológicas ahondando así en el sentido y objetivo final de la representación. El hombre pecador, que se enfrenta a su propio destino, claramente representado en el esqueleto, es redimido alcanzando así la salvación y la gloria del Paraíso gracias a la Crucifixión y Resurrección de Nuestro Señor. Cristo murió en la cruz para salvar a la humanidad entera pecadora por la falta cometida por nuestros primeros padres.

Se concatenan así toda una serie de escenas en las que las imágenes de la muerte, lejos de tener un sentido pagano, encajan perfectamente en el mensaje cristiano a transmitir. El hombre mortal no debe temer la muerte si sabe que, siguiendo el ejemplo de Nuestro Salvador y llevando una vida ejemplificante, conseguirá al final de los tiempos la salvación eterna con la opción del Paraíso para su descanso final.

Ante la llegada de la muerte, ejemplificada aquí en la figura del esqueleto, Palenzuela clama igualmente por la misericordia de Cristo que murió en la cruz y que escultóricamente aparece representado en el interior de la capilla, así como la intercesión de los santos para él y todos sus familiares. No debe extrañarnos, pues, la presencia del sinfín de esculturas de bulto redondo entre las que se citan santos o las propias sibilas, portando las “arma christi”, que anuncian la llegada del Mesías y con él la Pasión de Nuestro Señor que servirá para redimir al hombre. Igualmente, las virtudes teológicas y cardinales, la figura de Venus, que tradicionalmente encarna la virtud de la Fortaleza o el propio Hércules, como personificación igualmente de la virtud e integridad moral, recuerdan el recto camino a seguir.

Un mensaje, en suma, artísticamente plasmado que parece hacerse eco del contenido del testamento de Palenzuela, otorgado el 6 de abril 1530²⁵, quien suplica la piedad divina ante el momento de su muerte. La Muerte está cercana, “quando viniere aquel dia temeroso”. Consciente de la llegada de ese final ineludible que le recuerda el esqueleto encaramado en el muro, clama la misericordia de su alma, así como la intervención de los “Santos y Sanctas de la corte triunfante celestial” y ruega y pide “por merced a la Virgen Sancta María su madre, a quien siempre tuve e tengo por abogada e señora”. No hace falta indicar la devoción a la Virgen por parte del fundador patente, dentro de este prolijo escenario, en la imagen de *La Virgen del Popolo* situada justo encima del cuerpo yacente de don Francisco Sánchez de Palenzuela.

25 A.C.S., caj. 47, leg. 1, núm. 13.

3.2. JUICIO FINAL DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA

Con el espacio dedicado a esta muestra emblemática de la Catedral Nueva, pasamos a centrarnos en otro ejemplar significativo dentro de este repertorio dedicado al espacio salmantino, en esta ocasión del siglo XV, 1447²⁶. Se trata de los *frescos del cascarón del ábside* de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja que recogen una representación del Juicio Final con la que rematar la serie de 53 tablas, con episodios de la vida de Jesús y de María, del retablo Mayor.

La Capilla Mayor de la Catedral Vieja, sin duda, nos ofrece un ejemplar significativo con el que completar así el ciclo de los Novísimos, Muerte, Juicio Final, con el Paraíso o el Infierno como bipolaridad a la que se enfrenta todo hombre al final del camino.

Lejos de encontrarnos ante una temática alejada de nuestro estudio el Juicio Final, que no en vano acompaña, a manera de epílogo, un gran número de temas dedicados a las postrimerías, ilustra el mensaje que en el fondo sopesa en todo este tipo de temática. El momento del Juicio está cercano, es necesario llevar un recto camino en vida para poder tener la opción del dulce morar en el Paraíso.

El peso del miedo a la condena, reflejado en las crudas penas del Infierno, constituía una de las grandes pesadillas de la sociedad, que se arrastraba desde períodos anteriores y que encontrará su momento de eclosión en el siglo XV, cuando se prodiguen las obras de corte macabro. Un terror que, sin duda, rige las obras postrimeras y justifica la representación de Infiernos plagados de tormentos incluso en los finales de la Edad Media. Es ahora, coincidiendo con esos finales del período medieval, cuando los impresores Marchant y Vêrard publican en Francia, en torno a la década de los 90, los famosos tratados de las Penas del Infierno y del Purgatorio (*Traicté des peines d'enfer et de Purgatoire*)²⁷ en donde se condensan una serie de castigos, mostrando las más inconmensurables condenas sufridas por el hombre.

Los Juicios Finales resumen, con una especial plasmación en el Infierno, la inquietud del hombre medieval, una preocupación sobre la que se asientan todos los parámetros y filosofía de una época, que se hará extensible a los siglos XV y XVI.

²⁶ Se conoce la fecha aproximada de terminación de la obra, junio de 1447, gracias al contrato firmado entre el pintor Nicolás Florentino y el cabildo de la Catedral. En él se concreta la finalización de la obra en un año y medio desde que se firmara el contrato en diciembre de 1445 (A.C.S., caj. 44, leg. 2, núm. 17).

²⁷ Tenenti se consagra, sin duda, como uno de los autores más destacados en el estudio de los temas de la Muerte en los finales de la Edad Media. Aborda este autor el espacio francés con figuras señeras como Antoine Vêrard, de quien estudia su famoso *L'Art de bien Vivre et de bien Mourir* de 1492, en donde se incluye el famoso *Traicté des pains d'enfer et de Purgatoire* o Guyot Marchant. Famoso este último por las ediciones de su *Danza Macabra*, publica también el *Compost et Kalendrier des bergers*, con un apartado destinado a este conjunto de penas infernales. Conservamos de esta obra un ejemplar en la *Biblioteca de El Escorial. Compost et Kalendrier des bergers. (38-1-10), 7 enero 1496*. TENENTI, Alberto. *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*. Paris: L'Harmattan, 1983.

3.2.1. Pinturas del Juicio Final. Autoría del fresco

El *Juicio Final* de la Catedral Vieja salmantina constituye una de las obras señeras de la pintura gótica castellano-leonesa dentro del marco europeo de este siglo²⁸. Aspecto este sin duda a tener en cuenta si valoramos, por otro lado, la escasez de obras que se conservan de este período en tierras hispanas, especialmente castellanas, donde encuadramos el conjunto²⁹.

Si bien mucho se ha discutido sobre la autoría de estas pinturas, en la actualidad se admite la intervención de Nicolás Florentino como artífice de las mismas. Es posible vislumbrar también la participación de este artista en algunas tablas del retablo. Sin embargo, el verdadero protagonismo corre a cargo de Dello Delli, quien llegaría a Salamanca en torno a 1433, traído posiblemente por don Sancho de Castilla³⁰, y Sansón Florentino, quien tendrá una aportación especialmente destacada. En suma, tres hermanos, artistas italianos, que trabajan en el enclave del norte de Castilla en torno a mediados del siglo XV. Si bien es cierto que el período de su actividad se ciñe a mediados del Quattrocento, la mano de Nicolás Florentino denota, como así se señala en el Juicio, un arte desde el punto de vista estilístico más avanzado y revolucionario si se compara con el saber hacer de sus hermanos y las tablas del retablo imbuidas del gótico internacional³¹.

28 Como se entenderá, dada la naturaleza de nuestro artículo, la mención bibliográfica propuesta no pretende ser en modo alguno exhaustiva, sino ofrecer una referencia sucinta que sirva de marco de encuadre: MARTINDALE, Andrew. *El Arte gótico*. Barcelona: Destino, 1994. AZCARATE RISTORI, José María. *Arte gótico en España*, 4.ª ed. Cátedra, 2007. YARZA LUACES, Joaquín. *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Sílex, 1992. YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Nerea, 1993. MATEO GÓMEZ, Isabel. "El arte gótico en Castilla y León". En *Ámbito*, 1995. Valladolid, pp. 329-384.

29 Una de las indicaciones recogidas por Isabel GÓMEZ MATEO, a propósito de la pintura gótica hispana, se centra precisamente en abordar la dificultad de estudiar el área castellana. No sólo por la pérdida de ejemplares, especialmente prolija en esta zona, sino por la imposibilidad de organizarlos en torno a escuelas locales. Nota 28, pp. 329-333.

30 La vinculación con el prelado don Sancho de Castilla, cuyo sepulcro se emplaza en la Capilla Mayor de la Catedral, rompería con la tradicional interpretación recogida por Yarza. El mencionado historiador insiste en como Dello Delli pudo emplazarse en Salamanca gracias a la fama sobradamente conocida de don Diego de Anaya, quien lo arrastraría por otro lado a tierras salmantinas para trabajar en su obra, la capilla del claustro de la Catedral Vieja. YARZA LUACES, Joaquín. "La Capilla Funeraria hispana en torno a 1400". En *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia del arte de la edad media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 68-91.

Es Francisco Javier Panera Cuevas quien establece esta nueva vinculación con el obispo don Sancho de Castilla, resaltando al mismo tiempo el contacto directo que el prelado tendría con los artistas italianos mencionados, así como el conocimiento de la obra que se iba a realizar en la Capilla Mayor, que pudo determinar su deseo de enterrarse en la misma. PANERA CUEVAS, Francisco Javier. *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1995, pp. 61-74.

31 Nota 28, pp. 329-384. En este apartado se alude a las distintas fases dentro de la pintura del gótico, entra las que destaca el gótico internacional, definido como una mezcla del gótico francés y de la pintura sienesa y florentina que perdurará hasta la segunda mitad del siglo XV. PANERA CUEVAS, Francisco Javier; YAGÜE HOYAL, Pablo; PARRA CREGO, Enrique. *Restauración del retablo y las pinturas*

3.2.2. Valoración del Juicio Final

Si se estudian de cerca las pinturas del Juicio Final, culminar de todo el escenario que ofrecen las tablas del retablo que decora la Capilla Mayor, observamos un peso y espíritu completamente nuevo en la figura de Cristo. Nada tiene que ver ya esta imagen con las del Cristo de las Visiones del Apocalipsis de San Juan en las portadas románicas o las del Cristo Redentor del Evangelio de San Mateo³², característico de los escenarios góticos. El Cristo de la Catedral de Salamanca rompe con la tradición medieval, situado de pie en la escena. Muestra igualmente un interesante desarrollo de la musculatura. Se presenta casi desnudo, con la única excepción del paño de pureza reducido a la cintura, así como con una postura en movimiento en modo alguno visible en las tradicionales representaciones. El Cristo salmantino, mucho más involucrado en la escena y con una disposición dinámica, pondera si cabe una actitud más violenta y agresiva. Su inclusión en la escena erguido, junto al ademán adelantado de su pie o el de su mano tocándose la llaga del costado, más propio de las imágenes del Varón de Dolores³³, y el gesto alzado de su mano derecha, contribuyen a la presentación de una imagen novedosa en el marco de las representaciones del Juicio. Es cierto que se pueden rastrear algunas referencias dentro de la pintura italiana de la época, que ayudan a entender las innovaciones introducidas por Nicolás Florentino. Sin embargo, la conjunción de ideas, concretadas todas ellas en la figura de Cristo, lo colocan dentro de un marco completamente diferente al de las obras coetáneas, rompiendo con toda una línea de evolución y creando a su vez una imagen gratamente novedosa. Ejemplares como el *Juicio Final* de Nardo de Cione, dentro de la Capilla Strozzi de Santa Maria Novella, salen a la luz así como los que proporcionan algunos pintores toscanos del Quattrocento, siendo obra señera, en este sentido, la *tabla pintada del Juicio Final* por Fray Angelico hacia 1440-1450, como parte del tríptico conservado en la Galleria Nazionale de Roma. Dicha tabla ofrece una imagen de Cristo que goza de unas dimensiones anatómicas y de una actitud que se aleja claramente de los parámetros medievales. La *predela* conservada en la Pinacoteca Nacional de Siena atribuida a Giovanni Paolo, así como los *frescos del Juicio Final* de Taddeo di Bartolo en la Colegiata de San Gimignano, constituyen algunas de las obras que

murales de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, pp. 214-225. Si bien la globalidad de esta obra se centra en la restauración del conjunto pictórico, el estudio que hemos extrapolado sintetiza de manera muy elocuente lo contenido en el manual de 1995 de Francisco Javier Panera Cuevas, dedicado al retablo y la pintura internacional.

32 *San Mateo* XXIV, versículo 30.

33 Desde mediados del siglo XIV suelen ser frecuentes las escenas en las que Cristo Varón de Dolores, presentado de pie, muestra aflicción o insiste con su ademán en la herida del costado. Nota, 30 p. 172 y pie de página 150. Como bibliografía complementaria, se puede citar la obra de Vetter, Ewald M. "Iconografía del Varón de Dolores". En *Archivo Español de Arte*, 1963, pp. 197-207.

se podrían citar a colación del estudio salmantino³⁴. Es quizá el *Juicio Final* del Campo Santo de Pisa, de la primera mitad del siglo XIV, atribuido en la actualidad a Buffamalco³⁵ el que más se podría acercar. Es cierto que no se toca directamente la llaga como lo hace el Cristo salmantino. Sin embargo, el gesto de separar la túnica para que se vea la herida, así como el de levantar el brazo derecho o su propia actitud iracunda ante los condenados, lo colocaría a la cabeza en el listado de referentes a la obra de la Catedral salmantina. En cualquiera de los casos, todos ellos se convierten en lo que podríamos llamar ejemplos representativos, pero en modo alguno determinantes, dado que en ninguno aparece de pie, a excepción de la obra de Giovanni di Paolo, combinando el gesto iracundo y la actitud más propia, como hemos visto, de un Varón de Dolores. Tal y como comentábamos al principio es la conjunción de elementos concretados en la figura de Cristo, que pasa de ser justiciero a dirigirse implacablemente a los condenados, lo que la convierte en genuina. A ello debemos unir un dato más, la casi desnudez del mismo, sin duda impactante para la época. Ese cambio revolucionario, junto a la propia pose que adopta Cristo, pudo justificar que el *Juicio Final* leonés, mandado ejecutar a Nicolás Francés, máximo exponente del estilo Internacional en nuestro país, y hecho a semejanza del de la Catedral de Salamanca, fuera mandado destruir por el cabildo.

Como complemento de la escena se incluye una representación de la Deesis, siguiendo el modelo bizantino, San Juan Bautista y la Virgen María, intercesores de la humanidad, así como de los ocho ángeles, portadores de las “arma christi”³⁶, que demuestran el peso del estilo italiano de Masolino o della Robbia.

34 Nota 30, pp. 167-191. Francisco Javier PANERA CUEVAS relata con absoluto detalle un gran número de ejemplares que no vamos a citar por razones obvias en este estudio y para lo que remitimos a su obra.

35 Los frescos del Campo Santo de Pisa son significativos no solo por la valoración que nos permiten hacer del Juicio Final de la Catedral salmantina, en la figura de Cristo, sino por su aportación al lenguaje de las postrimerías. Muestran, una vez más, como la conjunción de temáticas no es producto de la casualidad sino de un hilo conductor que prevalece y se persigue mantener en la obra. El *Encuentro*, la *Muerte triunfal* están presentes junto a otra serie de escenas como la Leyenda de los Anacoretas, el tema estelar del Juicio Final o el Infierno. Si bien durante mucho tiempo se insistió en la fecha de 1348, coincidiendo con el azote de la Peste Negra, a propósito de las representaciones de claro valor escatológico que aparecen en el conjunto pictórico, en la actualidad se mantiene la de 1336 ó 1338. BERGDOLT, Klaus. *La peste nera e la fine del Medioevo*. Piemme, 2002, pp. 331-335; BELLOSI, Luciano. *Buffamalco e il Trionfo della morte a Pisa*. Turín, 1974, pp. 36 y ss. En oposición a la teoría mantenida por MEISS, Millard. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra. Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 97-116 y sostenida igualmente por autores como GUERRY, Liliana. *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*. París, 1950, pp. 24-37 o POLZER, Joseph. *Aspects of the Fourteenth-Century Iconography of Death and the Plague, in the Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague*. New York: D. Williman, 1982, pp. 109-122. Igualmente el clásico estudio de White debe ser incluido en esta referencia sucinta. WHITE, John. *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 665-667.

36 Es Réau el que lanza su opinión sobre la presencia de estas imágenes de las “Arma Christi” o instrumentos de la Pasión de Cristo como la columna, el látigo, la esponja, corona de espinas, clavos..., portadas por los ángeles dentro del escenario de los Juicios Finales. Según el historiador, la costumbre

Al toque de trompetas de los dos ángeles, situados en la parte más inferior, los muertos se levantan del sepulcro. Desconcertados y con los ojos vueltos hacia el Señor, que preside esta Segunda Venida, salen de sus tumbas simuladas a partir de sepulcros abiertos. Figuras que, una vez más, recogen el peso de la tradición clásica en su ejecución plástica, al igual que en el caso de Cristo, como nota característica de este mural³⁷. Los resucitados aparecen con los cuerpos totalmente conformados, siguiendo en este punto la *Carta de San Pablo a los Corintios*³⁸. Sí es cierto que aquellos más cercanos al Paraíso aparecen vestidos con túnicas, en auténtico contraste con los que, situados más al centro o hacia el lado derecho del espectador, adoptan el cuerpo de hombres y mujeres desnudos. De alguna forma podríamos considerar que el artista persigue determinar ya el destino final que espera a cada uno de los resucitados, aventurando las dos escenas que se disponen a izquierda y derecha del espectador.

El desarrollo de los Juicios Finales de la Edad Media dentro del siglo XV podría haber dado lugar a una proliferación más extendida de los resucitados a partir de figuras de esqueletos descarnados³⁹, tal y como sucede en la obra de Luca Signorelli de la Catedral de Orvieto (segunda mitad del siglo XV)⁴⁰. En ella se representa la Resurrección de la carne en el sentido más estricto del término. Dos ángeles tocan sendas tubas en el cielo. Al toque de las mismas la tierra se abre y aparecen una suerte de figuras desnudas entre las que se mezclan también esqueletos perfectamente conformados. Propio de una época en la que el lenguaje de las postrimerías está claramente definido no debería resultarnos extraño el desarrollo más masivo de estos escenarios. Sin embargo, ejemplares como el de Orvieto, dentro del campo de la pintura mural, no parecen ser muy comunes. Sí, por el contrario, este escenario descrito parece tener más aceptación en los primeros libros salidos de la imprenta, los incunables. La consulta de manuales de las imprentas hispanas⁴¹ nos permite observar, en algunas ocasiones, calaveras, en sustitución de las clásicas figuras asexuadas de los resucitados, que surgen de la tierra al toque de trompetas. Es la Resurrección de la carne que tendrá lugar antes del Juicio Final, tal y como se recoge ya en *Ezequiel*. Después Yave abrirá “vuestras

de representar a los ángeles con los símbolos de la Pasión proviene del arte heráldico. Al igual que cada familia tiene su propio escudo de armas, Cristo, a través de los ángeles, hace portar sus propias insignias identificativas de su Pasión. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1/volumen 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 762.

37 Es Francisco Javier PANERA CUEVAS quien estudia los referentes clásicos para este ejemplar castellano dentro del análisis que hace del Juicio Final, con un especial hincapié en la figura de Cristo. Nota 31, p. 175 y pie de p. 163; pp. 180-183.

38 *Corintios* 1, 15, 52-53.

39 *Ezequiel* 37, 1-10; 11-14.

40 GUADALAJARA MEDINA, José. “Hacia el nuevo mundo”. En *Los Mitos del Milenarismo. Visionarios, profetas y apocalípticos. Historia* 16, 273, pp. 30-40.

41 JIMÉNEZ DE PREXANO, Pedro. *Lucero de la Vida Cristiana*, 158 hojas foliadas. Burgos: Fadrigue de Basilea, 1495. En el fol. CLVIII r aparece el tema del *Juicio Final* con la Resurrección de las almas entre las que se aprecian esparcidas una serie de calaveras y huesos. Se alude, así, a los muertos que resucitarán el día de la Segunda Venida de Cristo al toque de trompetas.

tumbas... infundiré en vosotros mi espíritu y reviviréis"⁴², anunciando así la gloria eterna a alcanzar tras la Resurrección final.

Centrándonos en los ángulos de la obra, nos encontramos con una bipolaridad entre el Paraíso y el Infierno. Las almas de los bienaventurados vestidos de blanco, situadas en el lado izquierdo del espectador, se agolpan suplicando con las manos elevadas al cielo la bendición divina (fig. 3). La inclusión de las figuras, homogéneamente dispuestas dando la sensación de absoluta calma, es propia también de las clásicas representaciones del Paraíso. Frente a ello, la confusión y el caos del lado derecho busca infundir el rechazo a llevar una vida indisciplinada que tiene como mejor reflejo la condena en el Infierno.

En la zona derecha del espectador domina la confusión de una masa ingente de condenados entre los que se incluyen auténticos estereotipos dentro de la tipología del Infierno (fig. 4). De esta forma, vemos a una clase religiosa perfectamente representada a partir de la figura de un obispo y un Papa con la tiara, a los que se unen los monjes tonsurados. Las restantes figuras podrían ser consideradas perfectamente laicos. Una sociedad fuertemente jerarquizada se proyecta en los abismos del Infierno. Aspecto este presente ya desde el siglo XII, en donde los Infiernos nos sorprenden con la incorporación de la clásica figura del rey o distintas personalidades dentro del ámbito estrictamente religioso. El *Juicio Final* de Conques (segundo cuarto del siglo XII) o la miniatura del *Hortus Deliciarum* del siglo XII de Herrad de Hohenbourg, en su fol. 255r, así lo recogen.

La inclusión de esta diferenciación en el apartado del Infierno adquiere unas connotaciones propias. Es la igualdad ante la muerte que reflejan los escenarios macabros de finales de siglo haciéndose eco de una corriente de pensamiento que está presente a lo largo de todo el Medievo, si bien se revive a finales del mismo. Se materializa ahora en un lenguaje más punzante, a través de los temas por excelencia del mundo macabro o sirviéndose de escenarios de cruentos castigos y condenas.

Se puebla el Infierno salmantino también con figuras fantásticas, con un rostro cercano a las máscaras de los dramas litúrgicos, que atraen a sus propias víctimas sirviéndose, en algunos casos, de garfios. El drama litúrgico evoluciona hacia los finales de la Edad Media, con un especial protagonismo en el siglo XV, en los famosos Misterios. En ellos se hace intervenir a ángeles y demonios en muchos casos con expresiones grotescas y burlonas que, si bien garantizaron la atracción del público, interesado por el grado de comicidad, favorecerán que progresivamente el concepto profano reemplace al religioso enturbiando la base litúrgica de estas representaciones.

El escenario del Infierno sigue una tipología tradicional, no sólo en la disposición de las figuras que se congregan en el horror del mismo, sino en el marco que sirve de fondo a estas representaciones. Las sobradamente conocidas fauces de Leviatán que Odón de Cluny, Bruno de Asti, San Gregorio Magno o el propio

42 Ezequiel 37, 13-14.



FIG. 3.—*Paraíso. Juicio Final. Catedral Vieja de Salamanca*

Honorio de Autun en el *Elucidarium*⁴³ se encargan de identificar en un sentido demoníaco, engullen una cantidad ingente de figuras. Constituyen las fauces, en suma, el escenario común que sirve de telón de fondo al conjunto de suplicios propinados a los condenados. En ocasiones este citado escenario, y en base a la imaginación del artista, se recrea dando lugar a composiciones de lo más significativas. Ya nos referimos al ejemplar del Campo Santo de Pisa. Si por un momento nos centramos en las pinturas del *Infierno*, nos encontramos con una composición especialmente expresionista. Leviatán usa sus afilados colmillos para agarrar a su presa, al tiempo que prepara sus fauces para recibir a los diablos que portan a una serie de condenados a los que se les han mutilado sus extremidades. Completando el escenario se recoge igualmente a Lucifer, así como la fosa de los condenados a los que empuja otro diablo con su gancho.

⁴³ Mâle estudia este aspecto de la aportación del *Libro de Job*, así como la interpretación de las famosas fauces de Leviatán, lugar común dentro del escenario de los Infiernos. MÂLE, Emile. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Armand Colin, 1986.

En el caso de la Catedral salmantina las fauces conservan, sin embargo, un carácter más atemperado, siendo las verdaderas y únicas protagonistas del Infierno (fig. 4). Es en ellas donde se congrega toda la espeluznante actividad. Devoran una cantidad ingente de figuras entre las que nos encontramos, acentuando el dramatismo de la escena, al monstruo de color verdoso que sodomiza a un monje y a una mujer. Es cierto que el pecado de la lujuria está ya sugerido en el propio hecho de que los personajes aparezcan desnudos, en oposición a los bienaventurados. Sin embargo y de una forma menos alegórica sale de nuevo a relucir este pecado, aprovechando la crítica feroz a una clase religiosa que adopta posturas cada vez más licenciosas.

Frecuentemente son parejas de enamorados en las que el batracio, dispuesto sobre el sexo de la mujer, cobra un protagonismo destacado. Ya hablamos en su momento del significado que rodea al esqueleto de la Muerte de la Capilla Dorada, gracias a la disposición de una rana sobre el cuerpo de encarnación del pecado. En el espacio catedralicio es la propia clase religiosa, especialmente ridiculizada por sus actitudes licenciosas en las misericordias de los coros, la protagonista de una



Fig. 4.-*Infierno. Juicio Final. Catedral Vieja de Salamanca*

escena con la que se condena claramente la lujuria. Bajo distintas formas, pues, este pecado cobra en el ámbito de los escenarios infernales un papel protagonista. Imágenes, especialmente osadas y atrevidas, recuerdan al cristiano la necesidad de apartarse del pecado y de mantener una vida ordenada tal y como se muestra en el lado opuesto, con la imagen del Paraíso.

Sí es cierto, no obstante, que las condenas se atemperan considerablemente si se compara la obra con otros Juicios Finales del siglo XV. Los *frescos* realizados entre 1408 y 1420 por Giovanni da Modena para la Capilla de Bolognini en la Basílica de San Petronio de Bolonia reflejan, sin duda, un mayor grado de implicación en la exposición de los castigos dentro de la parte dedicada al Infierno. Separados por distintas rocas, emulando el foso del octavo círculo del Infierno dantesco, se disponen los distintos vicios capitales, pereza, ira, avaricia, soberbia, gula, lujuria y envidia. Nuevamente son las mujeres, muchas de ellas cortesanas, las que se convierten en verdaderas protagonistas. Igualmente diablos, metamorfoseados bajo distintos cuerpos de animales, propinan con especies de lanzas o garfios crueldades inimaginables. Una de las escenas de mayor ferocidad es la de la gula. Diablos desaforados se ensañan con sus víctimas, introduciéndoles violentamente en la boca especies de lanzas con comida que atraviesan su cerebro. Con una gran virulencia una mujer tumbada desnuda recibe, de manos del principal diablo con alas de murciélago, otra lanza de similares características que introduce brutalmente en su boca. Con semejante voracidad, en cuanto a la crueldad de ejecución de los pecados capitales, se presenta el *Juicio Final* de la Catedral de Albi (segunda mitad del siglo XV). La desesperación, el caos, así como el terror de los condenados, que se cubren el rostro ante el espeluznante escenario, constituyen algunas de las notas a destacar en el Infierno, que nuevamente se contrapone a la armonía que reina en el Paraíso.

Existe una obra en la ciudad de San Gimignano significativa igualmente en lo que al *Infierno* se refiere por la expresividad del mismo. Se trata de los *frescos* ya citados del *Juicio Final* (principios del siglo XV) que decoran la parte alta de los pies de la nave central de la Colegiata, atribuidos a Taddeo di Bartolo. Lucifer aparece en lo alto de la composición. Alrededor de él, y posteriormente a manera de estratos, se disponen los distintos pecados capitales. A la mesa se reúnen una serie de mujeres y tonsurados, sometidos a las órdenes de los diablos, como condena a la gula. Sin duda, en el caso de este ejemplar, es la avaricia el pecado más cruento. Las figuras sucumben a la fuerza de los diablos que atraviesan el cuchillo de una de las víctimas e introducen forzosamente comida en el que es ya un esqueleto.

Con unas connotaciones ligeramente distintas, en cuanto al expresionismo de los vicios representados, pero con un propósito claro de continua advertencia, el fresco de la Catedral salmantina hace uso de todo un vocabulario que deja constancia de la crueldad del temible Infierno. El miedo a caer en el abismo seguía siendo el mensaje a transmitir con la mirada puesta en la figura de Cristo en lo alto y la ayuda de los intercesores de la humanidad.

Un mensaje, en suma, completo con un valor tan didáctico como el que la Capilla Dorada transmite a los allí enterrados. Sí es cierto que la Muerte en esta capilla acentúa el carácter más punzante, cruel y directo de la composición pero, en definitiva, no deja de ser un espacio funerario destinado a acoger el alma de los fallecidos, en el que el programa iconográfico es, eso sí, de lo más elocuente. En el caso de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja, el retablo y la coronación de las pinturas del Juicio Final podrían estar también al servicio, en este caso, del sepulcro de don Sancho de Castilla. Prelado que ocupó la sede episcopal salmantina entre 1423 y 1446 y que sin duda debió gozar de un contacto directo con los artistas italianos Dello Delli y Nicolás Florentino⁴⁴. En el altar, como lugar más emblemático de la Catedral, el obispo dispone su enterramiento, rodeado de una serie de pinturas murales posiblemente de su vida, que no han llegado completas hasta nosotros, a las que se unían las del retablo y el cascarón del ábside. Es cierto que no podemos pensar en un espacio funerario en el mismo sentido con el que nos referimos al hablar de las capillas privadas como la estudiada en la Catedral Nueva de Salamanca. Sin embargo, no podemos dudar que el interés del recinto, destinado a contener los restos del obispo, se potencia y magnifica con el mensaje, en modo alguno casual, que corona la Capilla Mayor, el Juicio Final de Nicolás Florentino.

En suma, las obras comentadas participan de una mentalidad y pensamiento imbuidos de una filosofía medieval. Sólo así se pueden entender ejemplares como el de la Muerte en la Capilla Dorada. Esta Muerte personificada se reduce a una encarnación del pecado de la lujuria, sirviéndose del cuerpo de una mujer y que no hace sino rescatar un planteamiento grandemente consolidado en los escenarios de los Juicios Finales.

⁴⁴ Javier PANERA CUEVAS dedica un estudio completo a la figura del obispo don Sancho de Castilla. En él indica, sin duda, el valor emblemático del retablo y el Juicio Final dentro de lo que podría ser, salvando las distancias dado que nos encontramos ante la Capilla Mayor, un espacio funerario en el que disponer un programa iconográfico relevante y didáctico. Nota 30, pp. 61-74.