

**Pintado en la pared: el muro
como soporte visual en la Edad Media**
Santiago Manzarbeitia Valle,
Matilde Azcárate Luxán
e Irene González Hernando (eds.)



PRIMERA EDICIÓN: MAYO 2019

© 2019, De los textos: sus autores
© 2019, Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

ISBN: 978-84-669-3606-4
Depósito Legal: M-3060-2019

Diseño de cubiertas de la colección
Ken

Impresión
Solana e Hijos Artes Gráficas
C/ San Alfonso, 26
28917 La Fortuna (Madrid)

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa, expresa y por escrito del editor.

Printed in Spain

Índice

- 11-20 Prólogo
SANTIAGO MANZARBEITIA VALLE
- EL ESTUDIO INTERDISCIPLINAR DE LA PINTURA MURAL
MEDIEVAL
- 23-44 Cuando las paredes toman la palabra: estrategias para el estudio de la
pintura mural bajomedieval
FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
- 45-70 Geometría y proporción en la pintura mural de los ábsides románicos
NÚRIA ORIOLS PLADEVALL
- 71-78 Análisis arqueográfico y pintura experimental
CAROLINA SARRADE
- TERRITORIO Y PINTURA MURAL MEDIEVAL:
CENTROS Y PERIFERIAS
- 81-96 Medieval Wall Paintings in English Churches 1000-1540: an overview
ROGER ROSEWELL
- 97-120 Algunas reflexiones acerca de las pinturas bajas de San Baudelio
JERRILYNN DODDS
- 121-135 Los zócalos hispanomusulmanes de la Castilla medieval: pervivencia de
formas y técnicas en Novoamérica
CARMEN RALLO GRUSS
- 137-155 La pintura mural del Medievo en el Reino de Jaén
JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO

- 157-177 La decoración pictórica en las residencias medievales.
Análisis y recreación de algunos ejemplos valencianos
FEDERICO IBORRA BERNAD

PLÁSTICA Y COLOR DE LOS MORTEROS

- 181-201 Filigranas de cal y arena. Una visión de los revestimientos murales
en la Edad Media peninsular
RAFAEL RUIZ ALONSO
- 203-218 El "arte de la falsificación" en la pintura mural de la Edad Media
ANNE LETURQUE
- 219-239 Las pinturas de la nave de Santa María del antiguo Hospital de la Santa
Creu de Barcelona
CARMEN DOMÍNGUEZ RODÉS
- 241-262 Pintura mural y liturgia. El trazado de las cruces de consagración en los
rituales de dedicación de iglesias de Occidente y sus representaciones
iconográficas en el arte bajomedieval
ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DEL MURO PINTADO

- 265-286 Quando la parete è concava: decorare absidi e cupole in età medievale
(IV-XIII secolo)
SIMONE PIAZZA
- 287-305 *Sancta memoria* a través de la pintura mural altomedieval en las criptas
históricas de los cementerios romanos: función catequética y práctica
devocional
LOURDES DIEGO BARRADO
- 307-326 Del enfermar, sanar y morir en la Edad Media: algunos vestigios en la
pintura mural
IRENE GONZÁLEZ HERNANDO

- 327-349 Del cielo al muro. La milagrosa aparición del apóstol Santiago a caballo
en la pintura mural de la Edad Media peninsular
FERNANDO PÉREZ SUESCUN

LA PARED COMO SOPORTE CONTINGENTE DE OTRAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS

- 353-394 El concepto de *marmor* y su empleo como decoración mural entre la
Tardoantigüedad y la Alta Edad Media (ss. V-VIII)
RAÚL ARANDA GONZÁLEZ
- 395-416 La pintura mural y sus analogías con las miniaturas bíblicas en el marco
de la reforma gregoriana: función, tipos iconográficos y fórmulas de
representación
MARÍA RODRÍGUEZ VELASCO
- 417-435 Paredes textiles en la pintura de los siglos XV y XVI: modos,
aplicaciones y funciones
MARTA SIMÕES

MUSEALIZACIÓN, DIFUSIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO MURAL

- 439-459 Pintura mural románica en el Museu Nacional d'Art de Catalunya:
actualidad y retos de una colección singular
JORDI CAMPS I SÒRIA
- 461-492 Muros sin iconografía. Vindicación de los enlucidos, revocos,
revestimientos, blanqueos, caleados o encalados históricos, pincelados o
monocromos
JOSEMI LORENZO ARRIBAS
- 493-499 La pintura medieval en la Comunidad de Madrid. Medidas
administrativas para su conocimiento y protección
JOSÉ MARÍA BALLESTER PALAZÓN

Cuando las paredes toman la palabra: estrategias para el estudio de la pintura mural bajomedieval

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS¹

Estas líneas no tienen otra pretensión que la de trasladar lo que viene siendo mi experiencia en la investigación de la pintura mural de los siglos XIII, XIV y XV en la Corona de Castilla, poniendo de manifiesto los retos metodológicos que plantea y los recursos de que disponemos para abordarlos². Por ello es por lo que, en primer lugar, comentaré los problemas que suscita el estudio de la pintura mural bajomedieval y, en segundo lugar, presentaré las posibles soluciones.

1. Problemas

Cuando pretendemos abordar el estudio de la pintura mural bajomedieval, especialmente en los estados occidentales de la península ibérica, nos enfrentamos, fundamentalmente, a dos problemas. El primero de ellos es la precariedad documental, pues, como veremos, apenas tenemos fuentes escritas que nos informen acerca de los procesos de creación de los conjuntos pictóricos. El segundo de ellos es la precariedad material de las propias pinturas murales. Por paradójico que pueda parecer, las pinturas murales, que son, por definición, un arte monumental, vinculado a la arquitectura y, en consecuencia, libre de los caprichos que con mucha mayor facilidad afectan a las piezas muebles, presentan, por sus características técnicas (que en el periodo y ám-

¹ Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, fbanos@fyl.uva.es.

² La presente investigación ha sido realizada en el marco de: G.I.R. *IDINTAR*. Proyecto de investigación HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE).

bito geográfico que nos ocupa consisten casi siempre en pintura al temple), una consistencia y durabilidad limitadas, por lo que, si no se mantienen de tiempo en tiempo, llega un momento en que solo pueden ser ocultadas o destruidas. Además, esta condición monumental que es su mayor fuerza es también su mayor debilidad: los edificios históricos son organismos vivos, que evolucionan, que modifican sus espacios, sus usos... de manera que cualquier alteración en sus características encontrará su primera víctima en las pinturas murales.

1.1. Precariedad documental

En una ocasión anterior me ocupé de la parquedad de las fuentes escritas castellanas en lo que se refiere a la pintura en general (Gutiérrez Baños 2016). Me centré entonces en los siglos XIII y XIV. En esta ocasión considero, asimismo, el siglo XV, pero, a pesar de que en esta centuria el volumen de documentación aumenta, el caudal de información referente, en concreto, a la pintura mural apenas se incrementa. De hecho, para un periodo y ámbito geográfico tan amplio conozco, únicamente, un contrato de pintura mural: el que a 15 de diciembre de 1445 suscribe Nicolás Florentino con el cabildo de Salamanca para la ejecución de la decoración pictórica de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca. Por ironías del destino, este contrato, conocido desde el siglo XIX, ha sido a menudo malinterpretado, habiendo sido referido al retablo que preside la capilla. Panera Cuevas (1995), a quien sigo en la edición del texto, aclaró definitivamente esta confusión. Un contrato es una fuente especialmente valiosa porque, más allá de identificar autoría y cronología, nos dice exactamente qué es lo que hay que pintar (en este caso, “el cuerpo de la bóveda del altar mayor desde encima fasta abaxo, sobre el retablo que agora nuevamente esta puesto”), informándonos, además, del plazo y del precio estipulados, lo cual resulta orientativo, más allá del dato referido al caso concreto, tanto del tiempo necesario para acometer un proyecto ambicioso de pintura mural como del esfuerzo económico requerido. En Salamanca el plazo estipulado es “desde oy dia de la fecha desta carta fasta año e medio conplido primero siguiente” (esto es, expiraría el 15 de junio de 1447) y el precio acordado es de “setenta e cinco mill maravedis”. El contrato salmantino precisa la manera en que se gestionarían los pagos (el pintor ha recibido ya 14000 maravedís y recibirá 16000 “acabado de pintar e debuxar el dicho cuerpo e altura de la dicha bóveda” y 10000 “por cada

costado de la dicha bóveda”)³ y nos habla, incluso, de cómo era el proceso creativo, pues menciona la existencia de una muestra (en efecto, la obra ha de hacerse según “las muestras e estorias q. vos mostrades debuxadas en un pergamino”) y, al detallar cómo se haría el pago de los costados, menciona la sucesión de dos etapas en la ejecución de los murales (de los 10000 maravedís que se pagarán a Nicolás Florentino por cada costado, el pintor recibirá 5000 “acabado de debuxar e asenalar cada vna parte del dicho costado” y los 5000 restantes “acabado de pintar cada una parte de los dichos costados”). Llama la atención en este único contrato conocido que las cuestiones referentes al procedimiento técnico de ejecución o a la calidad de los materiales se resuelvan con una frase genérica: “de buena obra e bien asentada e debuxada, con todo lo q. necesario oviere”.

En cualquier caso, los contratos, pese a la importancia extraordinaria que tienen, no son, ni mucho menos, las únicas fuentes documentales con que podemos contar para el estudio de la pintura mural bajomedieval. En instituciones potentes (pienso, especialmente, en catedrales, pero también en otras instituciones eclesiásticas o en la propia monarquía) menudean cada vez con mayor frecuencia desde finales del siglo XIV libros de cuentas, de rentas, de acuerdos... en los que se pueden espigar noticias referentes a la creación de pinturas murales. El problema que presentan estas fuentes es que aportan noticias parcas, escasamente contextualizadas, de las que rara vez se puede obtener una secuencia completa y que, además, se refieren a menudo a obras que no se conservan.

El ejemplo paradigmático de este tipo de fuentes lo proporciona la catedral de León. A finales del siglo XIX, Demetrio de los Ríos y Serrano, que estaba al frente de las obras de restauración de la *Pulchra Leonina*, publicó una voluminosa monografía sobre el edificio donde reunió numerosos datos sobre artífices que trabajaron en el mismo, entre ellos datos referidos a cierto pintor llamado “Maestre Nicolás” (aún no se le identificaba como Nicolás Francés) que realizó pinturas murales en el claustro y en el interior del templo (De los Ríos y Serrano 1895, vol. 1, 123-125; vol. 2, 216-218). De las pinturas murales del claustro, que fueron restauradas hace algunos años, existen noticias entre 1451 y 1461. Los libros de rentas de 1451, 1452, 1453 y 1454 señalan que se le entregaron unas casas en la calle Cardiles porque “tomó cargo el

³ Como advirtiera Panera Cuevas (1995, 58), llama la atención que las cuentas no salen: 30000 maravedís por pintar la bóveda y 10000 maravedís por pintar cada costado suman 50000 maravedís en lugar de los 75000 maravedís en que se contrata la obra.

dicho Maestre Nicolás de pintar la claustra”. Los libros de cuentas recogen noticias más vagas acerca de cómo se picaron y enfoscaron “los ángulos de la calostrera que se han de pintar” (1459), cómo “se comenzó a pintar en el claustro” (1460) o cómo se pagaron “á Maestre Nicolás del año pasado de la obra de pintura de la claustra cinco mil maravedís” (1461). Del *Juicio final* que Nicolás Francés pintó a los pies del templo, cuyos últimos vestigios desaparecieron a principios del siglo XIX, existen noticias entre 1452 y 1462. Los libros de cuentas señalan cómo se adquirió madera para el andamio (1452 y 1454) y, lo que es más interesante, cómo en 1452 se mandó al pintor que fuese a Salamanca “á ver las pinturas de la Storia del Juicio para la pintar aquí en la Iglesia” (esto es, a ver el *Juicio final* que Nicolás Florentino había pintado apenas un lustro antes, en 1445-47, en la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca, cuyo contrato acabamos de comentar). Los libros de cuentas señalan, finalmente, distintos pagos al pintor por esta obra entre 1458 y 1462.

1.2. Precariedad material

Destacaba anteriormente la precariedad material de las pinturas murales bajomedievales. En efecto, si no existe mantenimiento, a medio plazo resultan necesarias su ocultación o su destrucción y, si existe mantenimiento, se produce casi siempre una puesta al día para que sigan siendo estética y devocionalmente válidas, por lo que se produce el falseamiento de sus características originales. Evidentemente, la destrucción es irreversible. En cambio, la ocultación propicia a menudo la conservación de las pinturas murales, aunque el éxito de esta depende mucho de cómo se llevara a cabo la ocultación y, sobre todo, de cómo se lleve a cabo el descubrimiento. En ocasiones, la ocultación se realiza mediante un nuevo mural que reitera y actualiza la iconografía del mural original, lo cual depara situaciones especialmente problemáticas tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista conceptual, pues se puede poner al gestor encargado de la conservación del mural ante la disyuntiva de eliminar el mural más reciente para recuperar el mural original (en ocasiones es posible separar ambas películas pictóricas). Ejemplos de esta circunstancia se han podido constatar en la iglesia del hospital de la Magdalena de Cuéllar (Segovia), donde se superponen dos representaciones del siglo XV del *Martirio de San Sebastián* (Núñez Morcillo 2018, vol. 2, 302-307), o en el mediático e inusual “caballero de Gordaliza”, un mural descubierto en 2011 en la iglesia de Santa María de Arbás de Gordaliza del Pino (León), rica en pinturas murales bajomedievales recuperadas y por recuperar,

donde al mural original del siglo XV (Martín López 2016) se superpuso una actualización del siglo XVI, eliminada en el transcurso de las operaciones de descubrimiento y restauración. Con respecto a intervenciones de mantenimiento, la documentación salmantina registra, por ejemplo, las que se produjeron a partir de 1506 en el *Juicio final* de Nicolás Florentino.

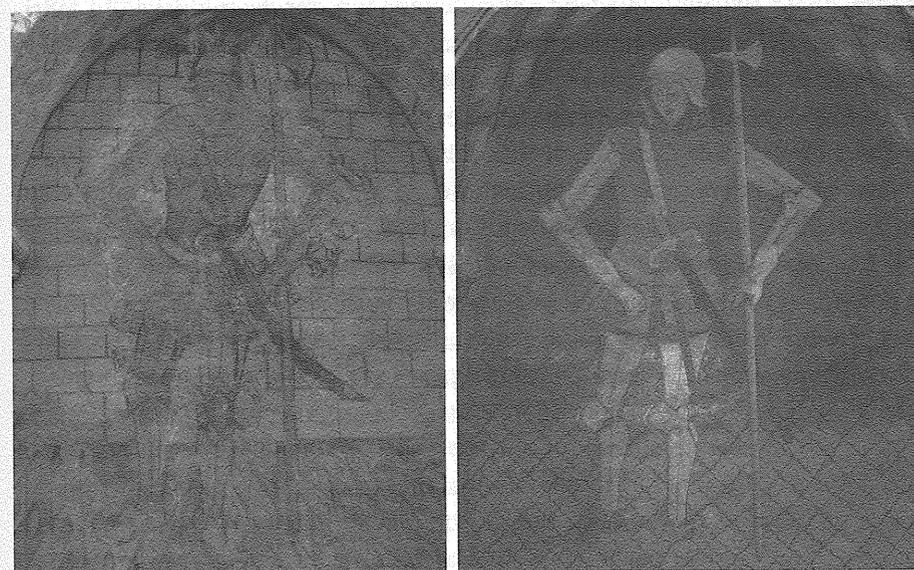


Figura 1. Gordaliza del Pino (León), iglesia de Santa María de Arbás: el llamado “caballero de Gordaliza” en el momento de su descubrimiento (foto © Rafael Cid y Rosa Fadón) y tras su restauración (foto © Fernando Gutiérrez Baños).

Como consecuencia de estas circunstancias, en más ocasiones de las que nos gustaría las pinturas murales bajomedievales se desvanecen ante nuestros ojos como un azúcarillo. La experiencia personal que yo puedo aportar, que no es más que la experiencia de veinte años de investigación que alcanzan, únicamente, a los lugares que yo puedo abarcar (lo cual a escala histórica es prácticamente insignificante), comprende varios casos en que pinturas murales medievales se han echado a perder de manera irreversible.

Especialmente penoso es el caso de la ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos), del que me ocupé en una ocasión anterior (Gutiérrez Baños *et al.* 2010). Más previsible era el destino que aguardaba a las pinturas murales de la iglesia de San Nicolás de Castroverde de Campos (Zamora), aunque su desenlace final se nos antoja en exceso traumático. Esta localidad de la Tierra

de Campos zamorana cuenta en la actualidad con poco más de 300 habitantes, pero en el pasado tuvo una población mucho mayor que sirvió de soporte a la existencia de varias iglesias parroquiales que han ido derrumbándose una a una hasta quedar reducidas a la de Santa María del Río, no exenta de problemas de conservación. La de San Nicolás, que en tiempos fue la iglesia principal de la localidad (por ser la más céntrica, por albergar el reloj comunal...), se vino abajo en 1969, quedando abandonada a partir de entonces. Su fábrica original de tapias de tierra se remontaba al siglo XIII, pero había sufrido muchas alteraciones. De paso por la localidad en 2001, advertí en las ruinas de esta iglesia restos de pinturas murales del siglo XIV, puramente testimoniales, aunque no exentos de cierta calidad, que documenté, pues consideré que su situación era irreversible. En parte, se disponían en un arcosolio funerario en el que se había representado un *Juicio final* (Gutiérrez Baños 2005, vol. 2, 75-76). Poco después un estudioso local publicó un artículo en el que se podía constatar el avance del deterioro (Cuesta Salado 2006). En 2008 se acometió una intervención en las ruinas, de propiedad municipal, para poder aprovecharlas como espacio cultural. Ignoro si a esas alturas aún se conservaba algo de las pinturas murales medievales, pero, tras esta intervención, no solo no resulta visible el más mínimo vestigio de las mismas, sino que, en el caso del arcosolio funerario, se ha desmantelado su fábrica medieval para dar paso a una fábrica moderna de ladrillo de morfología en absoluto medieval, de manera que se han perdido no solo las pinturas murales, sino también su emplazamiento. Cuando menos, se ha restituido a este arcosolio el sarcófago que, al parecer, albergó en origen, cuya memoria ha sido preservada por el activo grupo de estudiosos locales con que cuenta el pueblo (Fernández Alcalá 1988). Esta circunstancia proporciona un nuevo punto de partida para la valoración de este conjunto pictórico ya desaparecido⁴.

Se podrían mencionar más ejemplos de pinturas murales medievales echadas a perder en los últimos años, pero prefiero presentar brevemente un ejemplo de todo lo contrario: de cómo unas pinturas murales por las que nadie habría apostado han podido ser felizmente recuperadas y preservadas gracias al interés de particulares e instituciones. Osonilla (Soria), que siempre debió de ser poco más que una aldea (a pesar de que en 1290 Sancho IV confirió su señorío al prócer soriano don Pedro Martínez de Soria), es hoy un caserío o finca que conserva de

⁴ La larga inscripción que presenta este sarcófago en su frente lo identifica como el sepulcro de don Gómez González y de su mujer doña Elvira Álvarez. La data que aparece al final ("XXXIII", esto es, era 1334 → año 1296), debe de corresponder, de acuerdo con Fernández Alcalá, al óbito del caballero, que está documentado en 1292.

su pasado como pueblo una sencilla iglesia románica de una nave rematada en un ábside semicircular (Secades González-Camino 2008). Arruinada y abandonada desde hacía décadas, su nave, en la que eran patentes sucesivos estratos de pinturas murales medievales (consistentes, fundamentalmente, en decoraciones de acabado arquitectónico), se encontraba a la intemperie. Cuando nada hacía presagiar su salvación, a principios del siglo XXI la nave fue techada y solada. En 2009-10 Soria Románica acometió el tratamiento integral de sus paramentos, documentando y recuperando sus sucesivos estratos pictóricos y sacando a la luz una *Crucifixión* que apenas se adivinaba (Gutiérrez Baños 2005, vol. 2, 124-125) y que ahora es necesario reevaluar. Situada en el muro septentrional de la nave, frente al acceso al templo, esta *Crucifixión* se realizó solo a nivel de "debuxar e asenalar". Dentro de la modestia de medios y de ejecución de esta composición, la figura de Cristo crucificado resulta especialmente notable por la manera en que resulta sensible a los Crucifijos en cuya composición predominan las líneas curvas de carácter rítmico y a los Crucifijos dolorosos de la segunda mitad del siglo XIV. Llama la atención, sobre todo, la forma plástica en que se ha materializado la llaga del costado, vaciando el enfoscado con una paleta o similar antes de pintar, cuando aún se encontraba fresco⁵.

2. Soluciones

Precariedad documental y precariedad material hacen que el acercamiento a la pintura mural bajomedieval en la Corona de Castilla resulte especialmente complicado. Existen, no obstante, herramientas que, a pesar de sus limitaciones, nos permiten aproximarnos a su estudio. Las presento a continuación, agrupándolas en torno a tres ideas principales.

2.1. No renunciar al archivo

En efecto, a pesar de la apuntada precariedad documental, el archivo ha de seguir siendo una herramienta básica para el conocimiento de la pintura mural bajomedieval. Lo que ocurre es que debemos plantearnos qué tipo de documentación buscar: protocolos notariales, cuentas..., que son las fuentes que de la manera más inmediata nos proporcionan información sobre los procesos de creación de obras de arte, son fuentes que, según se ha indicado,

⁵ Agradezco a Josemi Lorenzo Arribas la información facilitada sobre todos estos detalles.

apenas existen en relación con este ámbito material y periodo. En cambio, podemos buscar documentación de época que nos aporte otra información relevante, podemos buscar documentación contemporánea sobre procesos de conservación y de restauración y podemos buscar, finalmente, documentación fotográfica.

La documentación de época (entendiendo por tal la documentación antigua, que no ha de ser necesariamente contemporánea del momento de creación de unas pinturas murales dadas) puede resultar útil, especialmente, en el caso de grandes instituciones, que conservan documentación abundante y de tipología variada. En ella seguramente no podremos documentar el momento de creación de un mural, pero sí podremos documentar intervenciones posteriores que nos permitirán trazar su historia material y entender sus alteraciones (y, en consecuencia, su estado original). Ya se ha reseñado aquí la información que proporciona la documentación salmantina sobre las intervenciones en las pinturas murales de la capilla mayor de la catedral vieja (como sabemos, documentadas, excepcionalmente, en el momento de su creación). La documentación sevillana, por su parte, registra las intervenciones sobre el icónico mural de *Nuestra Señora de la Antigua* (Serrera 1990).

Más allá de esta casuística, la documentación de época puede permitirnos documentar, si no un mural (sea en el momento de su creación, sea en algún momento posterior), a personajes relacionados con un mural, haciendo posible, de esta manera, situar dicho mural en un horizonte cronológico y de posible patronazgo. Ocurre así especialmente en el caso de aquellos murales que decoran sepulcros, donde la documentación de época puede brindarnos la identificación de sus titulares. Este enfoque resultó extraordinariamente útil en el caso de la catedral vieja de Salamanca, donde buena parte de sus murales de los siglos XIII y XIV corresponde a enterramientos (Gutiérrez Baños 2005, vol. 1, 443-459). Ahora bien, la identificación de los mismos no fue un proceso sencillo: la información básica proporcionada por el libro de aniversarios de la catedral (Archivo de la Catedral de Salamanca, caj. 67, leg. 3, núm. 1), compilado en su forma actual a principios del siglo XVI, hubo de ser cotejada con la información proporcionada por la colección diplomática y con la propia evidencia material proporcionada por los monumentos (epigrafía, relaciones de anterioridad o de posterioridad con respecto a otros monumentos...). La posterior publicación de un estudio sobre el libro de aniversarios (Azpeitia Martín 2007) y, sobre todo, de las actas capitulares del periodo (Vicente Baz 2009) permite matizar la identidad y las fechas de los personajes cuyos sepulcros se decoraron con pinturas murales. Quizás lo más interesante

que aportan estas fuentes es una mención póstuma de doña Elena († 1272), de 1318, que la presenta como “madre del arcidiano don Diego” (Vicente Baz 2009, 137), esto es, como madre de don Diego († 1304-06), arcidiano de Ledesma, de quien ya sabíamos que era hermano de don Alfonso Vidal († 1288-89), deán de Ávila y arcidiano de Alba, personajes todos cuyos sepulcros monumentales en el brazo meridional del transepto de la catedral vieja de Salamanca se decoraron con pinturas murales. Este dato parece confirmar lo que en 2005 no era sino una intuición (Gutiérrez Baños 2005, vol. 1, 98): que hubo un intento por parte de un poderoso grupo familiar salmantino de privatizar el brazo meridional del transepto para convertirlo en su propio panteón, lo cual debió ser fuente de conflicto con otros magnates que aspiraban, asimismo, a este espacio privilegiado⁶.

Finalmente, la documentación de época puede brindarnos información sobre pinturas murales desaparecidas o deterioradas. Ejemplo paradigmático de lo primero es la copiosa información proporcionada por el llamado “libro blanco” de la catedral de Sevilla, herramienta de gestión de la propia catedral compilada en 1411 por el prior y racionero Diego Martínez y conservada a través de dos copias en el Archivo de la Catedral de Sevilla y en la Colección Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia. Con fines puramente topográficos se reseñan en él las pinturas murales que decoraban el templo que precedió al actual (esto es, la aljama cristianizada). Esta información fue analizada sistemáticamente por Medianero Hernández (1983). Ejemplo de lo segundo es la descripción del siglo XVI de las pinturas murales de la capilla de San Pedro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, redactada ya con fines eruditos y conservada a través de dos copias en la Colección Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia. Esta descripción permite conocer en su integridad el discurso iconográfico de unas pinturas murales que fueron parcialmente destruidas por la apertura de una ventana, que fueron posteriormente tapiadas y que fueron finalmente descubiertas y restauradas en la década de 1960. Con la ayuda de esta descripción pude identificar lo representado en ellas con la conquista de Arjona de 1244, y proponer, en consecuencia, que el sepulcro en el que se encuentran fue creado para don Rodrigo

⁶ Empezando por el “Didaco” cuyo sepulcro se dispuso finalmente entre el de don Alfonso Vidal y el de don Diego. En 2005 lo identifiqué con don Diego Fernández († d. de 1303), deán de Salamanca. Sucesivas revisiones bibliográficas y documentales obligan a reconsiderar, que no necesariamente a descartar, esta propuesta (Gutiérrez Baños, en prensa), pues don Diego Fernández († 1320-21), obispo fallido de Salamanca, fue sucesivamente obispo de Lamego (1306) y de Zamora (1311).

Fernández de Castro († 1244-49), que participó de manera destacada en esa campaña (Gutiérrez Baños 2005, vol. 1, 184-209).

La precariedad material característica de la pintura mural bajomedieval confiere un especial protagonismo en su estudio a la documentación contemporánea sobre procesos de conservación y de restauración. En efecto, la precariedad material obliga casi siempre a realizar intervenciones intensas sobre los conjuntos pictóricos, las cuales no siempre resultan fácilmente inteligibles a simple vista (máxime teniendo en cuenta que las obras suelen encontrarse a una cierta distancia del observador). Para conocer cómo estaban unas pinturas murales y para comprender las actuaciones realizadas (en definitiva, para hacer una valoración crítica de unas pinturas murales) es necesario acudir siempre a este tipo de documentación. En principio, la encontraremos en el organismo responsable de la intervención: en la mayor parte de las ocasiones el Instituto del Patrimonio Cultural de España (creado en 1961 como Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología) y, a partir de la implementación del estado de las autonomías en la década de 1980, el organismo autonómico competente en materia de patrimonio. Por supuesto, puede haber otros agentes (por ejemplo, fundaciones privadas u otros organismos de la administración central o autonómica), pero los agentes básicos a los que hay que acudir en primera instancia son estos.

Esta documentación ha sufrido una evolución paralela a la que han sufrido el propio oficio de restaurador y el propio contexto político y social sobre el patrimonio cultural. El restaurador ha pasado de ser un artista especializado a ser un técnico altamente cualificado que actúa con el más absoluto rigor bajo criterios estrictamente científicos. De la misma manera, en las intervenciones se ha pasado de una preocupación fundamentalmente estética (restituir la apariencia de los murales) a una preocupación crítica. Hasta mediados del siglo XX no existen (o, por lo menos, yo no he encontrado) memorias de restauración: podemos encontrar documentación administrativa o información periodística que nos permite saber quién y cuándo intervino en unas pinturas murales dadas, pero poco más. Ocurre así, por ejemplo, con la gran campaña desarrollada en la catedral vieja de Salamanca en 1950-51, minuciosamente estudiada por Jiménez García (2014). La prensa se felicitaba entonces de que Joaquín Ballester Espí, el restaurador encargado de las pinturas murales, “terminada la capilla de San Martín y la bóveda del altar mayor, está ‘dejando como nuevos’ sepulcros y altares” (*El Adelanto*, 14 de julio de 1951). Excepcionalmente en este caso, las inquietudes literarias del restaurador, sobre las que volveremos enseguida, nos proporcionan algo parecido a una memoria en forma de artículo (Ballester Espí

1951). Desde los años sesenta del siglo XX encontramos memorias que son, literalmente, eso: “memorias” (esto es, documentos no muy extensos de carácter narrativo que dan cuenta de las acciones realizadas). Desde finales del siglo XX encontramos ya memorias mucho más técnicas: objetivas en la descripción del proceso seguido, fundamentadas en análisis de laboratorio, que se incorporan a la documentación, y dotadas de copiosísimo aparato gráfico.

En este apretado panorama de la evolución de las restauraciones de pintura mural en España y de la documentación generada por las mismas merece la pena prestar atención especial a la figura de Joaquín Ballester Espí, restaurador de esta especialidad de la Dirección General de Bellas Artes que estuvo activo a lo largo del tercer cuarto del siglo XX y que, dado el contexto político-administrativo del momento, realizó prácticamente todas las intervenciones de cierto alcance que se hicieron en ese periodo en pintura mural –no solo medieval– en España. Ballester Espí, por circunstancias puramente generacionales, procede del concepto más antiguo de restaurador, pero fue evolucionando. Mientras estaba trabajando en Salamanca en 1950-51, el periodista Gabriel Hernández González, que firmaba bajo el seudónimo de Javier de Montillana, publicó una semblanza de él:

Don Joaquín Ballester ha sido el encargado de la restauración, al igual que la de la capilla de San Martín. Mientras el artista nos hablaba con pasión de su labor, fuimos sabiendo que era valenciano. Jamás pensó en dedicarse a esta especialidad. Él era escritor y poeta. Publicó libros en prosa y verso y en este aspecto se distinguió en Madrid. Investigador arqueólogo, fue mostrando aficiones a la restauración, por lo que tiene de arqueología, “desenterrar cosas” ocultas por repintados de cuadros. Hace un año, hizo oposiciones al cargo y lo obtuvo brillantemente. Después, un trabajo constante, casi siempre fuera de Madrid: la restauración de la cúpula de la iglesia de Madres Escolapias de Zaragoza, con pinturas de Claudio Coello, una de las cuales ha concluido de las seis que tiene que realizar, y ahora las restauraciones hechas en Salamanca. Esta es la obra de este nuevo restaurador del patrimonio artístico nacional (*El Adelanto*, 11 de julio de 1951).

En efecto, Ballester Espí fue un pintor con inquietudes literarias que publicó algunos libros en el Madrid de los años treinta⁷. Durante la Guerra Civil estuvo

⁷ En este periodo la Biblioteca Nacional de España registra a su nombre dos obras publicadas por Juan Pueyo: *El poema del este – Valencia* (1934) y *Sinfonía en blanco y azul* (1935), con prólogo de Francisco Villaespesa.

destinado junto con otros pintores en Cabeza del Buey (Badajoz), sirviendo en el servicio de cartografía⁸. Terminado el conflicto y suponemos que buscando estabilidad, optó en 1949 a distintas plazas que había convocado la Junta de Conservación de Obras de Arte: Restaurador-conservador, Forrador y Restaurador especializado en la pintura al fresco (B.O.E. de 30 de julio de 1949). Obtuvo esta última y desde entonces trabajó intensamente por toda España. Estableció un vínculo especial con Viso del Marqués (Ciudad Real), donde se convirtió en algo así como un dinamizador cultural⁹. De su amplia actividad en el campo de la pintura mural medieval quisiera destacar un ejemplo que pone de manifiesto la importancia de consultar la documentación referente a los procesos de conservación y de restauración para valorar críticamente un conjunto.



Figura 2. Gaceo (Álava), iglesia de San Martín: detalle del cuarto de esfera absidal (foto © Asier Sarausa *apud* Wikimedia Commons).

En 1967 se descubrieron pinturas murales medievales en la iglesia de San Martín de Gaceo (Álava). Ballester Espí intervino en ellas en 1969-70. El res-

⁸ <http://arquimedesballestervaquero.blogspot.com.es/> [Consulta 16-02-2018].

⁹ Así lo recuerda Manuel del Amo Camacho en una semblanza publicada en 2009 en una revista local (*El Viso Único*, 21, 26-32). Entre otras actividades, Ballester Espí publicaba artículos en el programa de ferias de la localidad, que se recogieron ca. 1984 en el libro *La pequeña historia del Viso del Puerto*, con prólogo de Emilio Romero.

taurador firmó la memoria final a 3 de noviembre de 1970 (Instituto del Patrimonio Cultural de España, reg. *in situ* 415). En ella relata los problemas a que tuvo que hacer frente durante su intervención, especialmente en relación con la reintegración de las figuras del cuarto de esfera absidal, donde se encuentra una gran representación de Dios Padre sosteniendo a Cristo crucificado:

Entre las dos figuras centrales, se encontraron restos de otra figura que a simple vista, pareció que se trataba del Espíritu Santo. A ambos lados se apreciaron dos puntas que interpretamos como el remate de las alas. Teológicamente encajaba entre el Padre y el Hijo (...) A simple vista parecía que estaba resuelta la incógnita. Pero cuando se estudiaron los fragmentos dispersos y se les fue dando unidad, llegamos a interpretar que las presuntas puntas de alas no eran sino los remates de los lirios extremos de una corona. Esto acabó confirmándonoslo parte de las líneas curvas del lirio central, así como bajo estos fragmentos dos líneas paralelas horizontales que coincidían con la base de la corona y que de ninguna forma podían pertenecer a una paloma por arbitraria que fuera. Estudiadas todas las coronas que aparecen en estas pinturas acabamos aceptando de plano que se trataba de una corona y con muy pocos toques quedó prácticamente hecha. En honor a la verdad hemos de decir que el Párroco siempre se inclinó por el sentido teológico del Espíritu Santo. En principio todos lo creímos.

Sáenz Pascual (1997, 24-25), no obstante, al estudiar modernamente estas pinturas murales, piensa que se trataba de la paloma del Espíritu Santo, de acuerdo con la representación convencional de la Trinidad como Trono de Gracia.

Las vicisitudes especialmente traumáticas por las que suelen pasar las pinturas murales medievales ponen de manifiesto cuán importante es la documentación fotográfica en su estudio. Más allá de la documentación fotográfica que pueda encontrarse asociada a los expedientes de restauración, formando parte de los mismos, es necesario buscar otra documentación fotográfica que pueda ser relevante. El problema en este caso es la dispersión: aunque existen grandes archivos de referencia bien conocidos por todos (Institut Amatller d'Art Hispànic, Instituto del Patrimonio Histórico Español...), existe en torno a ellos toda una constelación de archivos donde cualquier cosa puede aparecer en cualquier parte. Son muchos, a menudo pequeños, y suelen tener fondos heterogéneos (esto es, no tienen por qué ser, necesariamente, fondos de patrimonio artístico), lo que complica extraordinariamente la búsqueda. En principio, nada induciría a pensar que las fotografías del descubrimiento de pinturas murales

en la ermita del Cristo de las Batallas de Toro (Zamora) se encontrasen en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Lleida, y, sin embargo, allí están, pues este organismo adquirió el archivo fotográfico del arquitecto madrileño Alejandro Ferrant, que fue quien intervino en el edificio en 1932-33, cuando se produjo el hallazgo. Para estudiar adecuadamente las pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Valladolid) sería conveniente localizar las fotografías que hizo Ramón Menéndez Pidal el 9 de agosto de 1934 (Benito de San José 1952, 165 y 215), cuando el conjunto, por entonces recién descubierto, se encontraba aún *in situ* (en la actualidad se encuentra en el Museo de Valladolid). Por el momento, nuestras pesquisas en la Fundación Ramón Menéndez Pidal no han dado resultados positivos. Para estudiar adecuadamente las pinturas murales de la iglesia de San Nicolás de Soria sería conveniente localizar, más allá de las fotografías conservadas en el Instituto del Patrimonio Histórico Español (reg. *in situ* 484), las fotografías que hizo el fotógrafo Salvador Vives Soriano en el momento de su descubrimiento en 1977. Este conjunto, restaurado de inmediato, sufrió posteriormente un deterioro sustancial por una mala gestión del espacio, por lo que las fotografías de Vives Soriano, publicadas en forma de *collage* en distintos medios del periodo (*Campo Soriano*, 17 y 26 de noviembre de 1977; *Palenque*, 28 de agosto de 1978), son el reportaje más amplio con el que se cuenta para su estudio. Su archivo fue donado en 2012 al Archivo Histórico Provincial de Soria, pero, por el momento, este reportaje no ha podido ser localizado.

2.2. Entender el espacio

Se ha destacado ya la importancia de la condición monumental de la pintura mural por su relación con la arquitectura. Por ello es por lo que entender el espacio donde se encuentran unas pinturas murales dadas (a saber, sus características, su uso y su evolución) es fundamental para poder comprender por qué estas se crearon y por qué y cómo se conservaron. Este ejercicio, que es necesario en cualquier caso, resulta especialmente importante cuando unas pinturas murales han sido arrancadas y se encuentran, por lo tanto, descontextualizadas.

Siempre me ha llamado la atención la trascendencia prácticamente nula que han tenido las pinturas murales románicas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria). Entiendo que su brutal descontextualización ha jugado en contra de su necesaria apreciación, teniendo en cuenta, además, el interés que suele suscitar siempre el arte románico y la originalidad de este conjunto, muy posterior a las pinturas murales del círculo de Berlanga-Maderuelo do-

minante en la zona. Su estado es fragmentario, pero se reconoce una gran *Maiestas Domini* rodeada por el Tetramorfos. Se encuentran en la capilla de la Inmaculada (situada en el claustro, en el extremo oriental de la panda septentrional), pero es evidente que no guardan ninguna relación con ella: las pinturas murales resultan seccionadas por su bóveda y destruidas por su muro. La capilla fue construida en el primer cuarto del siglo XVI, al tiempo que se rehacían las pandas claustrales readaptando las anteriores románicas, de las que se conservaron elementos en las pandas septentrional y oriental. ¿Podrían corresponder estas pinturas murales al testero del refectorio románico, que se dispuso, según es norma, paralelo a la panda septentrional (Carrero Santamaría 2000, 412-413)? Podría ser una hipótesis de trabajo, aunque su programa iconográfico me resulta, *a priori*, un tanto insólito para ese ámbito.

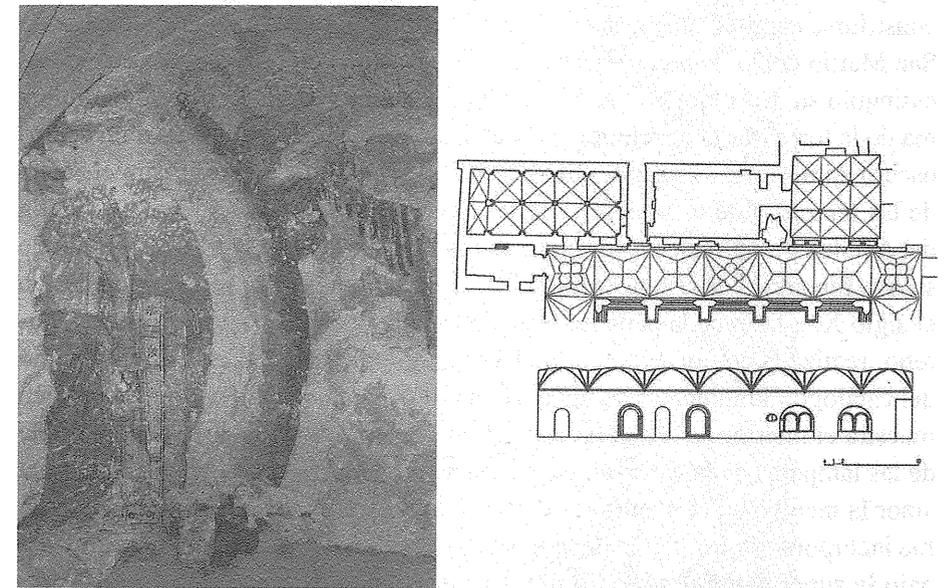


Figura 3. El Burgo de Osma (Soria), catedral: pinturas murales románicas de la capilla de la Inmaculada (foto © Fernando Gutiérrez Baños y planos de la *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, con la indicación de la ubicación de las pinturas murales).

El análisis del espacio resulta especialmente revelador para entender algunos de los conjuntos más importantes de la pintura mural castellana de los siglos XIII y XIV. Ocurre así en el caso de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca y en el caso del coro del convento de Santa Clara de Toro, cuyos murales fueron arrancados y se exhiben actualmente en la iglesia

de San Sebastián de los Caballeros de la misma localidad. Puesto que me he ocupado de ellos en otros lugares, seré breve en su exposición.

En el caso de la catedral vieja de Salamanca (Gutiérrez Baños 2011), la capilla de San Martín, alojada en el cuerpo bajo de la torre septentrional de la fachada occidental del edificio, debe ser entendida como un ejemplo temprano de capilla funeraria, dispuesta en un espacio periférico del templo. En ella se documentan enterramientos desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XIV. Es posible que el más antiguo de ellos –el del obispo Pedro Pérez († ca. 1264)– pueda relacionarse con la fundación de la capilla y con la decoración de su muro oriental, donde se encontraba el altar, cuyos murales, que amortizan ya una de las ventanas de la fábrica original del espacio, ostentan la fecha de 1262. A mediados del siglo XIV, cuando los enterramientos colonizaban ya desde hacía décadas las naves del templo y cuando comenzaban ya a construirse capillas funerarias mucho más suntuosas y accesibles, la capilla de San Martín debió de perder buena parte de su atractivo. No sabemos cuándo se extinguió su uso litúrgico, pero la construcción de la catedral nueva y la reforma de la torre tras el terremoto de Lisboa acabaron convirtiéndola en un cuarto oscuro apto solo para usos serviles, como el de servir de almacén para el aceite de las lámparas de la catedral (motivo por el cual fue conocida como capilla del Aceite). Gracias a eso, sus pinturas murales, correspondientes al periodo de su uso funerario, ni se renovaron ni se ocultaron, pudiendo ser recuperadas en el siglo XX. Merece la pena rescatar del olvido una fotografía de Gómez-Moreno, realizada con ocasión de la elaboración por parte del erudito granadino del catálogo monumental de la provincia de Salamanca (1901-03). La imagen muestra el interior de la capilla cuando aún servía como almacén para el aceite de las lámparas de la catedral. No se puede decir que sea desconocida, pues su autor la incluyó en el manuscrito de su obra, que es accesible en línea, pero no fue incorporada a la edición de la misma que se llevó a cabo finalmente en 1967 bajo la supervisión del propio don Manuel, ya casi centenario. En ella, más allá del detalle anecdótico de verse las tinas del aceite, que el cabildo mandó retirar en 1902, al tiempo que ordenaba limpiar la capilla (Portal 1997, 453), sin duda como consecuencia del paso por la catedral del granadino, que llamaría la atención sobre la importancia de este espacio y de sus pinturas murales (aunque ya varios estudiosos del siglo XIX se habían fijado en ellas), se aprecia en su integridad el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz († 1339), cuyas pinturas murales habrían de sufrir una drástica intervención en 1950-51 por parte de Ballester Espí. De esta manera, se pone nuevamente de manifiesto la importancia de la documentación fotográfica.

En el caso del convento de Santa Clara de Toro (Gutiérrez Baños 2017) comprender dónde estaban situados, exactamente, cada uno de sus fragmentos y cómo se relacionaban con el acceso al coro permite descartar viejas especulaciones acerca de la pérdida de escenas de los ciclos de Santa Catalina y de la vida de Cristo y dar realce a la representación de San Cristóbal que ostenta la polémica *¿firma?* de Teresa Díez, que se dispuso, significativamente, frente al acceso al coro¹⁰.



Figura 4. Salamanca, catedral vieja: la capilla de San Martín a principios del siglo XX (foto Manuel Gómez-Moreno © CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales).

¹⁰ Recientemente hemos tenido conocimiento de la existencia de fotografías del coro cuando aún no se había procedido al arranque de sus pinturas murales, pero aún no hemos podido examinarlas.

2.3. “Escuchar” a las propias pinturas murales

A pesar de nuestros esfuerzos por intentar abordar el estudio de la pintura mural bajomedieval por cualquiera de las vías que he ido proponiendo, en no pocas ocasiones nos encontraremos finalmente solos ante las obras. En ese caso, no nos quedará otro remedio que “escuchar” a las propias pinturas murales: esto es, fijarnos detenidamente en ellas para intentar arañar cualquier información que puedan brindarnos por sí mismas. El análisis puramente estilístico resulta a menudo poco operativo. Por su comentada precariedad material, las obras de este periodo suelen presentarse muy lastimadas, lo que hace difícil valorar sus detalles. Además, a medida que avanzamos en el tiempo, la pintura mural, que en los siglos XIII y XIV tenía todavía un rol de primer orden en el panorama de las artes del color, fue sufriendo un proceso de marginalización que acabó confinándola a ámbitos rurales donde apenas había posibilidad de adquirir los retablos que ya entonces se habían impuesto como dispositivo preferido para la ornamentación de los interiores eclesiásticos. En estos ámbitos, los talleres que operan trabajan con severas limitaciones técnicas y formales, circunstancias pueden desorientar en un análisis puramente estilístico.

Según mi experiencia, los aspectos intrínsecos ofrecidos por las propias pinturas murales que pueden servir para situarlas en un horizonte cronológico a partir del cual elaborar un discurso son la Epigrafía, la Heráldica y la Arqueología.

La Epigrafía ha evolucionado a lo largo del siglo XX en dos direcciones que resultan relevantes para nuestros intereses. Por una parte, ha extendido su ámbito de estudio más allá de la Antigüedad Clásica que fue su razón de ser primera. Por otra parte, ha entendido que lo que hace de un texto una inscripción no es tanto su materialidad (esto es, su incisión sobre una superficie dura) como su dimensión publicitaria. Estas circunstancias han dado pie al nacimiento de la Epigrafía Medieval como una especialidad de la Epigrafía, la cual comprende en su ámbito de estudio las inscripciones pintadas. El problema de las inscripciones pintadas que aparecen en las pinturas murales medievales es que a menudo resultan difíciles de leer (por la tanta veces comentada precariedad material que caracteriza a estas obras), circunstancia que, en ocasiones, ha dado pie a restauraciones que han falseado su discurso, y que, aun cuando sea posible su lectura, resultan difíciles de interpretar. Las dos inscripciones más celebradas y comentadas de la pintura mural castellana de los siglos XIII y XIV reflejan bien esta problemática. Corresponden a obras que ya han sido presentadas aquí. En el muro oriental de la capilla de

San Martín de la catedral vieja de Salamanca, la inscripción “ESTA OBRA FIZ YO ANTÓN SÁNHZ. DE SEGOUIA ERA DE MIL E CCC” sigue suscitando debate acerca de si personaje (Antón Sánchez de Segovia) y fecha (era 1300 → año 1262) son realmente autor y año de ejecución, como personalmente creo y defiendo (Gutiérrez Baños 2005, vol. 1, 76-81 y 116-118). En el coro del convento de Santa Clara de Toro, la inscripción “TERESA DÍEZ ME FECIT” sigue enfrentando a quienes ven en esta mujer a la comitente de las pinturas murales y a quienes ven en ella a la autora de las mismas. En este caso, no tengo una postura cerrada al respecto (Gutiérrez Baños 2005, vol. 1, 119-121; 2016, 150-151). En cualquier caso, hay que señalar que, más allá de los problemas de lectura y de interpretación que pueden plantear las inscripciones de las pinturas murales medievales, hay que considerar en ellas no solo lo que los especialistas denominan “caracteres internos” (esto es, su contenido, sujeto a esta problemática), sino también sus “caracteres externos” (esto es, la forma en que se presentan o el tipo de letra que emplean), que por sí mismos son capaces de proporcionar información valiosa.

Por su objeto de estudio, la Heráldica es una disciplina vinculada *ab initio* a los estudios medievales. La presencia de emblemas heráldicos en las pinturas murales medievales plantea problemas similares a los comentados a propósito de las inscripciones, con ciertos matices específicos propios de esta disciplina. En consecuencia, en el caso de los emblemas heráldicos también existen problemas de lectura y problemas de interpretación. Los primeros se ven subrayados por la importancia que en este caso tiene el color, de manera que, si en unas pinturas murales los colores se han perdido o se han alterado, se habrá perdido o se habrá falseado una parte sustancial de la información que podrían haber proporcionado sus emblemas heráldicos. Los segundos son consecuencia de las peculiaridades del sistema heráldico castellano, donde las armas son de linaje, no de individuo, por lo que, ante unas armas aisladas, sin otras referencias, resultará muy difícil proponer una precisa identificación aun cuando se sepa a qué linaje corresponden. En cualquier caso, en la Heráldica, como en la Epigrafía Medieval, también cabe distinguir entre los “caracteres internos”, que presentan esta problemática, y los “caracteres externos” (entendiendo por tales en este caso la forma en que se presentan o el diseño heráldico), que son útiles aún en ausencia de una identificación viable. Como ejemplos de la importancia que puede llegar a tener la Heráldica en el estudio de las pinturas murales medievales se pueden mencionar las pinturas murales de la capilla de San Pedro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, donde es el análisis de los emblemas heráldicos representados el que

permite hacer una propuesta de identificación del programa iconográfico y de adscripción del sepulcro sobre el que se dispone (Gutiérrez Baños 2005, vol. 1, 184-209), anteriormente comentados, y las pinturas murales de la iglesia de San Lorenzo de Toro, donde, a pesar de no ser posible la asignación de sus emblemas heráldicos, el análisis de sus caracteres externos (forma de sus escudos, manera en que se combinan sus armerías...) permite proponer para las mismas una cronología *ca.* 1400 (Gutiérrez Baños 2005 vol. 1, 223-225).

Finalmente, podemos entender por Arqueología el estudio de los elementos de cultura material que aparecen representados en las pinturas murales. En este caso, además de los condicionantes que imponen los problemas de lectura y de interpretación, tenemos que tener en cuenta otros posibles condicionantes consecuencia de tradiciones iconográficas, de caracteres estilísticos o de la propia destreza del artífice de los murales. Para ser viable, el estudio de los elementos de cultura material que aparecen representados en las pinturas murales debe tomar como referencia elementos bien caracterizados y que cuenten con un discurso consolidado sobre su evolución a lo largo de los siglos de la Edad Media. Yo encontré esos elementos en la indumentaria, en el armamento y en los instrumentos musicales, pero esto no es sino una propuesta abierta.

En definitiva, la pintura mural bajomedieval es frágil, está escasamente documentada... pero contamos con herramientas para tratar de hacerla inteligible.

Bibliografía

- Azpeitia Martín, M. (2007). El "Libro de los aniversarios" de la catedral de Salamanca. *Salamanca*, 55, 107-145.
- Ballester Espí, J. (1951). Antón Sánchez, pintor del siglo XIII, su retablo mural y su paralelismo con la Torre del Gallo. *Trabajos y Días*, 15, s. p.
- Benito de San José, C.P. (1952). *Historia de la provincia pasionista de la Preciosísima Sangre (España, Portugal, Chile y Bolivia)*. Madrid: Gráficas Ibérica.
- Carrero Santamaría, E. (2000). La topografía claustral de las catedrales del Burgo de Osma, Sigüenza y Tarragona en el contexto del tardorrománico hispano. En I. Bango Torviso *et al.*, *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano* (pp. 389-417). Santo Domingo de la Calzada: Cabildo de la S.M.I. Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
- Cuesta Salado, J. (2006). Pinturas en San Nicolás. *Castrum Viride*, 22, 4-7.
- De los Ríos y Serrano, D. (1895). *La catedral de León. Monografía*, 2 vols. Madrid: Biblioteca del "Resumen de Arquitectura".

- Fernández Alcalá, F. P. (1988). El enterramiento de Gómez González, caballero local. *Apuntes en torno a Castroverde de Campos*, 9, 3-4.
- Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2011). Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca. En R. Alcoy y P. Beseran (Eds.), *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana (abril del 2008)* (pp. 45-56). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2016). La larga travesía del desierto: pintura y pintores en las fuentes castellanas de los siglos XIII y XIV. En M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón y M. Bueso Manzananas (Eds.), *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)* (pp. 135-170). Madrid: Ediciones de La Ergástula.
- (2017). La promoción artística en los conventos de clarisas durante la Baja Edad Media: los coros de los conventos de Santa Clara de Salamanca y de Toro. En J. Á. García de Cortázar y R. Teja (Coords.), *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval* (pp. 281-330). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico.
- (en prensa). Pedro Pérez de Monroy (1310-24): A New Bishop for a New Era in Salamanca.
- Gutiérrez Baños, F. *et al.* (2010). Restauración virtual de las pinturas murales de la ermita de San Andrés de Mahamud: un conjunto funerario castellano de finales del siglo XIII. En *AR&PA 2008. VI Congreso Internacional Restaurar la Memoria. La gestión del patrimonio hacia un planteamiento sostenible* (vol. 2, pp. 595-602). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Jiménez García, J. Á. (2014). Restauraciones en las catedrales de Salamanca en los años 50. En M. Casas Hernández (Coord.), *La catedral de Salamanca. De fortis a magna* (pp. 1761-1798). Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Martín López, E. (2016). La memoria del linaje Ansúrez: el sepulcro de Fernando Pérez en Gordaliza del Pino (León). *Documenta & Instrumenta*, 14, 117-138. http://dx.doi.org/10.5209/rev_DOCU.2016.v14.52898
- Medianero Hernández, J. M. (1983). Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense, análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas. *Archivo Hispalense*, 201, 173-186.
- Núñez Morcillo, S. (2018). *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria*, 2 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León.

- Panera Cuevas, F. J. (1995). *El retablo de la catedral vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Portal, M.R.Y. (1997). Noticias documentales sobre obras en Santa María de la Sede o catedral vieja de Salamanca durante los siglos XVI-XX. *Salamanca*, 39, 445-457.
- Sáenz Pascual, R. (1997). *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Secades González-Camino, B. (2008). *Osonilla. Su iglesia románica y el señorío*. Santander: ed. de la autora.
- Serrera, J. M. (1990). La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVIII-XIX. *Archivo Hispalense*, 223, 171-176.
- Vicente Baz, R. (2009). *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca (1298-1489)*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca.