

Un ciclo pictórico de estilo gótico lineal parcialmente inédito en la Iglesia del Santo Sepulcro de Zamora

A lineal gothic style pictorial cycle partially unpublished
in the Church of the Holy Sepulchre of Zamora

SERGIO PÉREZ MARTÍN
*Proyecto Cultural Zamora Románica*¹

RESUMEN

El reciente proyecto de restauración de la iglesia románica del Santo Sepulcro permitió afrontar una deuda patrimonial pendiente: la restauración de sus pinturas murales exteriores, un caso singular en la provincia. Conocidas parcialmente a raíz del derribo de su pórtico anexo a finales de los noventa, ahora damos a conocer otro lienzo, situado en la parte occidental del paramento norte, de mayor tamaño que el anterior aunque más degradado. La magnífica restauración ha permitido descubrir e interpretar un ciclo de la vida de la Virgen y la infancia de Cristo, además de otras escenas con iconografías inéditas en el corpus pictórico medieval de Zamora. Las grandes pérdidas y lagunas hacen que este artículo invite a formular hipótesis y debate para quienes se acerquen a su contemplación, que podrán observar los retazos de lo que probablemente fue uno de los conjuntos murales de estilo gótico lineal más extensos de la ciudad.

PALABRAS CLAVE: románico, pintura mural, gótico lineal, restauración, Zamora.

ABSTRACT

The recent intervention project of the romanesque church of the Holy Sepulchre allowed to confront an unresolved patrimonial debt: the restoration of the exterior wall paintings, a unique case in the province. Partially known following the demolition of its attached portico at the end of the nineties, now we present another wall, located in the western part of the north wall, larger than the previous but more

¹ Este trabajo se inserta dentro del *Proyecto Cultural Zamora Románica*, un plan de restauración, conservación, difusión y divulgación del Románico de la ciudad de Zamora que se desarrolla entre los años 2008 y 2012. La Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León promueve y financia este proyecto, en colaboración con el Ayuntamiento y Obispado de Zamora y a través de la Fundación Rei Afonso Henriques. Más información en www.zamoraromanica.es.

Un esbozo de lo que aquí se expone formó parte de mi conferencia "La efímera epidermis del románico. Estudio, restauración y novedades en torno a la pintura medieval de la ciudad de Zamora" dentro del ciclo *Jueves románicos. Cuatro conferencias en marzo*, organizado por el Proyecto Cultural y llevado a cabo con la colaboración del Museo de Zamora.

degraded. The magnificent restoration has led to discover and interpretate a cycle of the Virgin and Christ's infancy, and other scenes with unprecedented iconographies in medieval pictorial corpus of Zamora. Big losses and lagoons make that this paper invites to formulate hypotheses and debate for those who come to contemplate, which will see the remnants of what was probably one of the largest lineal gothic style murals of the city.

KEYWORDS: romanesque, wall painting, lineal gothic, restoration, Zamora.

0. INTRODUCCIÓN

A día de hoy aún sorprende que puedan realizarse hallazgos significativos en las iglesias románicas de nuestra ciudad. No porque estas sean menos propicias a tales descubrimientos sino porque a tenor de lo que uno lee y oye parece que este fuera uno de esos filones históricos agotados. Nada más lejos de la realidad y como muestra sirva este trabajo.

Transcurridos tan sólo dos años de trabajo del Proyecto Cultural Zamora Románica ya se ha podido poner de manifiesto que el estudio profundo de los edificios desde distintas disciplinas, de una manera global y bajo unos postulados novedosos, está dando sus frutos a este respecto. Quizá, una vez concluya nuestra labor deba plantearse una relectura de muchos aspectos cronológicos, históricos, arquitectónicos o simplemente interpretativos arrastrados desde hace décadas.

Una de las primeras intervenciones llevadas a cabo por el Plan se ocupó de la restauración de la iglesia del Santo Sepulcro². Tras la excavación de su entorno Sur, liberado con anterioridad por el ayuntamiento de la ciudad, se procedió a la intervención sobre el edificio, su entorno y bienes muebles. Este artículo, se referirá tan solo al estudio e interpretación de parte de éstos últimos y más concretamente de las restauradas pinturas murales que decoran el paramento Norte de la nave.

1. A PROPÓSITO DE SU EXCEPCIONALIDAD

A comienzos de los noventa el aspecto exterior de la iglesia del Santo Sepulcro de Zamora no difería mucho de la imagen más antigua que de ella conocemos,

² Toda la documentación generada se conserva en el Archivo del Proyecto Cultural Zamora Románica. APCZR., *Proyecto básico y de ejecución Iglesia del Santo Sepulcro. Zamora*. Mayo 2009; *Proyecto básico y ejecución Intervención en el entorno de Iglesia del Santo Sepulcro. Zamora*. Septiembre 2009; *Informe preliminar excavación arqueológica del entorno sur de la iglesia del Santo Sepulcro*, QARK, 2009; *Proyecto de conservación y restauración. Artesonado Iglesia Santo Sepulcro*, ECRA, 2009; *Informe final. Conservación y restauración Aliceres, dobles tirantes y canes del artesonado. Iglesia del Santo Sepulcro Zamora*. REARASA, 2010.

un grabado publicado por Garnacho en 1878, y mucho menos de la ya popular fotografía del Archivo Somoza-Duero tomada a mediados del siglo pasado.

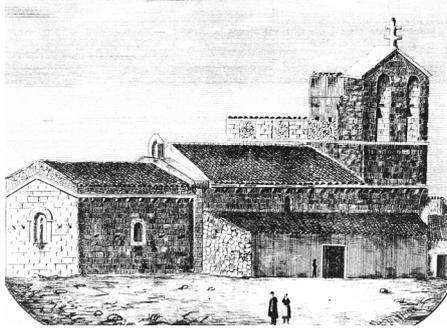


Fig. 1. Garnacho. *Breves noticias...*



Fig. 2. Fototeca Obispado Zamora.
Archivo Somoza-Duero.

Ambos documentos nos muestran un templo románico, de nave única, cabecera cuadrangular de testero plano y torre a los pies. Amén de pequeños detalles, las notas más llamativas residirán en las construcciones que se adosan a su alzado Oeste, pero fundamentalmente en el pórtico cerrado o cabildo que se extendía a lo largo de toda la fachada Norte del cuerpo de la iglesia³.

Parece que desde su origen, o al menos desde fecha muy temprana, el templo sepulcrista gozó de algún tipo de construcción exterior en esta zona, pues a tal efecto obedecería la hilada de canzorros que abarca hasta el testero de la capilla mayor. Éstos servirían, sin duda, para soportar la techumbre de un gran espacio porticado, o al menos cubierto, que como vemos rodeaba buena parte del edificio y que habría de utilizarse como lugar de cobijo, reunión y por qué no como ámbito procesional. Al menos, modernamente, consta de manera documental que el espacio sirvió como lugar de congregación de feligreses y cofrades y de enterramiento de pobres y ahogados en la parte del río Duero que correspondía a su jurisdicción parroquial⁴.

³ GARNACHO, Tomás María. *Breves noticias sobre algunas antigüedades de Zamora y provincia*. Zamora, 1979, p. 113. A la fotografía se ha tenido acceso a través de la Fototeca del Obispado de Zamora, si bien ya había visto la luz en varias publicaciones, por ejemplo en PINUELA XIMÉNEZ, Antonio. *Descripción histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Zamora, 1987, p. 116, o en RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La Virgen de la Guía. Historia, Arte, Devoción*. Zamora, 1999, p. 21.

⁴ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *Por la Catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*. León, 2001, p. 159.

Pese a que su existencia datará necesariamente de una fecha más antigua, no se ha podido documentar con anterioridad al siglo XVII, en parte por la total pérdida de los registros parroquiales precedentes. Sea como fuere, la visita general de 1636 da buena cuenta de su existencia y de los inconvenientes que esta causaba⁵:

“Yten por quanto en la visita q los sennores visitadores han hecho en la dicha iglesia, en el cavildo della ay una capilla q por estar sin puertas la tienen profanada sirviendo de receptaculo y acogida de gente de mala vida donde escandalosamente es publico y notorio que se comenten muchos sacriligios y pecados en gran desservicio de dios nuestro señor. Por tanto ordenaron y mandaron al mayordomo de la dha iglesia haga cerrar la puerta de la capilla a piedra y todo asta que se provea de los necesario para que dha capilla este don la decencia que se debe y lo cumpla dentro de un mes”.

La obra de adentamiento y tapiado de este espacio para cumplir los preceptos dictados por el visitador se llevaría a cabo en esos mismos años⁶. Así, en 1638 ya se habrían realizado parte de las obras pues se destinaban ocho reales para el pago de una puerta “que tapó de la capilla que mandaron los sennores visitadores generales” y en 1641 se abonarán tres ducados de “terraplenar y empedrar el cabildo de la iglesia”.

Poco cambiaría ya la apariencia de esta construcción hasta finales del siglo pasado, momento en el que una intervención promovida por el Servicio Territorial de Cultura sustituiría el pórtico –en estado semiruinoso– por otro, abierto, con pies derechos de madera y pretilos de piedra⁷. Su derribo dejó a la luz un paramento profusamente revocado y encalado⁸, algo que constaba documentalmente y de manera repetitiva desde fecha temprana, imagen que a tenor de fotografías inéditas también lucía el interior del templo hasta 1969, cuando el párroco y parte de la feligresía lo picaron inapropiadamente. Por suerte para nosotros, la furia con la que las piquetas arrasaron el interior de la iglesia no llegó hasta el cabildo y los mencionados enlucidos quedaron a salvo hasta este momento. Bajo ellos y más concretamente en el extremo oriental, al comienzo de la nave propiamente dicha, se ocultaban los escasos restos de un ciclo pictórico fechable hacia el siglo XIV. Es de suponer que los sucesivos encalados y repicados dieran al traste con el conjun-

⁵ AHDZa., Sec. AP, 281-26 / lib. 7, fol. 75.

⁶ AHDZa., Sec. AP, 281-26 / lib. 7, fols. 67 y 79.

⁷ Hortensia Larrén y Luís Pichel, arqueóloga y arquitecto del Servicio Territorial del Cultura, nos facilitaron el acceso a la documentación fotográfica y al proyecto “Porche de Iglesia del Santo Sepulcro. Abril 2009” de los arquitectos Mario Carrera Oviedo y Javier Jambrina Seco, todo ello custodiado en el Archivo de la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Castilla y León.

⁸ AHDZa., Sec. AP, 281-26 / lib. 8, fol. 3v. Cuentas de 1699: “Se le pasan en quenta 53 rs los mesmos que gasto en encalar la yglesia y cavildo y dar de plano, en esta manera, 12 rs de 4 cargas de cal, 6 rs de barro para dar de plano, 2rs de barro negro y 30 rs que llevo el hijo del sargento que todo haze 53 rs”.

to mural, pues de manera clarificadora el fragmento mejor conservado se localizaba en la franja de muro de la nave a la que se adosaba la espuria construcción. Así las cosas, resulta evidente que hasta algún incierto momento postmedieval las pinturas estuvieron al descubierto o al socaire de aquella hipotética galería porticada comentada unas líneas más arriba.

Huelga por tanto redundar en la excepcionalidad del conjunto, o mejor dicho de sus restos fragmentarios, pues estamos ante el único resto mural exterior de cronología medieval conservado en la provincia de Zamora, un caso singular, un hito sin parangón.

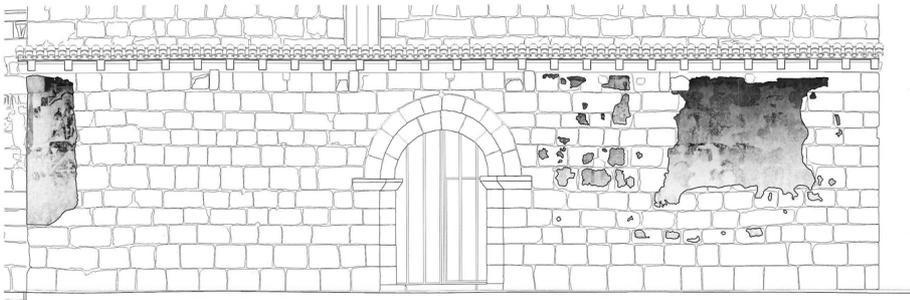


Fig. 3. *Gráfico Informe Final de Restauración (APCZR). Carlos Alonso e Ignacio Romero.*

2. LAS PINTURAS DE LA ZONA NORESTE

Desde el momento de su descubrimiento se han vinculado a la decoración de una pequeña capilla –quizá debido a la interpretación de los mencionados registros parroquiales–, a una estructura anexa o a una tumba⁹. Sin embargo, como apuntase Gutiérrez Baños lo más lógico sería pensar en su relación con el propio pórtico, pues además de porque existen referentes de ciclos pictóricos asociados a tales estructuras, porque no hay indicios de otras hipotéticas construcciones accesorias y porque como veremos el ciclo se extendió por toda la superficie de la nave y no sólo por una zona como se pensó en un principio.

⁹ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *Por la Catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*. León, 2001, p. 159, GRAU LOBO, Luis. *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*. Zamora 2001, p. 59 y HUERTA HUERTA, Pedro Luis. “Iglesia del Santo Sepulcro”. En GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y PÉREZ GONZÁLEZ, José María (dir.). *Enciclopedia del románico de Castilla y León. Zamora*. Aguilar de Campoo, 2002, p. 511.



Fig. 4. *Vista general fragmento Este restaurado. APCZR.*

Este primer fragmento se sitúa a la izquierda de la portada Norte de la iglesia y hasta la restauración llevada a cabo por Zamora Románica había centrado exclusivamente el interés de la mayoría de los estudiosos, en parte por su mejor conservación y lectura¹⁰. Se trata de una banda vertical de 2,60 metros de alta y unos 95 centímetros de ancha, coincidente en suma con las dimensiones del muro que las ocultó durante años.

Seguiremos, pues, la línea de quienes nos han precedido en su estudio, comenzando su análisis por este paño oriental. De él subsiste, fundamentalmente, su diseño preparatorio en almagre, así como los restos de colores que causan impresión de su alteración en distintas zonas, en especial en las carnaciones cuyos oxidados pigmentos han virado a tonalidades negruzcas. Pese a todo es distinguible su organización en dos registros delimitados por una banda de cintas plegadas. En cada uno de los registros son reconocibles marcos arquitectónicos con arcos trilobulados albergados por gabletes con pequeñas arquitecturas por encima de sus remates, que cobijan las escenas.

En el registro superior, en la parte izquierda se resuelve el espacio problemático causado por la presencia de un canzorro en que apoya la cubierta del pórtico mediante la inclusión de una banda con escudos de armas. Mientras el inferior perdió totalmente su iconografía, el superior debió de ser un cuartelado de Castilla y de León, aunque tan sólo restan los leones del segundo y tercer cuartel. Por la data de las pinturas, debería tratarse de las armas reales de Alfonso XI o de Pedro I. A su derecha se conservan fragmentos del episodio de *La Flagelación de Cristo* atado a la columna¹¹, pues efectivamente la figura de Jesús, de pelo largo, nimbo crucífero, y despojado de sus vestiduras aparece con las muñecas anudadas entorno a una alta y esbelta columna de capitel trapezoidal y frente a él un personaje vestido con calzas y una vara en la mano, que bien podría ser uno de los verdugos que le azotaron¹².

En el inferior subsisten, a la izquierda, restos de lo que a priori parecería una escena incompleta, no identificada hasta fechas recientes y que sin duda se trata de

¹⁰ El Proyecto de conservación-restauración y la dirección de obra fue llevado a cabo por la restauradora Ana Prieto, corriendo la ejecución a cargo de la empresa REARASA, S.A. Ambos documentos se conservan en APCZR., *Proyecto de conservación y restauración. Pintura murales exteriores. Iglesia del Santo Sepulcro. Zamora. Julio 2009; Informe Final. Conservación y restauración. Pinturas murales exteriores. Iglesia del Santo Sepulcro. Zamora. Octubre 2010.*

¹¹ El primero en reconocer esta escena fue: 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, 2005, t. II, p. 362. Hasta este trabajo se habían dado otras interpretaciones a todas luces erróneas.

¹² Esta columna alta será la utilizada comúnmente hasta las primeras décadas del siglo XVII, hasta que Gregorio Fernández popularice otra más baja acentuando el dramatismo de la escena. Su errónea lectura llevó a que en el informe final de restauración citado en la nota anterior se identificase como *Cristo escarnecido*, algo poco probable si se tienen en cuenta los atributos y personajes presentes en la escena.

*El Camino del Calvario*¹³, con Cristo portando una endeble cruz, más emblemática que real, y delante de él Simón de Cirene que alza su brazo izquierdo ayudándole a llevar la carga tras el agotamiento de la Flagelación. La imagen de Jesús es prácticamente idéntica a la de la escena superior, si bien en este caso va vestido con túnica y se aprecia mejor su rostro barbado. El Cireneo lleva unas vestiduras más amplias, aparentemente con calzas, pues como dice el relato evangélico (Mc. 15: 21) venía del campo y toca su cabeza con una suerte de turbante o tocado orientalizante. Finalmente, a la derecha, los restos de una *Crucifixión*¹⁴, con Cristo Crucificado en primer término y a su derecha varias figuras nimbadas, quizá dos o tres, una de ella ha de ser María, que cruza los brazos sobre su vientre, la otras, prácticamente perdidas, serían San Juan y la Magdalena.

A tenor de la temática bien podríamos estar ante los restos de un ciclo de la Pasión de Cristo, que quizá ocupó todo el costado Este de la nave, y cuya lectura parece que seguiría un sistema similar al bustrofélico, salvo que en éste la primera línea se leería de derecha a izquierda y la siguiente de izquierda a derecha.



Figs. 5 y 6. *Detalles Flagelación y Camino del Calvario.*

¹³ Identificada tan sólo por: RIVERA DE LAS HERAS, *Por la Catedral, iglesias y ermitas.*, p. 159.

¹⁴ Los estudios mencionados con anterioridad identifican la escena como el Calvario, la Crucifixión o como el Crucificado acompañado por una figura doliente en GRAU LOBO, *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora.*, p. 59.



Figs. 7 y 8. *Detalles Crucifixión. APCZR.*

En lo tocante a su conservación la intervención llevada a cabo en 2009 ha sido, en cierto modo, continuadora de la realizada diez años atrás. Si en aquel momento además de sustituir el pórtico se colocó acertadamente un vidrio protector que salvaguardase esta parte de las pinturas hasta que se pudiera afrontar su restauración; ahora se ha ampliado el pórtico, abarcando toda la extensión de la nave, de modo que los fragmentos de ambos costados queden a cubierto –algo que antes no ocurría–, unificando el espacio y acentuando más si cabe la vinculación histórica de ambos elementos. Del mismo modo los avances técnicos nos han permitido ampliar el vidrio protector, dotándolo de una mayor seguridad, mejorando además la contemplación de las escenas.

3. NUEVOS RETAZOS DE VIEJAS HISTORIAS¹⁵

La hipotética extensión del ciclo pictórico al resto de la fachada, hacia la zona occidental de la nave fue recogida de manera pionera por Grau Lobo. Sin embar-

¹⁵ Los dibujos que ilustraron la conferencia y ahora esta parte del artículo fueron elaborados por Marco Antonio Martín Bailón, arquitecto del Proyecto Cultural Zamora Románica, sobre fotografías del autor.

go habrá que esperar a la tesis del profesor Gutiérrez Baños que con su minucioso análisis realizará un primer acercamiento a su lectura¹⁶:

“en el fragmento de la derecha, apenas inteligible, se aprecian restos de dos registros de diseño coherente con el diseño reconocido en el fragmento de la izquierda (se aprecian tanto indicios de una banda de cintas plegadas de separación entre ambos registros como restos de marcos arquitectónicos pintados, éstos únicamente en el registro inferior). En cada uno de los registros se reconocen restos de dos escenas, separadas entre sí por una banda vertical de “T” imbricadas de un diseño un tanto especial, pero, en este caso, no cabe apuntar más que la presencia de pliegues correspondientes a indumentaria en el caso del registro superior y un par de nimbos de distinto tamaño en el caso del encasamiento de la izquierda del registro inferior”.

Tras la magnífica restauración llevada a cabo, el panorama ha cambiado de manera ostensible y fruto de su detenida contemplación y estudio estamos en disposición de completar su análisis e identificar algunas de las escenas existentes, hoy reducidas a escuetos aunque certeros trazos preparatorios y degradados pigmentos, o al menos proponer algunas hipótesis para el debate.

Los restos revelan un panel de más de 3 metros de alto y unos 5,55 de ancho, extendiéndose desde el acceso a la iglesia al extremo de la torre. Éste, seguía claramente el diseño de su contiguo, por lo que aunque ahora se lean de manera separada no debemos descartar que se tratase de un único lienzo continuo. Así las cosas, apreciamos claramente dos registros separados por una banda horizontal de tonalidad oscura que otrora sería una cenefa de cintas plegadas. Cada uno de los registros se dividiría verticalmente por bandas de “T” o de entrelazo que alternan en su diseño colores rojo y blanco, generando encasamientos con marcos arquitectónicos de arcos trilobulados bajo gabletes y pequeñas arquitecturas con tejadillos sobre ellos, tanto en el cuerpo superior como en el inferior. Hasta el momento hemos sido capaces de identificar siete escenas además de los fragmentos de otras.

El dibujo de sus líneas sobre fotografías nos ha permitido vislumbrar todo lo relativo a su organización, que se ajusta a los cánones descritos, a excepción de una escena de gran formato, situada en el extremo izquierdo, que rebasa los límites de la compartimentación; además de obtener una mayor claridad en su comprensión cuando no se tiene la pintura delante, de ahí que para el presente el artículo se haya decidido incluir cada una de las escenas utilizando esta herramienta, pues de otro modo resultaría enormemente dificultoso debido a las limitaciones de tamaño, color y número que nos exigen este tipo de publicaciones.

¹⁶ GRAU LOBO, *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora...*, p. 59 y GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura...*, t. II, p. 363.

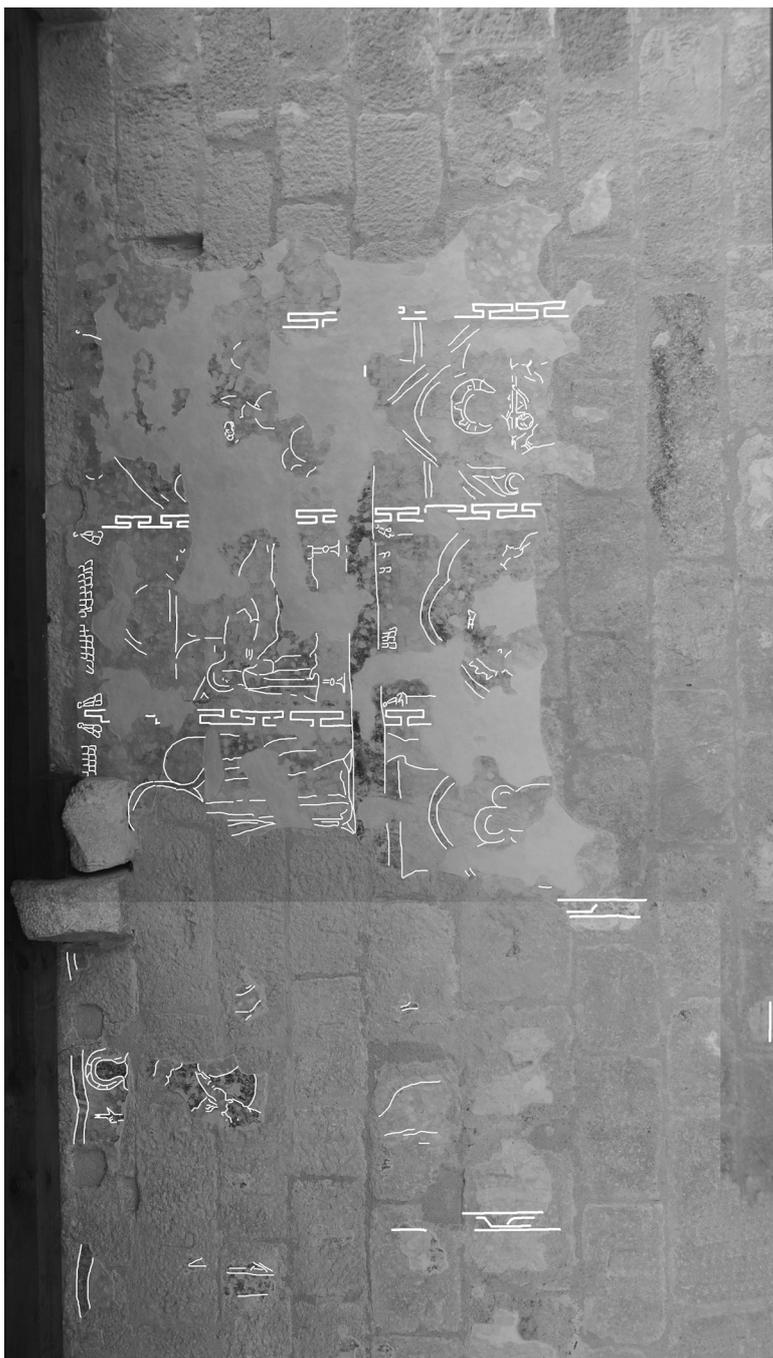


Fig. 9. Vista general fragmento Oeste restaurado con líneas maestras de lectura superpuestas.

Podemos avanzar ya, antes de pasar a describir cada una de las historias, que estamos ante un ciclo de la vida de la Virgen y la infancia de Cristo. Al menos cinco de las siete escenas se ajustan a la temática habitual. Su lectura al igual que ocurre en los retazos precedentes, es un tanto caótica pues recoge tanto a su inicio como en su final sendas escenas que nada tienen que ver con sus adyacentes, planteando ciertos problemas a la hora de saber si sigue un convencional orden de izquierda a derecha y de arriba a abajo o si se ajusta a un sistema bustrofédico.

Dejando de lado por ahora la gran escena mencionada, abre el registro superior una sencilla composición con dos figuras afrontadas, aparentemente femeninas, flanqueadas –al menos la de la derecha, pues en la otra se ha perdido la capa pictórica– por sendos árboles de tronco nudoso. Ambas visten túnica talar y mantos igualmente hasta los pies, la de la derecha va nimbada y sobre su hombro izquierdo reposa una mano, a priori del personaje que tiene frente a ella. Sin poder ofrecer mayores detalles a más de la elegancia de las figuras y del buen hacer del maestro que trazó el dibujo preparatorio, podemos concluir que estamos ante la escena de la *Visitación*, momento en el que la Virgen, embarazada de Cristo, visita en secreto a su prima mayor Isabel, embarazada a su vez de Juan el Bautista (Lc. 1: 39-56). El saludo en la casa de Zacarías, se representa de manera habitual a modo de abrazo entre las mujeres, lo que justifica la reveladora presencia de esa mano sobre el hombro de María, normalmente efigiada a la derecha de la imagen. La representación es muy similar a la que recoge el Frontal de altar de Cardet (Lérida) conservado en el MNAC, pero podemos rastrear también similares composiciones en ejemplos zamoranos como en los dos ciclos pictóricos de la iglesia de Santa María la Nueva, concretamente en el de la nave aparecen además esos característicos árboles que cierran la escena¹⁷.

Tanto el relato evangélico (Lc. 2: 7) como otros conjuntos murales comparables de idéntica temática nos presentan a continuación el momento de la *Natividad*. En efecto, la escena presenta a una figura femenina, nimbada y tumbada sobre una cama que, girándose hacia su derecha, dirige la mirada hacia una cuna envuelta en paños de largos pliegues. La acción transcurre en un interior a juzgar por los elementos arquitectónicos que aparecen en el fondo, intento de recrear el establo en que discurrirían los hechos. Tan sólo nos plantea ciertas dudas el modo en que se representa a La Virgen, recostada, a la manera bizantina (más aproximada a un verdadero parto), pues habitualmente yace sobre una suerte de colchón y

¹⁷ El primero se expuso hasta hace escasos meses en Madrid: CAMPS, Jordi y YLLA-CATALÀ, Gemma (dirs.). *El Esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional D'Art de Catalunya*. Madrid, 2011, pp. 168-173. Con respecto a las de Santa María la Nueva, aunque sólo tocante a las de la sacristía, se han estudiado recientemente y con notables novedades iconográficas en PÉREZ MARTÍN, Sergio; MARTÍN BAILÓN, Marco Antonio; MACEDO COELHO, Luciana. "Recomponiendo un puzzle. Disquisiciones acerca de la restauración e interpretación de unas pinturas murales de estilo gótico lineal en la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora". *Ge-Conservación*, 2011, n.º 2 (en prensa).



Figs. 10 y 11. *Visitación y Nacimiento.*



Figs. 12 y 13. *Anuncio a los Pastores y ¿Huida a Egipto?*

no sobre una cama como en este caso, en el que se aprecian claramente sus patas abalaustradas y pie alto. Este tipo de representación suele ser más común cuando el que se efigia es el *Nacimiento de la Virgen*, en un interior rico, con una cama en la que aparece acostada Santa Ana, rodeada de mujeres que la asisten o que le llevan presentes y que depositan al bebé en la cuna. Si tomásemos por buena esta segunda interpretación habríamos de replantearnos también la iconografía anterior pues difícilmente podría ser la Visitación y sí más bien el *Encuentro ante la puerta dorada*, momento en el que los viejos esposos Santa Ana y San Joaquín se encuentran ante la puerta de Jerusalén y se abrazan tiernamente¹⁸.

Sea como fuere, parece que las escenas venideras nos hacen descartar esta hipótesis forzándonos a acoger la primera. La tercera historia y última conservada del registro superior no es precisamente una de las más clarificadoras, pues se trata de una escena bastante deteriorada. Transcurre en el exterior, a campo abierto, como prueban tanto las rocas y montañas que aparecen repartidas en la parte inferior y en el centro del cuadrante, como la falta de referencias espaciales claras. Ante la imposibilidad de reconocer figuras humanas, sí se muestran varios animales en la línea central de la composición, el más claro un perro, recostado y recogido sobre sí mismo que dirige su mirada hacia el cielo y junto a él otro animal que podría identificarse no con pocas dudas con la cabeza de un équido con su bozal. Con estas escasas referencias resulta muy aventurado asignarle una iconografía de manera certera, si bien los detalles descubiertos nos sitúan ante una escena campestre, bucólica, con presencia de animales y de hipotéticos personajes que cuidarían de ellos. Nos atrevemos a proponer que se trata de un *Anuncio a los pastores*, cuya representación más común suele coincidir con estos postulados, ajustándose a la narración del texto lucano (Lc. 2: 8-15), única fuente de esta Anunciación. Nuevamente encontramos notables semejanzas en su representación con una de las escenas recogidas en el Frontal de altar de Cardet, que en su parte superior derecha recoge de manera conjunta y en un solo panel el Nacimiento y el Anuncio a los pastores¹⁹.

Abre el registro inferior una historia de difícil identificación, que transcurriría entre la referida escena pastoril y la *Adoración de los Magos*. Esta última ocupa el espacio central de la banda y pese a la pérdida de toda su zona inferior aún son distinguibles tres personajes tocados con corona, dos de ellos ubicados a la izquierda, que por la postura de sus cabezas parecen dialogar, el otro a la derecha, afrontado a los anteriores y aparentemente sentado. Mientras los primeros portan sus coronas, de remates trilobulados, directamente sobre sus cabelleras y por los restos de sus vestiduras podrían ser hombres además de porque el situado más a la

¹⁸ Escena más popular del ciclo de Ana y Joaquín y que preludia y se asocia con el Nacimiento de la Virgen. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, 1996, T. I, Vol. 2, p. 167.

¹⁹ CAMPS; YLLA-CATALA, *El Esplendor del Románico...*, pp. 168-173.

izquierda luce barba rizada; el otro, lleva un velo que cubre sus cabellos cae por encima de sus hombros y sobre él coloca su corona de cesta flordelisada, todo ello circundado por un incuestionable nimbo. Esta figura, de aspecto femenino, lleva en su regazo o al menos sobre sus piernas si estuviese sentada, un elemento no reconocible, si bien su parte superior de forma circular podría desvelar la presencia de otro nimbo y por lo tanto de otro personaje sagrado. La descripción que apuntaría a la clara representación de los tres Reyes Magos acepta cierta matización si identificamos al personaje de la diestra como la Virgen que portaría en sus brazos al Niño, disposición habitual en este motivo iconográfico del que habría desaparecido el tercer mago que las más de las veces aparece ya en actitud de adoración, postrado a los pies del infante, coincidente con la parte perdida del mural.

Llegados a este punto el problema es evidente. ¿Qué representación esconde entonces la primera escena de este registro? En un primer momento y debido a ciertos detalles pensamos que podría tratarse de una *Adoración de los pastores*, sin embargo parece que este asunto no fue ilustrado ni en el arte bizantino ni en occidente hasta la llegada del siglo XV. La inexistencia de esta iconografía situaba a los pastores tan sólo en el momento del Anuncio y no en el de la Adoración, reservado a los Magos y en cuya representación se inspiraron posteriormente los artistas para la creación del nuevo tema²⁰. Tomando por bueno este axioma, la realidad se nos antoja compleja pues no encontramos ni en el relato evangélico ni en los textos apócrifos ni en otros ciclos pictóricos coetáneos un episodio que se sitúe entre los dos ya mencionados. Así las cosas y ante la presencia de personajes y objetos claramente reconocibles debemos plantearnos entonces que el episodio no ocurra entre el Anuncio a los pastores y la Adoración de los Magos, sino después y que por lo tanto la lectura de este registro haya de efectuarse al contrario de lo previsto, situándonos sí en este caso ante un sistema bustrofedón correcto.

La escena de la discordia sigue la composición habitual y presenta en su centro a dos personajes nimbados, uno de mayor tamaño que el otro, cuyos rostros parecen estar afrontados, contemplándose. El primero, situado a la izquierda, parece recoger al otro en brazos, un infante. Sin mayores dudas ha de tratarse de una representación de la Virgen con el Niño en brazos. Pero aún restan otros elementos. A la derecha emergen los restos de otro personaje con nimbo que sujeta o se sujeta a una especie de tronco o palo. Y bajo María dos cestas, una de ellas, a la izquierda, de mayor tamaño, imitando un cesto de mimbre. Las enormes pérdidas nos impiden precisar más, pues sin duda la parte inferior nos hubiese facilitado mucha más información. Quizá estemos a la efigie frustrada de la *Huída a Egipto* o ante algún episodio acaecido durante la azarosa marcha al exilio. A priori pareciera la primera, con San José en primer término conduciendo el asno que sirve de

²⁰ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano...*, T. I, Vol. 2, pp. 245-247.

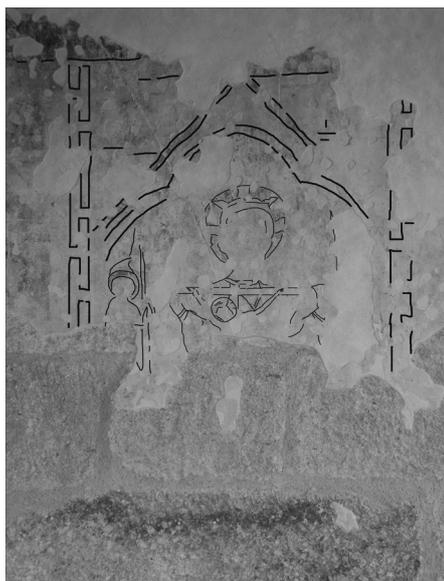
montura a la Virgen y al Niño; o quizá alguno de los momentos de descanso, pero lamentablemente todo ha de quedar en el terreno de la hipótesis.

Como recordará el lector, la última escena del registro es una de las que rompen el hilo temático del ciclo por lo que poco o nada puede aportar a la identificación iconográfica de su precedente. Al contrario que aquella, la que ahora nos ocupa recoge un asunto claro y reconocible, aunque no por ello menos sorprendente, pues hasta la fecha no conocíamos en la provincia de Zamora ejemplo alguno de tal representación pictórica²¹. Se trata de una efigie de *Dios Padre*, sedente —aunque no se puede precisar que esté sentado sobre un trono—, mayestático, que con los brazos abiertos *ase* o recoge en su regazo *la figura crucificada de su Hijo*. Se intuye aún, como sujeta con sus manos los extremos del travesaño de la cruz, presentando el signo triunfante de su gracia redentora. Ambos lucen nimbos crucíferos, pero además el Padre porta sobre su cabeza una corona. Flanqueando la escena, como protectores, sendos ángeles con las alas desplegadas hacia lo alto y asiendo en sus manos, al menos de la izquierda pues su frontero lo ha perdido, un elemento largo, de perfil cónico, que pudiera tratarse de una lanza, elemento de la pasión, uno de los “arma christi”, o simplemente de una gran vela o cirio.

No apreciamos en el recuadro la presencia de la paloma del Espíritu Santo, que ajustaría la iconografía con la que se ha venido denominando tradicionalmente como *Trono de Gracia*, de supuesto origen francés y difundida a partir del siglo XIII. Ésta, de evidente significado trinitario carecería de sentido si el ave nunca llegó a representarse, si bien, su pérdida debida a la degradación generalizada del mural tampoco se debe descartar. Aunque de posterior cronología encontramos un ejemplar parangonable iconográficamente, en Villaobispo, localidad enclavada en los territorios astorganos de la provincia de Zamora. La ruinoso iglesia de Santa María conserva en su interior diferentes pinturas murales, apareciendo en el costado septentrional de la nave una “Santísima Trinidad con el donante” del primer tercio del siglo XV²². Sin duda, presenta similitudes en su temática y en la problemática identificación de motivos y formas y notables diferencias en la inclusión de personajes agregados.

²¹ Sí contamos con un ejemplar escultórico fechable en el siglo XIII en la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente. HIDALGO MUÑOZ, Elena. *La iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*. Salamanca, 1995, pp. 42-43.

²² Su seguimiento y preocupante conservación fue objeto de estudio para la administración autonómica en 2007 por Fernando Gutiérrez Baños con motivo del proyecto de investigación “Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León” (VA008B06). A él, y a Rubén Fernández Mateos debo la consulta de dicho informe. Nos constan también las gestiones y abundante documentación generada a tal efecto por el Servicio Territorial de Cultura, así nos lo comunicó Hortensia Larrén con motivo de mi conferencia impartida en el Museo de Zamora. Recientemente se dató creemos que erróneamente como obra del siglo XVI en HUERTA HUERTA, Pedro Luis. “Iglesia de Santa María”. En GARCÍA GUINEA y PÉREZ GONZÁLEZ (dir.). *Enciclopedia del románico..*, pp. 161-162. Subsanado más tarde por FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén. *Todo el románico de Zamora*. Palencia, 2001, p. 104.



Figs. 14 y 15. *Adoración de los Reyes Magos y Dios Padre sujetando a Cristo Crucificado.*



Figs. 16 y 17. *Cristo bendiciendo y ¿León rampante?*

Por fin, cabría hablar de la escena que realmente abre en la actualidad el ciclo pictórico. No sólo se aparta del hilo conductor de la infancia de Cristo, como la analizada con anterioridad, sino que además ésta parece transgredir los límites espaciales y de encasamiento marcados en ambos registros. Aparentemente estamos ante una gran historia que abarcaría el espacio destinado a ambas bandas llegando incluso a superarlas, tanto vertical como horizontalmente, siempre sin dejar de lado que las grandes pérdidas de que adolece la zona dificultan en buena medida su comprensión a este nivel. Si como parece se trataba de un único panel, su organización debió de ser vertical y jerárquica. Así, en su parte alta nos produjo gran sorpresa el hallazgo de una figura de gran tamaño, sedente, de larga melena, nimbo crucífero y ampulosas vestiduras que desde el cielo alzaba su mano diestra en actitud de bendecir. Las posibles representaciones de *Cristo bendiciendo* que se ajustaran al mural son realmente escasas, yendo desde el tradicional Pantocrátor, al Cristo juez de la Deésis y del Juicio Final, para acabar con el Cristo triunfante de la Resurrección. Parece más probable que haya de relacionarse con una de las dos primeras, aunque lamentablemente lo incomprensible del resto de fragmentos de la escena hacen imposible afinar más en su identificación. Quizá contribuiría el descifrar el significado de una masa de formas muy definidas, de líneas ondulares y simétricas, situada a los pies de Cristo, concretamente a su derecha, que parecen paños tremolantes de los que penden hilos o cuerdas con borlas.

El resto de pequeños fragmentos aislados resultan inidentificables aunque hoy nos sirven para darnos cuenta de la verdadera extensión del mural y de la pérdida de muchas otras escenas, seguramente tantas como las reconocidas. Tan sólo repararé en uno de ellos por la claridad y buena conservación de su dibujo preparatorio. Se sitúa al final del registro superior, en su parte baja y junto a la banda de "T" imbricada que sirve de separación y se trata de un animal aparentemente en actitud rampante. Se asienta sobre sus patas traseras, con una gran cola en alto, cuartos delanteros al aire y cabeza girada. En algún momento se pensó que se correspondería con la efigie de un caballo, sin embargo su aspecto se muestra más próximo al de un león, por sus pezuñas y cola, muy similar al emblema heráldico visto en tantos y tantos murales de la época.

4. FILIACIÓN ESTILÍSTICA Y DATACIÓN

En lo tocante a estos aspectos no podemos sino adherirnos a la teoría formulada y ya consensuada por quienes nos han precedido en su estudio, pese a que se hayan centrado en lo fundamental en el análisis del lienzo ubicado a la izquierda de la portada.

A modo de recapitulación, podemos decir que sus características formales las sitúan dentro del estilo gótico lineal, que se desarrollará en el caso de la corona de

Castilla desde un momento incierto del siglo XIII –quizá hacia los años 40– hasta finales del XIV. Y más concretamente, en lo que a la pintura sepulcrista se refiere, encuadrándose dentro del llamado periodo de plenitud definido por Gutiérrez Baños: *ca.* 1310/1320-*ca.* 1360-1380²³.

El estudio de los maltrechos dibujos preparatorios, el característico contorneado de las figuras –en algunas zonas único resto del mural– y el análisis de la indumentaria permiten acercarnos aún más su datación. Como ya se ha ido viendo, se trata de figuras extraordinariamente elegantes y estilizadas, trazadas con una línea cursiva que las confiere cierto movimiento y las aleja de momentos estilísticos anteriores. Frente a estos decididos pasos, nuestro maestro se muestra incapaz aún de liberarse del excesivo interés por compartimentar el espacio pictórico, rasgo característico del periodo de afirmación del gótico lineal.



Fig. 18. *Pórtico y pinturas de la iglesia del Santo Sepulcro tras su restauración e instalación de protecciones*

La valoración de la moda y vestimenta no pueden ser sino parciales por razones obvias, puesto que en buena medida hemos perdido sus trazos y las valiosas referencias del color. Sin embargo sí son apreciables los característicos escotes

²³ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura...*, t. I, pp. 473-495, t. II, pp. 361-363. Con anterioridad se habían datado también en las décadas centrales del siglo XIV. GRAU LOBO, *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora...*, p. 59.

redondos que no llegan hasta la base del cuello, utilizados a partir del siglo XIV o la mayor amplitud de las mangas, elementos entre muchos otros que contribuirán al incipiente gusto por la complicación manifestado a partir de la segunda mitad de la centuria. Del mismo modo, las barbas cumplidas de algunos de los personajes, por ejemplo de Cristo, y la melena corta rematada en bucle que lucen buena parte de las imágenes masculinas, sirven también para situar la pintura en este momento.

Para finalizar, recientemente se ha querido ver también cierta relación, por sus características de estilo, con las pinturas murales del sepulcro de don Rodrigo Yáñez en la iglesia de San Vicente de Zamora, muerto en 1337 o 1357 y por lo tanto fechables también en el segundo tercio del siglo XIV²⁴.

²⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura...*, t. II, p. 363.