

Lucía Lahoz
Manuel Pérez Hernández
(Eds.)

Lienzos del recuerdo.
Estudios en homenaje a José M.^a Martínez Frías



Ediciones Universidad
Salamanca

BIBLIOTECA DE ARTE, 28

©

Ediciones Universidad de Salamanca

© Texto: Los autores

© Imágenes: Autores y propietarios

© Motivo de cubierta: Rafael Carralero

Paisaje (detalle), 2012. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Salamanca

1ª edición: octubre, 2015

ISBN: 978-84-9012-541-0

Depósito legal: S. 240-2015

Ediciones Universidad de Salamanca

Plaza San Benito s/n

E-37002 Salamanca (España)

<http://www.eusal.es>

eus@usal.es

Impreso en España-Printed in Spain

Compact Disc *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*

Digitalización: Egido Pablos. Comunicación Gráfica

Reproducción: Duradisc. Mungia-Vizcaya (España)

Diseño y maquetación: Egido Pablos. Comunicación Gráfica

Impresión y encuadernación:

Nueva Graficesa, S.L.

Salamanca (España)

Todos los derechos reservados.

Ni la totalidad ni parte de este libro

puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de

Ediciones Universidad de Salamanca

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE

Unión de Editoriales Universitarias Españolas

www.une.es



CEP. Servicio de Bibliotecas

LIENZOS del recuerdo : estudios en homenaje a José Ma. Martínez Frías / Lucía Lahoz, Manuel Pérez Hernández (eds).

— 1a. ed.— Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2015

660 p.-- (Biblioteca de arte ; 28)

Acompañado del CD: *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*

1. Martínez Frías, José María, 1944—Discursos, ensayos, conferencias.

2. Arte-Historia-Discursos, ensayos, conferencias.

I. Martínez Frías, José María, 1944-, homenajeado. II. Lahoz, Lucía, editor.

III. Pérez Hernández, Manuel, 1960-, editor.

7.03 Martínez Frías, José María (082.2)

Índice

Nota de los editores	11
Breve semblanza académica del profesor José María Martínez Frías <i>Gonzalo M. Borrás Gualis</i>	13
Contribuciones científicas del profesor José M. ^a Martínez Frías <i>Mariano Casas Hernández</i>	17
Los obispos de Oviedo (siglos XI-XII) y la reutilización de la tradición en nuevos contextos históricos y litúrgicos : textos y objetos <i>Raquel Alonso Álvarez</i>	23
Juan Gil de Hontañón "El Mozo" <i>Begoña Alonso Ruiz</i>	33
Un plato de Muel inédito, de la fundación La Fontana, de Rupit (Barcelona), obra del "maleguero" Joan Alpin (1600) <i>María Isabel Álvaro Zamora</i>	43
Sobre la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) en el siglo XIX y el dibujo de su primera planta general, obra del arquitecto diocesano Francisco de Luis y Tomás en 1884 <i>Eduardo Azofra Agustín, Vicente E. Molina Sánchez de Castro</i>	53
La capilla de los Santos Inocentes en la catedral Santa María de Vitoria-Gasteiz <i>Fernando R. Bartolomé García</i>	63
Comunidades religiosas desplazadas, patrimonio artístico trasladado. El caso del monasterio de Sigüenza (Huesca) <i>Carmen Berlabé</i>	71
Las imágenes como "Palladium" en el contexto de la Reconquista: el caso de Granada <i>Sonia Caballero Escamilla</i>	79
Oratorio o tribuna. La obra de Martín el Humano sobre las bóvedas de la catedral de Barcelona <i>Eduardo Carrero Santamaría</i>	91
Reflexiones en torno a la imagen de Arte Sacro: algunos problemas y sugerencias. <i>Mariano Casas Hernández</i>	105
La expedición de Francisco Jareño a Salamanca en 1853 <i>Antonio Casaseca Casaseca</i>	117

Fernando I y el obispo Ordoño de Astorga: el pago por los servicios de la translatio isidoriana en el año 1063 <i>Gregoria Cavero</i>	135
La capilla catedralicia de Sancti Spiritus en Compostela: fundación, promotor y devociones <i>Marta Cendón Fernández, M. Dolores Fraga Sampedro, M. Luz Ríos Rodríguez</i>	145
Nuevas obras del Maestro de Calzada <i>Ximo Company, Isidro Puig</i>	171
Sobre El Greco bizantino de <i>El Entierro del Señor de Orgaz</i> <i>Miguel Cortés Arrese</i>	177
Construir con palabras. El vocabulario artístico en el tratado de fray Lorenzo de san Nicolás <i>Félix Díaz Moreno</i>	185
Armario regis Alfontii. La biblioteca de un rey letrado <i>Laura Fernández Fernández</i>	193
Unamuno y su escultor <i>Manuel García Guatas</i>	203
La crítica cinematográfica y el concepto de autor en España en la década de los 50 <i>Fernando González García</i>	211
La saeta y la espada: el mural de San Sebastián del coro del convento de Santa Clara de Salamanca <i>Fernando Gutiérrez Baños</i>	219
Sobre la supresión de monasterios y conventos en la ciudad de Ávila durante la guerra de independencia y las sucesivas desamortizaciones <i>José Luis Gutiérrez Robledo</i>	231
El Colegio Benedictino de San Vicente de Salamanca. Nuevos datos documentales 1785-1818 <i>Lena S. Iglesias Rouco</i>	245
El Museo Catedralicio de Salamanca. Y el Padre Cámara <i>Jesús Ángel Jiménez García</i>	253
Un lugar intermedio entre los juicios. La Puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela <i>Jorge Jiménez López</i>	265
Influencias aragonesas en la pintura gótica Navarra durante la segunda mitad del siglo XV <i>M^a Carmen Lacarra Ducaý</i>	277
Patronato, gusto y devoción del Arzobispo Anaya <i>Lucía Lahoz</i>	291
La capilla del Salvador en el claustro catedralicio salmantino, ¿evocación hierosolimitana? Reflexiones para un debate <i>Antonio Ledesma</i>	301
La traza del retablo de la Virgen del Sol en la iglesia de San Pedro de Ávila <i>M^a Isabel López Fernández</i>	315
Escenografía y discursos visuales en torno al ocio en el siglo XIII hispano: el Libro de los Juegos de Alfonso X el Sabio <i>M^a Teresa López de Guereño Sanz</i>	325
Arte Mudéjar - Arte Morisco: consideraciones teóricas <i>Rafael López Guzmán</i>	339

- Don Francisco de Sandoval y Rojas y la Villa de Lerma: La planificación urbana como expresión de poder
Concepción Lopezosa Aparicio 353
- Sobre el tiempo detenido (el arte moderno "sucumbe en sí mismo" y "regresa al fundamento")
José Vicente Luengo Ugidos 363
- El abadengo de La Valdobra del cabildo de la catedral de Salamanca: los fueros de Mercadillo y Buenamadre
José Luis Martín Martín 373
- Juan Guas y su intervención en la obra de la Iglesia del Parral
José Miguel Merino de Cáceres 383
- El monasterio de Santa María de Jesús (Las Gordillas) de Ávila: del esplendor renacentista a su abandono actual
Raimundo Moreno Blanco 395
- Los edificios góticos de Santa María del Castillo en Calatañazor (Soria). Secuencia e interpretación
Francisco J. Moreno Martín 407
- De la fascinación anatómica a la perversión en la mirada. Una visión de la ceroplástica en la obra «Las figuras de cera» de Pío Baroja.
Maribel Morente Parra 417
- El retablo del obispo Jaime Jimeno (1587) y el escultor Domingo Fernández de Yarza
Carmen Morte García 425
- Arquitectura y diseño de interiores en el ámbito de la restauración. Ejemplos recientes
Laura Muñoz Pérez 435
- Dionisius Dei gratia rex Portugalie et Algarbi
Manuel Núñez Rodríguez 443
- El discreto encanto de la progresía. Acordes y desacuerdos entre artes visuales y música pop en España entre 1960 y 1980. Dos casos de estudio: Conceptuales y progresivos e Informalismo y canción de autor.
F. Javier Panera Cuevas 451
- Dos nuevas pinturas del pintor italiano Virginio Monti (1852-1942)
René Jesús Payo Hernanz 465
- Los inventarios. Una fuente para el conocimiento del tesoro catedralicio
Manuel Pérez Hernández 473
- El proyecto visual de san Luis (y Blanca de Castilla): la Biblia de Cruzados, la Sainte Chapelle, las santas reliquias y las cruzadas a Tierra Santa
Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan 485
- La capilla de los Bustamante en Renedo de Piélagos: aportaciones a la representación de un linaje
Julio J. Polo Sánchez 497
- El mito entre el cine, el arte y la literatura. Greta Garbo en el arte español
Antonio Portela Lopa 507
- Dos ejemplos de estética nazarena en la catedral Nueva de Salamanca: el Cristo ante Pilato de Mihály Munkácsy y la Llegada al Calvario de José Echenagusía, en copias del pintor palentino D. Mariano de la Fuente Cortijo
José Ramos Domingo 515

El joven estudiante Antonio Tovar en la Universidad de Valladolid y su interés por el Arte y la Arqueología <i>María José Redondo Cantera</i>	525
Amor fraterno y familia real. Luisa Fernanda de Borbón y la visualización de un oxímoron <i>Carlos Reyero</i>	537
La idea de belleza como núcleo formal de la autonomía artística en la edad moderna <i>Víctor del Río García</i>	545
Los vítores triunfales en el ámbito hispánico. Anotaciones para su historia <i>Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares</i>	553
Nuevas tecnologías al servicio del conocimiento y difusión del patrimonio medieval. Algunos ejemplos <i>José Manuel Rodríguez Montañés</i>	563
Evocaciones de Al-Andalus: de la valoración textual a su emulación arquitectónica. Señas de memoria e identidad en la corona de Castilla y León <i>Juan Carlos Ruiz Souza</i>	573
El colegio de Cuenca a la luz de un plano de 1827 <i>M^a Nieves Rupérez Almajano, Ana Castro Santamaría</i>	585
Identificación de dos blasones de Villamor de los Escuderos (Zamora) <i>Santiago Samaniego Hidalgo</i>	599
El paisaje como problema. Robert Smithson: entre la tradición del paisajismo inglés del siglo XVIII y la poesía norteamericana <i>Alberto Santamaría</i>	609
Las basílicas brunelleschianas y la luz <i>Diego Suárez Quevedo</i>	619
El programa iconográfico de la librería de la catedral de Segovia. Las claves de bóveda <i>María Dolores Teijeira</i>	629
Darío de Regoyos (1857-1913). Varios retratos y algún autorretrato <i>Manuel Valdés Fernández</i>	637
Historia de los amores de Bayād y Riyād, paradigma de la iluminación hispanomusulmana <i>Fernando Villaseñor Sebastián</i>	647

La saeta y la espada: el mural de *San Sebastián* del coro del convento de Santa Clara de Salamanca¹

Fernando Gutiérrez Baños
Universidad de Valladolid

El convento de Santa Clara de Salamanca conserva importantes vestigios de sus orígenes medievales². Destaca, especialmente, entre ellos, la serie de pinturas murales que decora las paredes de su coro bajo. Tras una primera intervención en 1980 por parte del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, la restauración completa y sistemática de estas pinturas murales se acometió, finalmente, en 1986-88, por parte de la Junta de Castilla y León. Producto de estas actuaciones fue la recuperación de una serie de ciclos murales de los siglos XIV y XV (con algún vestigio del siglo XIII y con varias adiciones posteriores) que nos ponen ante el universo visual y devocional de una comunidad de clarisas de la Castilla bajomedieval.

Estos ciclos murales corresponden a encargos sucesivos que se escalonaron de forma poco articulada y, en ocasiones, abiertamente caótica a lo largo de unas cuatro décadas, siendo producto de la actividad de distintos artistas que, según los tiempos, practicaron un estilo gótico lineal tardío (los más antiguos) o versiones marginales y arcaizantes de un estilo gótico internacional apenas comprendido.

La apreciación de estos murales se ve lastrada por varias circunstancias. En primer lugar, por su propia calidad y por su carácter modesto, tanto a nivel técnico como a nivel formal e iconográfico, que hace que a menudo se empleen en ellos modelos obsoletos que dan la impresión de no haber sido siempre bien comprendidos. En segundo lugar, porque, llegado el siglo XVI, el coro fue renovado: se construyó una serie de arcos de cantería que compartimentó su espacio, seccionando, de manera arbitraria, los murales, que a partir de este momento permanecerían ocultos. En tercer lugar, finalmente, porque, producto de estas circunstancias, la restauración de los murales a finales del siglo XX no pudo, por el rigor propio de cualquier actuación científica contemporánea, ser todo lo efectiva como para recuperar su estética originaria. De ahí que apenas se haya abordado el estudio completo y sistemático de este conjunto³.

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura visual y cultura libraria en la Corona de Castilla (1284-1350) III*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (referencia HAR2012-34876) y en el G.I.R. *IDINTAR: Identidad e Intercambios Artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo*.

2 Sobre la historia del convento de Santa Clara de Salamanca, v. Riesco Terrero, Ángel. *Datos para la historia del Real Convento de clarisas de Salamanca. Catálogo documental de su archivo*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro" y Archivo Histórico Diocesano, 1977. Reviso la evolución del conjunto arquitectónico medieval en Gutiérrez Baños, Fernando. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005, t. I, pp. 401-406.

3 Se intenta en Garrido, Luis y Pisón, Ángel. *El Real Convento de Santa Clara y su museo*. Salamanca: s. e., 1994, pp. 21-29 y 33-40, y en Gutiérrez Baños, Fernando, *op. cit.*, t. I, pp. 406-411, t. II, pp. 191-219 (n.º 66-77). El estudio de Garrido y de Pisón (elaborado sin otra pretensión que la de servir de guía detallada del monumento) está viciado por tomar como referencia para el análisis de los murales medievales la división en tramos del siglo XVI, que, en realidad, es contradictoria con los mismos.

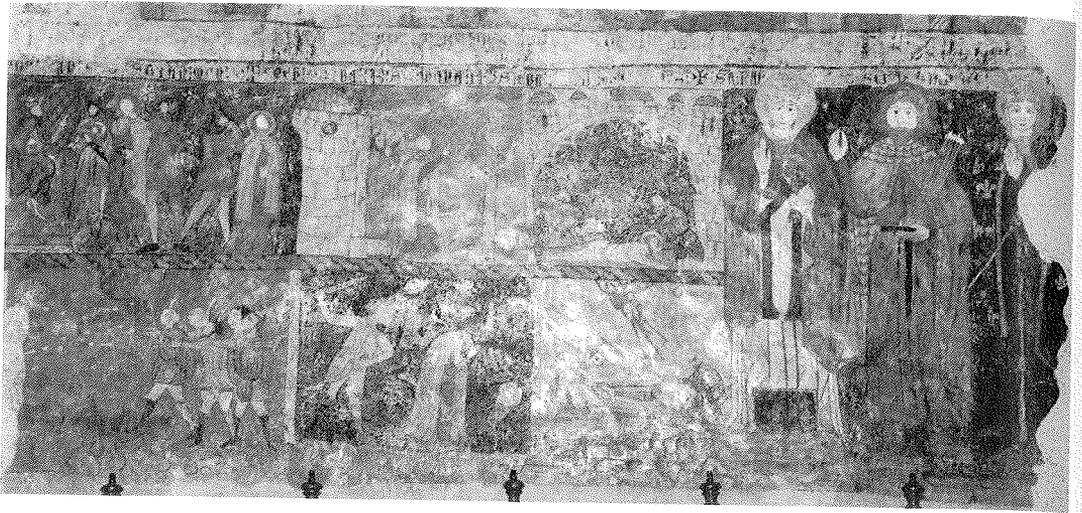


Figura 1. Mural de *San Sebastián* del convento de Santa Clara de Salamanca; principios del siglo XV.

Como contribución a esta necesaria labor, ofrezco, en estas páginas, el estudio de uno de los murales de principios del siglo XV que se encuentran en el coro bajo del convento de Santa Clara de Salamanca. Se trata del mural que en la sistematización que ofrecí en 2005 designé con el número 8 (fig. 1)⁴.

Preside el mural una inscripción en escritura gótica mayúscula que, aunque muy lastimada, ofrece una lectura clara e inequívoca: "(...) ...NOR SAN S[E]BASTIÁN MANDÓ FAZER ELUIRA FFRS. E JUANA FFRS. ERA (...) E (...) [A]NNOS † SAN FAB[I]ÁN SAN SEBASTIÁN SAN (...)". El arruinado principio podría reconstruirse como *Esta estoria de sennor...* La inscripción identifica, por tanto, el discurso iconográfico del mural (lo cual, como veremos, resultaría comprometido de no ser por esta declaración explícita). Señala, asimismo, a sus comitentes, Elvira Fernández y Juana Fernández, religiosas, seguramente, del convento⁵. Precisaba, finalmente, el año de ejecución, que, por desgracia, resulta ilegible.

El culto a San Sebastián, mártir romano de finales del siglo III, gozó de mucha popularidad en todo el Occidente medieval. Cuando menos desde el siglo VII, se le invocaba como protector frente a la peste, seguramente porque había sobrevivido al martirio de su asaetamiento, el cual se convirtió en emblema de su iconografía⁶. La asociación simbólica y visual entre la mortandad causada por una epidemia y la mortandad causada por una lluvia de flechas estaba muy arraigada desde antiguo, seguramente porque esta, al igual que la epidemia, provocaba una mortandad inesperada, inexorable y masiva. El motivo, primeramente verbalizado en los poemas homéricos, está muy presente en el arte medieval (recuérdense,

4 Se han ocupado del mismo (aparte de Garrido, Luis y Pisón, Ángel, *op. cit.*, pp. 26-27), Caamaño Martínez, Jesús María. "Arquitectura y artes plásticas". En García de Cortázar, José Ángel (coord.). *La época del gótico en la cultura española (c. 1220-c. 1480)* (*Historia de España Menéndez Pidal*, t. XVI). Madrid: Espasa Calpe, 1994, p. 732, y Martínez Frías, José María, Pérez Hernández, Manuel y Lahoz, Lucía. *El arte gótico en Salamanca*. Salamanca: La Gaceta, 2005, pp. 26-27 (texto de Pérez Hernández).

5 En Salamanca se documentan hasta seis mujeres distintas de nombre Juana Fernández en el periodo comprendido entre 1383 y 1421, v. Marcos Rodríguez, Florencio. *Catálogo de documentos del Archivo Catedralicio de Salamanca*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pp. 136-137 (n.º 731), 154 (n.º 819), 157-158 (n.º 843-845), 159-160 (n.º 855) y 163 (n.º 875); Vicente Baz, Raúl. *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca (1298-1498)*. Salamanca: Catedral de Salamanca, 2009, pp. 161-162 (n.º 204), 288 (n.º 669) y 316 (n.º 792). Ninguna de ellas parece, *a priori*, identificable con la comitente de estas pinturas murales.

6 Réau, Louis. *Iconografía de los santos P-Z* (*Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. 5). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, pp. 194-196.

por ejemplo, tantas Vírgenes de Misericordia). De ahí la extrema popularidad de este santo en el arte medieval, que llevó, incluso, a la construcción de pequeñas capillas votivas decoradas con amplios ciclos de su vida, popularizada por la famosa *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze. En este sentido, resultan especialmente destacables las capillas alpinas de Lanslevillard y de Venanson, con murales del siglo xv⁷. A finales de la Edad Media, el retablo contratado en 1497 por Josse Lieferinxe con destino a la iglesia de Notre-Dame-des Accoules de Marsella es otro hito esencial en la iconografía de San Sebastián⁸. En la península ibérica su culto se introduciría, quizás, a finales del periodo visigodo⁹, pero no se generalizaría hasta después de la invasión islámica, momento en que su extensa *passio* fue incluida en el *Pasionario hispánico*¹⁰. Ya en la Baja Edad Media, su biografía fue incluida en numerosas colecciones de vidas de santos, en latín y en castellano, derivadas de la *Legenda aurea*¹¹.

La leyenda de San Sebastián y su desarrollo en la pintura medieval española

De acuerdo con este clásico de la literatura hagiográfica medieval, San Sebastián, oriundo de Narbona, era un oficial de la guardia imperial que gozaba de la confianza de los emperadores Diocleciano y Maximiano. En su calidad de cristiano, San Sebastián fortaleció en su fe a los hermanos Marco y Marceliano, que se encontraban presos a la espera del martirio, y curó al prefecto de la ciudad de Roma, Cromasto, a quien hizo renunciar a los ídolos paganos. Su actividad suscitaba numerosas conversiones. Esta situación indujo al prefecto Fabiano a denunciarlo ante Diocleciano. El santo compareció ante el emperador, quien ordenó que fuese asaeteado. El santo sobrevivió y salió al encuentro de los dos emperadores, a quienes recriminó su actitud. Diocleciano ordenó entonces que fuese apaleado hasta la muerte, precisando que su cuerpo fuese arrojado a una cloaca para evitar que fuese recuperado y que fuese venerado. No obstante, San Sebastián se apareció a una mujer llamada Lucía para revelarles dónde estaba su cuerpo, que debía ser enterrado junto a los apóstoles. Lucía se ocupó de que así se hiciese.

7 Roques, Marguerite. *Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIII^e au XVI^e siècle*. París, Éditions A. & J. Picard & C^{ie}, 1961, pp. 240-250, láms. xxxvii-xxxviii (sobre Lanslevillard, datables ca. 1450-60) y 298-303, lám. II (sobre Venanson, firmadas por Giovanni Baleison en 1481). Sobre los ciclos murales dedicados a San Sebastián en Provenza y en las estribaciones alpinas durante la Edad Media y durante el siglo XVI, v. *ibidem*, pp. 58-60; Leandri-Morin, Marie-Pierre. "Représentations provençales et piémontaises de la vie de Saint Sébastien: procédés narratifs et sources textuelles". *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 1997, 109/2, pp. 569-601.

8 Katz, Melissa R. "Preventative Medicine: Josse Lieferinxe's *Retable Altar of St. Sebastian* as a Defense Against Plague in 15th Century Provence". *Interfaces*, 2006-07, 26, pp. 59-82. Del ciclo de la vida de San Sebastián se conservan siete tablas, repartidas entre Baltimore, Filadelfia, Roma y San Petersburgo.

9 García Rodríguez, Carmen. *El culto de los santos en la España romana y visigoda*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, pp. 174-176.

10 Fábrega Grau, Ángel. *Pasionario hispánico (siglos VII-XI)*. Madrid y Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953-55, t. I, pp. 177-178, t. II, pp. 148-176.

11 Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, t. 1, pp. 111-116. Derivaciones latinas de la historia de San Sebastián se encuentran, por ejemplo, en fray Rodrigo de Cerrato, *alias* el Cerratense, y en fray Juan Gil de Zamora, v. Villamil Fernández, Francisco. *Vitas Sanctorum. Rodrigo de Cerrato. Estudio y edición* (Tesis Doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, 1991, pp. 299-301; Gil de Zamora, Juan. *Legende sanctorum*. Ed. José Carlos Martín Iglesias y Eduardo Otero Pereira. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2014, pp. 690-694. Sobre la presencia de la historia de San Sebastián en los *flores sanctorum* castellanos, v. Hernández Amezcua, Vanesa. *Descripción y filiación de los flores sanctorum medievales castellanos* (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo, 2008.

Lejano ya el precedente de la representación de algunos de estos episodios en la sección dedicada a los mártires en las Biblias navarras de Sancho VII el Fuerte¹², algunos de estos episodios reaparecen en un puñado de retablos catalanes y aragoneses del siglo xv. En Cataluña se conservan completos el retablo de Santa Tecla y de San Sebastián de la catedral de Barcelona y el retablo de San Sebastián procedente, según Post, de la iglesia de Sant Esteve de Granollers (Barcelona), obra, ambos, de finales del siglo xv¹³. En los dos conjuntos el ciclo dedicado a San Sebastián se reduce a dos paneles, que, más allá del sempiterno *Asaetamiento de San Sebastián*, comprenden, asimismo, el episodio previo de *San Sebastián ante el emperador Diocleciano*, representado, en ambos casos, de la misma e inusual manera: el santo, conducido ante el emperador, disputa con este, sirviendo como eje de la composición una columna sobre la que se dispone un ídolo, que remite al objeto de la controversia¹⁴.

De procedencia aragonesa se conservan restos de varios retablos de la segunda mitad del siglo xv que incluyeron episodios de la vida de San Sebastián. En el Museo Comarcal y Municipal de Daroca se exhiben los miembros de un retablo de San Fabián y de San Sebastián que Post reseñara en la sacristía de la colegiata de la localidad. En su predela se representan los episodios sucesivos de *San Sebastián ante el emperador Diocleciano* y del *Asaetamiento de San Sebastián* que anteriormente reseñamos en los retablos catalanes (donde, sin embargo, estos episodios ocupaban una de las calles laterales)¹⁵. El episodio de *San Sebastián ante el emperador Diocleciano* se representa en este caso de la manera más convencional. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se exhibe una tabla que se dice procedente de Caspe (Zaragoza) que muestra, con profusión de detalles narrativos que se ciñen al relato hagiográfico al uso, a *San Sebastián fortaleciendo a los Santos Marco y Marceliano*¹⁶. Los dos conjuntos fueron reunidos en el pasado bajo la controvertida autoría de un supuesto "Maestro de Morata". En el Museo Nacional del Prado se conservan dos tablas procedentes del legado de D. Pablo Bosch (n.º inv. 2673-2674) que muestran los episodios sucesivos del *Asaetamiento de San Sebastián* y de *Santa Irene curando a San Sebastián*¹⁷. En alguna ocasión se apuntó para estas tablas la

12 En la *Biblia de Amiens*, completada por Fernando Pérez de Funes en 1197, que es la cabeza de serie de este grupo de manuscritos, se representa, con entidad propia, la historia de los Santos Marco y Marceliano (fols. 218r-219r) y, además, el martirio de San Sebastián (fol. 220v, recuadro inferior), emparejado este con el martirio de San Fabián (*ibidem*, recuadro superior). La historia de los Santos Marco y Marceliano incluye, en el recuadro superior del fol. 219r, el episodio de *San Sebastián fortaleciendo a los Santos Marco y Marceliano*. El martirio de San Sebastián muestra, tendido ante el emperador Diocleciano, el cuerpo asaeteado del santo, que, extraordinariamente, aparece vestido. Las escenas reaparecen con pequeñas variantes en la *Biblia de Harburg* (fols. 225r-226v y 228r), realizada poco tiempo después por encargo, de nuevo, del monarca navarro y conservada, actualmente, en la biblioteca universitaria de Augsburgo. El martirio de San Sebastián, por ejemplo, incluye la presencia de un ballestero. Sobre estos manuscritos, v. Bucher, François. *The Pamplona Bibles*. New Haven (Connecticut) y Londres: Yale University Press, 1970, vol. 1, pp. 269-270, vol. 2, láms. 485-487 y 490 (imágenes de la *Biblia de Amiens*).

13 El primero se conserva aún en la seo barcelonesa, para la que fue encargado por el canónigo Joan Andreu Sorts con destino, en origen, a su capilla claustral, v. Post, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1930-66, vol. vii, parte segunda, pp. 461-469, figs. 164-166; Gudiol Ricart, José. *Pintura gótica (Ars Hispaniae, vol. ix)*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1955, p. 281; Camón Aznar, José. *Pintura medieval española (Summa Artis, vol. xxii)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, pp. 400 y 412, fig. 395, lám. xx; Gudiol, Josep y Alcolea i Blanch, Santiago. *Pintura gótica catalana*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1986, pp. 174-175 (n.º 491), fig. 850; Bosch i Ballbona, Joan. "10.- Retaule de Santa Tecla i Sant Sebastià". En *Jaume Huguet. 500 anys*, catálogo de la exposición *Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic* (Valls, 1993). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 194-197. El segundo se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (n.º inv. 15905), v. Post, Chandler Rathfon, *op. cit.*, vol. vii, parte segunda, pp. 499-501, fig. 183; Gudiol Ricart, José, *op. cit.*, p. 287; Camón Aznar, José, *op. cit.*, fig. 393; Gudiol, Josep y Alcolea i Blanch, Santiago, *op. cit.*, pp. 180-181 (n.º 502), fig. 878. Si bien consta que la realización del primero fue contratada en 1486 con Jaume Huguet, su ejecución material recayó en el intrincado complejo de los Vergós, responsable, asimismo, de la ejecución del segundo retablo.

14 Las fuentes no se refieren a la presencia del ídolo o, más aún, a la eventual destrucción del mismo por parte de San Sebastián, según la interpretación que en ocasiones se ha dado a alguna de estas escenas.

15 Post, Chandler Rathfon, *op. cit.*, vol. viii, parte segunda, p. 393, fig. 177; Gudiol Ricart, José, *op. cit.*, p. 306; Gudiol, José. *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1971, p. 83 (n.º 262).

16 Post, Chandler Rathfon, *op. cit.*, vol. viii, parte segunda, p. 407, fig. 185; Camón Aznar, José, *op. cit.*, p. 477, fig. 457; Gudiol, José, *loc. cit.* (n.º 266); Galilea Antón, Ana. *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 166-171. Otras hipótesis apuntan a su procedencia de Biel (Zaragoza).

17 La aparición en la iconografía de este episodio se produjo tardíamente, a finales de la Edad Media, v. Réau, Louis, *op. cit.*, p. 201.

autoría del "Maestro de Almudévar", finalmente identificado con Juan de la Abadía el Viejo, pero, en general, se prefiere presentarlas como obra de anónimo aragonés¹⁸.

A caballo entre Cataluña y Aragón, el prolífico taller de Pedro García de Benabarre produjo, allá por las décadas de 1470 o de 1480, el más amplio ciclo de la vida de San Sebastián de la pintura medieval española. En efecto, los dos paneles conservados en el Museo Nacional del Prado (n.º inv. 1324-1325), correspondientes a algún retablo de desconocido destino, muestran hasta cuatro episodios de la hagiografía de San Sebastián. En el primero de ellos se muestra a *San Sebastián fortaleciendo a los Santos Marco y Marceliano*, en la parte superior, y la *Curación del prefecto Cromasto* (previa destrucción de sus ídolos), en la parte inferior. En el segundo de ellos se muestra el *Asaetamiento de San Sebastián*, en la parte superior, y el *Apaleamiento de San Sebastián*, en la parte inferior, incluyendo este el postrer instante en que el cuerpo del santo fue arrojado a una cloaca¹⁹.

El punto de vista castellano

La pintura gótica castellana no produjo nada similar²⁰. Dada la popularidad del culto a San Sebastián, menudean, por supuesto, sus efigies, pero la representación de episodios de su vida o, más aún, de ciclos amplios y desarrollados de su vida brilla por su ausencia²¹. Por ello es por lo que el modesto mural del coro del convento de Santa Clara de Salamanca resulta del máximo interés, a pesar de sus severas limitaciones formales y narrativas y a pesar, incluso, de la incoherencia y, en ocasiones, carácter extemporáneo de su desarrollo, según tendremos la ocasión de comprobar.

La más antigua representación que conozco de San Sebastián en la pintura gótica castellana se encontraba en la ermita de Nuestra Señora de Urrialdio, en Mártioda (Álava). Sáenz Pascual fecha sus perdidos murales, de estilo gótico lineal, a mediados del siglo XIV²². El santo, nimbado, vestía una túnica y manto que le conferían una apariencia casi apostólica (desmentida, no obstante, por los zapatos que calzaba) y sostenía un libro con su mano izquierda mientras alzaba con un gesto discursivo su mano derecha. Precedía a su figura la de un obispo de cuyo nombre solo se leía "...ÁN", resto posible del nombre de San Fabián, el sumo pontífice martirizado en 250 (anterior, por tanto, a nuestro santo) a quien, por coincidir su festividad con la de San Sebastián el día 20 de enero, se asoció, frecuentemente, su representación (y a quien, con no poca frecuencia, se caracterizó como obispo más que como papa). La más antigua representación que conozco de San Sebastián desnudo y asaeteado en la pintura gótica castellana data de principios del siglo XV. Se encuentra en el retablo procedente de la iglesia de San Pedro de Zuazo de Cuartango (Álava) que, en la actualidad, se encuentra en una colección particular²³.

18 Post, Chandler Rathfon, *op. cit.*, vol. VIII, parte segunda, pp. 501-504, fig. 232; Camón Aznar, José, *op. cit.*, fig. 360. Se ocupa de su desarrollo iconográfico García Páramo, Ana María. *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 397-398, fots. 16-17.

19 Post, Chandler Rathfon, *op. cit.*, vol. VII, parte primera, pp. 290-294, fig. 94; Camón Aznar, José, *op. cit.*, pp. 457-458, fig. 433; Gudiol, Josep y Alcolea i Blanch, Santiago, *op. cit.*, p. 189 (n.º 556), fig. 948; Velasco González, Alberto. *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarrí i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*. Lérida: Museu de Lleida: diocesà i comarcal y Universitat de Lleida, 2012, p. 55. Se ocupa de su desarrollo iconográfico García Páramo, Ana María, *op. cit.*, pp. 399-400, fots. 18-19.

20 García Páramo, Ana María, *op. cit.*, p. 379.

21 Solo en contadas ocasiones la representación de su asaetamiento adquirió una dimensión narrativa que, sin embargo, no cuajó en un ciclo de más amplio desarrollo. Sirva de ejemplo el mural de Nicolás Francés recuperado en la capilla originalmente bajo su advocación en la catedral de León, que se fecha en 1459, v. "El muro del color. Reencuentro con el maestro Nicolás Francés en la catedral de León". *Patrimonio*, 2010, 42, pp. 4-10.

22 Sáenz Pascual, Raquel. *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1997, pp. 83-86, ils. 11-12.

23 *Ibidem*, pp. 211-234, ils. 20-21. Se trata de un retablo-tabernáculo que, cerrado, muestra, a la izquierda, a San Fabián (presentado, de nuevo, como un obispo) y, a la derecha, a San Sebastián, desnudo y atado por la espalda a una columna y con su cuerpo cubierto de flechas.

Algunos años antes, apenas iniciada la decimoquinta centuria, un retablo de similares características procedente de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Medrano (La Rioja) ofrecería, seguramente, junto a una hipotética representación de San Sebastián desnudo y asaeteado que precedería, en este caso, a la de Zuazo de Cuartango, la más antigua representación de un ciclo de la vida del santo en la pintura gótica castellana²⁴. En fechas cercanas a los retablos de Medrano y de Zuazo de Cuartango que, por desgracia, por su relativa inaccesibilidad, no se pueden precisar (más allá de señalar su vaga correspondencia a la primera mitad del siglo xv), las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de El Mirón (Ávila) ofrecen, quizás, la más antigua representación conservada del Asaetamiento de San Sebastián en la pintura gótica castellana (con permiso, en todo caso, del mural salmantino que ahora nos ocupa)²⁵. Algo posterior debe de ser el mural, más elaborado, que, en el muro septentrional del presbiterio de la iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas (Madrid), se fecha, de manera imprecisa, en el siglo xv²⁶.

Con estas pinturas realizadas a lo largo de la primera mitad del siglo xv, a caballo entre un estilo gótico lineal tardío abocado ya a su definitiva disolución y un estilo gótico internacional de carácter más bien marginal, empezó a desarrollarse en Castilla la iconografía de San Sebastián (más allá de la pionera representación de Urrialdó). Sobre este trasfondo debe comprenderse el amplio e insólito ciclo de la vida de San Sebastián del convento de Santa Clara de Salamanca.

El desarrollo iconográfico del mural salmantino

El mural salmantino presenta dos zonas bien diferenciadas. El tercio de la derecha muestra, abarcando, en su integridad, la altura del mural, las efigies de tres santos de pie, identificables, de izquierda a derecha, mediante la inscripción que preside el conjunto y/o mediante su caracterización y atributos, como San Fabián, San Sebastián y San Luis de Toulouse (fig. 2)²⁷. El tercio central y el tercio de la izquierda muestran, en cambio, en dos registros, un ciclo narrativo de carácter hagiográfico identificable, según se ha apuntado,

24 De este retablo-tabernáculo, identificado como obra del Maestro de Añastro, v. Sáenz Pascual, Raquel. "Una nueva obra del Maestro de Añastro: la tabla de Medrano (Museo Diocesano de Calahorra)". *Archivo Español de Arte*, 1999, 72, pp. 353-358, se ha conservado, únicamente, el panel exterior izquierdo, que se exhibe en el museo diocesano de Calahorra. Su reverso muestra a San Fabián, caracterizado, una vez más, como un obispo. Su efigie daba paso, en el anverso, a la representación de escenas de su vida. Siguiendo el ejemplo del retablo de Zuazo de Cuartango, habría esperar una disposición análoga del ala derecha del retablo (dedicada, consecuentemente, a San Sebastián), pero nada se ha conservado, aparentemente, de este elemento.

25 Estudiadas en el marco del proyecto de investigación *Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León*, financiado en 2006-07 por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (referencia VA008B06). La escena ocupa la mitad izquierda de un semicilindro absidal que estaría presidido, en origen, por una imagen de bulto de San Pedro, titular de la parroquia (la mitad derecha se destina a la *Anunciación*). La composición muestra al santo flanqueado por los verdugos que se aprestan a ejecutar el mandato imperial.

26 Abad, Concepción y Cuadrado, Marta. "Unas pinturas bajomedievales inéditas en la iglesia parroquial de Camarma de Esteruelas (Madrid)". *Archivo Español de Arte*, 1988, 61, pp. 160-163; Azcárate Luxán, Matilde, González Hernando, Irene, Manzarbeitia Valle, Santiago y Monge Zapata, María Aitana. "Pintura mural en el Madrid del siglo xv. La diversidad de un Madrid periférico". *Anales de Historia del Arte*, 2012, 22 (n.º especial), p. 263.

27 San Fabián, caracterizado en esta ocasión ya como papa (esto es, tocado con la tiara pontificia), bendice con la mano derecha y sostiene con la izquierda, en lugar de un libro (como en Medrano o en Zuazo de Cuartango) o de algún atributo específico, propio de su martirio (como, por ejemplo, el peine de hierro o la espada), las llaves, que, en rigor, son propias de San Pedro, pero se emplean, en ocasiones, como atributo genérico de la dignidad pontificia. San Sebastián, caracterizado como un hombre maduro barbado de porte caballeresco, sostiene la palma del martirio con la mano derecha y las flechas de su fallido asaetamiento con la mano izquierda. San Luis de Toulouse aparece vestido de franciscano, caracterizado como obispo (esto es, tocado con la mitra episcopal propia de su dignidad de obispo de Toulouse), bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo, aparentemente, el báculo con su mano izquierda. La corona que se encuentra a sus pies recuerda su renuncia al trono de Nápoles. La capa pluvial que viste, sembrada de flores de lis (así ya en varias pinturas catalanas del siglo xiv), recuerda su pertenencia a la casa de Anjou. Todo ello según su iconografía más habitual.



Figura 2. *San Fabián, San Sebastián y San Luis de Toulouse* (detalle del mural de *San Sebastián* del convento de Santa Clara de Salamanca); principios del siglo XV.

con un ciclo de la vida de San Sebastián²⁸. Cada uno de estos dos registros consta de cuatro compartimentos, desiguales en cuanto a su anchura y, en ocasiones, carentes, verticalmente, de correspondencia entre sí. El estilo del conjunto se encuentra muy próximo al del mural de *San Cristóbal* que se encuentra inmediatamente a la izquierda, a la altura del tramo tercero del coro en su configuración actual, al cual se yuxtapondría en origen²⁹.

El discurso que nos ofrece el mural salmantino es un tanto insólito, aunque para todas sus escenas se puede invocar algún lejano paralelismo con el que no será fácil establecer una conexión directa. El primer compartimento del registro superior se encuentra arruinado en su integridad, prácticamente. Solo cabe reconocer en él, en su extremo de la derecha, sobre un fondo recargado a base de semicírculos contrapuestos rojos sobre fondo negro, la figura de San Sebastián mirando a la izquierda, insuficiente para cualquier propuesta de identificación³⁰. El segundo compartimento del registro superior

28 En ningún caso se justifica la propuesta de Garrido, Luis y Pisón, Ángel, *op. cit.*, p. 27, que entienden que se trata de "ocho escenas del apresamiento, martirio y subida a los cielos de San Damián" en atención a la primitiva advocación del monasterio, deudora de la de su casa-madre de Asís.

29 Compárese, por ejemplo, en las figuras de mayor tamaño, el grafismo en el diseño de los rostros o en el tratamiento de barbas y de cabellos.

30 Ciclos amplios como los de las capillas francesas de Lanslevillard o de Venanson comienzan con una representación de la *Investidura de San Sebastián por el emperador Diocleciano*, v. Leandri-Morin, Marie-Pierre, *op. cit.*, pp. 576-578, y tanto estos como otros testimonios iconográficos incluyen, antes de los episodios que en Salamanca se reconocen claramente a partir del segundo compartimento del registro



Figura 3. *San Sebastián ante el emperador Diocleciano y Prisión de San Sebastián* (detalle del mural de *San Sebastián* del convento de Santa Clara de Salamanca); principios del siglo XV.

encierra dos escenas sucesivas: *San Sebastián ante el emperador Diocleciano* y *Prisión de San Sebastián* (fig. 3). La primera se corresponde claramente con uno de los episodios narrados en su leyenda (San Sebastián, después de haber convertido y fortalecido a numerosos cristianos, fue denunciado por el prefecto Fabiano, siendo conducido ante el emperador). Esta escena se representó a menudo. Más allá de las representaciones un tanto peculiares de los retablos catalanes que fueron anteriormente comentadas, encontramos esta escena en el retablo de Daroca y, por supuesto, en los murales franceses. Diocleciano se nos muestra, a la izquierda, en una representación mayestática y justiciera: coronado, entronizado y dignificado por un rico paramento, cruza sus piernas como signo de autoridad y sostiene su espada en tanto que símbolo de justicia. El santo, que porta un libro, testimonio de su fe y de su acción evangelizadora, es presentado, violentamente, a la derecha, por dos soldados, que, al vestir calzas de diferentes colores en cada una de sus piernas, dotan a la escena de una nota de extravagancia cortesana. Diocleciano y San Sebastián alzan sus manos para, de esta manera, expresar visualmente el intercambio de pareceres que recogen las fuentes. Sigue, a continuación, la escena que cabe titular *Prisión de San Sebastián*. El santo, que sigue portando el libro, es conducido por un soldado a una potente torre que habrá de servirle de prisión. Esta escena no encuentra respaldo ni en las fuentes textuales, que cuentan cómo inmediatamente después de su comparecencia ante el emperador Diocleciano este

superior, la historia de los Santos Marco y Marceliano (a quienes, como sabemos, fortaleció San Sebastián), que gozó de cierta popularidad e, incluso, de un desarrollo autónomo. El hecho de que en el compartimento arruinado en Salamanca el santo porte un libro se ajusta más al ciclo de los Santos Marco y Marceliano que a una eventual representación de su investidura por parte del emperador Diocleciano.

ordenó conducirlo al campo para asaetearlo, ni en otros ciclos a él dedicados (con la tardía y peculiar excepción del ciclo de la capilla de Saint-Maur de Saint-Étienne-de-Tinée, pintado ca. 1540-50)³¹.

La situación comprometida en que nos pone esta escena no mejora en el compartimento siguiente, donde se representa a *San Sebastián destruyendo los ídolos*. San Sebastián, a la izquierda (carente, en este caso, de nimbo), portando, de nuevo, el libro y acompañado por un nutrido grupo de personas (entre las que llama la atención un hombre de porte casi *quattrocentesco* tocado con capirote que da la espalda al santo), derriba, con un gesto imperativo de su mano derecha, un ídolo, que, en curiosa secuencia cinematográfica, cae de una alta columna haciéndose pedazos. La leyenda de San Sebastián refiere un episodio de destrucción de ídolos a propósito de la historia de la curación del prefecto Cromasto, representada en una de las tablas de Pedro García de Benabarre y en las pinturas murales de Lanslevillard, así como en el retablo de Lieferinxe. En otras ocasiones, la presencia de ídolos como objeto de controversia, sin fundamento explícito en las fuentes, se asoció al episodio de la comparecencia ante el emperador Diocleciano (ocurre así, según se ha indicado, en los retablos catalanes y, de distinta manera, en las pinturas murales de Venanson, donde, al recuadro que contiene la comparecencia propiamente dicha, sucede otro que muestra a San Sebastián derribando un ídolo ante el emperador)³². Si la escena representada en Salamanca quisiera ser la historia del prefecto Cromasto, tendría que incluir la representación de este postrado en la cama y, en cualquier caso, tendría que preceder a la comparecencia ante Diocleciano. Por otra parte, si quisiera ser la consecuencia lógica de la comparecencia ante Diocleciano, tendría que incluir la representación de este y, en cualquier caso, tendría que suceder inmediatamente, como en Venanson, a la comparecencia ante el emperador, sin la mediación del extemporáneo episodio de la prisión. Quizás se quiso representar, simplemente, con carácter genérico, su acción evangelizadora (como se hará, de hecho, mediante una escena similar, en las pinturas murales de la capilla de Saint-Sébastien de Roubion, fechadas en 1513)³³, pero, en este caso, de nuevo, la escena debería de haber precedido a la de la comparecencia ante el emperador.

El cuarto y último compartimento del registro superior no nos saca del terreno de la controversia. Se muestra en él lo que, a la vista de lo representado, debemos titular la *Flagelación de San Sebastián*. En esta escena el santo, desnudo, tendido boca abajo y sujeto, quizás, a lo que debemos entender como una especie de potro, es azotado por dos sayones en los que la extravagancia cortesana vista en los esbirros de la escena de la comparecencia deja paso a la más descarnada vulgaridad. La composición queda albergada por un arco de medio punto cairelado trasdosado por recias arquitecturas que entiendo que pretende poner de manifiesto el lóbrego lugar en que transcurre el episodio. El problema, en este caso, es que la leyenda de San Sebastián no incluye un episodio de flagelación. Incluye, como postrer y definitivo martirio (tras su fallido asaetamiento), su apaleamiento, representado en las tablas de Pedro García de Benabarre y de Lieferinxe y, por supuesto, en los murales de Lanslevillard y de Venanson y en tantos otros. En Salamanca, sin embargo, en manos de los verdugos se representaron azotes en lugar de garrotes y la posición asignada a esta escena dentro del ciclo es incongruente, pues, en la medida en que se quisiera referir a la causa última de la muerte del santo, debería preceder, inmediatamente, a la escena relativa a su entierro. En cualquier caso, la escena representada en Salamanca no es, exactamente, un *unicum*, pues la flagelación, aunque representada, en estos casos, como una flagelación convencional (esto es, con la víctima de pie, atada a un

31 Solo encuentra cierta justificación por comparación con otros ciclos hagiográficos, donde es frecuente que a la representación de la comparecencia del santo ante la autoridad suceda la representación de su conducción a prisión (así, por ejemplo, en el caso de Santa Catalina en las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro). En Saint-Étienne-de-Tinée lo que se representa, a continuación de la investidura, es el momento en que el santo es sacado de la prisión para ser asaetado, v. Roques, Marguerite, *op. cit.*, p. 402.

32 Leandri-Morin, Marie-Pierre, *op. cit.*, pp. 579 y 596. La escena, interpretada por la autora como un intento de conversión del emperador Diocleciano, reaparece tardíamente en las pinturas murales de la iglesia de Saint-Sébastien de Ceillac, del segundo cuarto del siglo XVI, aunque, en este caso, sucede a la investidura del santo, precediendo a la historia de los Santos Marco y Marceliano.

33 Roques, Marguerite, *op. cit.*, p. 381. La escena sucede a la investidura del santo, precediendo a la historia de los Santos Marco y Marceliano, y, por su puesto, a la comparecencia ante el emperador Diocleciano.

poste o a una columna), aparecerá en las pinturas murales de la capilla de San Ponzio de Castellar, en Italia, de ca. 1460 (atribuidas a Pietro da Salluzzo), y en las pinturas murales, ya mencionadas, de Roubion, precediendo, en ambos casos, al episodio del asaetamiento, con respecto al cual se considera una preparación³⁴.

El primer compartimento del registro inferior ha desaparecido por completo y, en el punto de zozobra con respecto al desarrollo iconográfico del mural en que nos encontramos en este momento, no es posible plantear propuesta alguna sobre el mismo. El segundo compartimento nos devuelve cierto sosiego al representar el *Asaetamiento de San Sebastián*. El santo, a la izquierda, desnudo y atado por la espalda a un poste, recibe las flechas que, desde la derecha, arrojan sobre él cinco arqueros que se disputan seis piernas. Un suelo rústico bajo los verdugos sitúa la acción en un exterior. Llamen la atención el pelo hirsuto de uno de los arqueros, que recuerda al que, en otros contextos, presentan, en ocasiones, los demonios, y el gorro frigio de otro de los arqueros, referencia, acaso, a su condición de judío³⁵. Es evidente que con ello se ha querido caracterizar de forma negativa a estos personajes. En rigor, este episodio debería suceder al de la comparecencia del santo ante Diocleciano, que se encuentra justamente encima. A continuación, en el tercer compartimento, se representa la *Decapitación de San Sebastián*. El verdugo, a la izquierda, con su saya recogida a la cintura, se dispone a descargar un golpe de espada cuyos efectos podemos ver ya, a la derecha, sobre el cuerpo del santo arrodillado y orante. De su cuello brota abundante sangre y su cabeza rueda ya por el suelo. La acción transcurre en un exterior indicado, como en la escena anterior, por un suelo rústico. En el ángulo superior derecho un ángel recoge el alma del mártir en forma de pequeña figura nimbada que viste una túnica blanca. Ninguna de las fuentes que conozco habla de una eventual decapitación de San Sebastián, quien murió como consecuencia del apaleamiento anteriormente mencionado. Sin embargo, el relato visual del mural salmantino no ofrece dudas: el personaje decapitado es el mismo que viene protagonizando las escenas anteriores y su muerte por la espada se sitúa entre el fallido martirio de la saeta del compartimento anterior y el entierro que enseguida cerrará el ciclo. Por otra parte, la presencia de un ángel recogiendo su alma, ausente en otras escenas de tormento, confirma el carácter fatal y definitivo de esta acción. La escena reaparecerá en las pinturas murales de la capilla de San Sebastiano de Monterosso Grana, en Italia, de ca. 1470 (atribuidas a Pietro da Salluzzo), aunque, en este caso, como culminación de un martirio operado a través de la fórmula habitual del apaleamiento³⁶. Si bien cualquier propuesta de explicación que se quiera aducir para esta escena resultará, a buen seguro, forzada y complicada, sí quiero apuntar, cuando menos, la posibilidad de que se tuviese a mano como modelo visual alguna fuente en la que, como ocurre en las Biblias navarras anteriormente mencionadas³⁷, apareciesen emparejados el martirio de San Sebastián (el fallido de su asaetamiento, que es el que contó con mayor difusión iconográfica) y el martirio de San Fabián (que, en efecto, fue decapitado) y que, por error, ambas escenas se asociasen al mismo santo.

En el cuarto compartimento el ciclo termina de manera ordenada y coherente con el *Entierro de San Sebastián*. Dos discípulos alojan el cuerpo del santo en el interior de un sarcófago jaspeado, cuya cubierta, presta a sellar el enterramiento, se encuentra en primer término. En el discípulo de la izquierda, único que ha conservado su rostro, el anónimo autor de este mural acertó a expresar, dentro de sus limitaciones, compunción y pena. En el centro de la parte superior de este compartimento parece emerger de una masa

34 Leandri-Morin, Marie-Pierre, *op. cit.*, p. 575, n. 14 (sobre Castellar); Roques, Marguerite, *loc. cit.* (sobre Roubion).

35 Rodríguez Barral, Paulino. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Bellaterra (Barcelona) et alii: Universitat Autònoma de Barcelona et alii, 2009, pp. 110-111, n. 112. Como destaca el autor, no puede decirse, automáticamente, que un personaje tocado con un gorro frigio sea un judío, pero, en ocasiones, este tocado se incluyó, explícitamente, con esta intención. En el caso del mural que nos ocupa, el contexto negativo en que aparece el personaje tocado de esta manera invita a pensarlos. En su versión de la vida de San Sebastián, fray Juan Gil de Zamora pone una nota de antisemitismo que no encuentro en otras fuentes al presentar como responsable de la caída de los discípulos de San Sebastián a "cierto falso cristiano" a quien San Tiburcio, uno de los discípulos, repudiará como un judío, v. Gil de Zamora, Juan, *op. cit.*, pp. 693-694.

36 Leandri-Morin, Marie-Pierre, *op. cit.*, pp. 587 y 590.

37 V. *supra* n. 12.

nebulosa cuajada de estrellas lo que pudiera ser la *dextera Dei*, desprendiendo unos rayos que se dirigen al cuerpo exánime del santo en lo que sería un gesto de aceptación de su sacrificio y de bendición. La escena, aunque correcta, no recoge las circunstancias particulares del entierro de San Sebastián: cómo su cuerpo fue arrojado a una cloaca por orden de Diocleciano y cómo el propio San Sebastián se apareció a una mujer piadosa para que revelase el lugar en que se encontraba su cadáver, para que, de esta manera, pudiera ser recuperado y enterrado.

Conclusión: un universo por indagar

El mural de *San Sebastián*, con sus limitaciones y con sus contradicciones, nos pone ante la necesidad de estudiar en profundidad el contenido de los distintos ciclos que, a lo largo de los siglos XIV y XV, cubrieron los muros del coro del convento de Santa Clara de Salamanca, obligándonos, de esta manera, a superar el desaliento en que con frecuencia nos sume la pobreza de su calidad formal, subrayada por su precaria conservación. Cuando, pese a todas estas circunstancias, resulta posible la lectura de estos murales, sus frecuentes anomalías que salen a nuestro encuentro, que denotan un ambiente marginal en el que se gestionan con poca pericia referentes textuales y visuales en ocasiones obsoletos, nos sumergen, de nuevo, en el desconcierto. Solo un estudio paciente y minucioso de las fuentes textuales y visuales que atienda a la literatura hagiográfica y devocional producida en Castilla permitirá ir desentrañando poco a poco el contenido de estos murales y, con él, el universo visual y devocional de una comunidad de clarisas de la Castilla bajomedieval.