

Lucía Lahoz Gutiérrez

APOSTILLAS A UN DEBATE HISTORIOGRÁFICO. LA CAPILLA DE SAN JERÓNIMO DEL ESTUDIO DE SALAMANCA¹

Para Alfonso, in memoriam

Prolegómenos

Cuando don Manuel Gómez Moreno aborda el estudio la capilla de la Universidad de Salamanca, reprueba su aspecto actual,² se lamenta de la pérdida de aquella venerable ruina de un pasado glorioso y propone una aproximación a través de sus restos documentales y materiales: «Nos queda la letra de su historia en papeles, más unos restos arrinconados y maltrechos: con ello habremos de contentarnos para evocar lo perdido».³ Por tanto, se inicia aquí un recorrido para «evocar lo perdido» y formular algunos datos de su configuración, a la vez que se atenderá a los problemas que su investigación ha conllevado uno de los ámbitos más controvertidos del edificio de Escuelas Mayores (Fig. 1).

La producción historiográfica de modo unánime colocaba la capilla en el primitivo zaguán a pesar de que se hacía eco de las escasas dimensiones del recinto, inconveniente que se subsanaba reivindicando su condición de oratorio. Sin duda, al error ha llevado una lectura incorrecta de la inscripción, que desde el principio decoraba la citada estancia, pero que, ya fragmentada, Chacón transcribe en el siglo XVI y que toda la historiografía ha venido repitiendo sin excepción. Desafortunadamente no ha llegado la leyenda que conmemoraba la entrada del edificio de Escuelas Mayores. Sin embargo, se conserva esa transcripción que hiciera el primer historiador de la universidad salmantina, Pedro Chacón, quien, en su *Historia de la Universidad de Salamanca*, escrita en 1569, nos confirma:

Poco antes de esto se acabaron las Escuelas mayores de este Estudio, habiéndose comenzado en año 1415 como refiere el letrado que está alrededor de la entrada de la puerta que llaman de las Cadenas, la qual entrada fue al principio capilla de las Escuelas y así falta el letrado por la parte que se abrió la puerta.

MATÈRIA, núm. 18-19, 2021
ISSN 1579-2641, p. 85-116

Recepció: 12-3-2020
Acceptació: 08-11-2020

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación *Intermedialidad e institución: Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual, artes plásticas*, financiado por el MINECO (HAR201785392-P).

² «Quien haya visto, si conserva el recuerdo, seguramente no será ni intenso ni grato. En medio del sabor plateresco que rebosa por todo el edificio, despégase la capilla, barroca, lista con su retablo mezquinísimo, aunque de mármoles y bronces, y sus colorinescas pinturas. La pedantería, bajo Carlos III, oficial no supo rejuvenecer aquella venerable ruina de un pasado glorioso». Manuel GÓMEZ MORENO, «La capilla de Universidad de Salamanca», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. VI (1913-1914), p. 321-324: 321.

³ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 321.

⁴ Ana CARABIAS TORRES, *Historia de la Universidad de Salamanca hecha por el maestro Pedro Chacón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 94 y 95.



Fig. 1. Capilla actual

Lo que resta dice así:

«Año del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de 1433, y comenzáronse en el año de 1415, e fizólas edificar Antonio Ruiz de Segovia, doctor en Decretos. Maestre Escuela de la iglesia de Salamanca, Canciller por la autoridad apostólica de la Universidad del estudio de la dicha ciudad. Edificáronse a expensas de la dicha Universidad de la ciudad, por Alfonso Rodríguez Carpintero, maestro de la obra; siendo administrador Juan Fernández de Ragama, Chantre de Badajoz; e regentes de la cátedras de las Sentencias e ciencias que se leen en las Escuelas: Diego González; e Pedro Martínez; e Juan Rodríguez, doctor en Decretos; e Ferranz Rodríguez, e Arias Maldonado, doctores en Leyes; e Fray Alvaro e Fray Lope, e Juan González de Segovia, maestros en Teología; e Juan Ferrández, Gómez García, doctores en Medicina, e otro leyentes. E la dicha capilla se edifico el año de...»

Lo demás falta, como dije, que debía contener el año en que la dicha capilla se había edificado a honor del señor San Hierónimo, y los nombres de Eugenio Cuarto y del Rey Don Juan Segundo, que entonces reinaba en Castilla y dio mucho privilegios a esta Universidad...⁴

A pesar de los fallos en la interpretación del historiador del siglo XVI, la información que proporciona es extraordinaria. Supone un testimonio de primera mano con indicaciones precisas sobre el conjunto del Estudio. Falto de la inscripción original, la transcripción realizada por el historiador salmantino requiere una labor crítica para calibrar su veracidad. En la copia de Chacón se observan dos ámbitos de notoria diferencia: uno de completa fidelidad, que compete a aquella parte que el autor transcribe de manera directa, otro que corresponde a la interpretación del erudito, donde el grado de fiabilidad es ya cuestionable. Precisamente su aceptación acrítica ha llevado al error de comprensión del zaguán.

Esa tesis defendida en el año 2009 no se ha aceptado de modo unánime,⁵ mientras Castro afirma: «Lucía Lahoz deshizo la confusión generada por el texto de Pedro Chacón, historiador de la universidad en el siglo XVI, respecto a la capilla: no se trata del reducido espacio central del ala oriental, que fue zaguán de la entonces entrada principal del edificio de las Escuelas».⁶ Por su parte Rupérez asienta: «No veo motivo para dudar de la credibilidad de esta parte de su discurso y dársela cuando nos trasmite a continuación el texto de la inscripción al menos hasta los que son sus meras sospechas expresadas como tales».⁷ En mi opinión, resultan contundentes las diferencias: una, copia textual que reproduce al pie de la letra lo que perduraba de inscripción, y la otra interpretativa, que corresponde a lo que historiador clásico supone. Nótese incluso las divergencias léxicas en la conformación de ambas partes. En efecto son tan evidentes que no creo que merezca la pena insistir más en ello. Por su parte Martínez Frías lo acepta: «La citada profesora mantiene, con argumentos que para mí tiene visos de evidencia, que la fachada y entrada principal de la universidad en el siglo XV fueron los del lado oriental, junto a la catedral vieja, y que el espacio tenido hasta el presente como propio de la primigenia capilla era, en puridad, el zaguán de la entrada de ese lado».⁸ Se ha prescindido de la bibliografía previa dado que se mantenía su ubicación en el zaguán: Gómez Moreno, Florencio Marcos, Álvarez Villar, Pereda, Nieto, etc. (Fig. 2).

No es cuestión ahora de analizar pormenorizadamente el texto de la inscripción,⁹ pero sí es preciso resaltar que relata el edificio en calidad de conjunto, se trata de una *datatio* en toda regla y una *monumenta* que celebra la construcción de las Escuelas, su misma lectura denota la existencia de un proyecto conjunto para el edificio, como el uso del plural ratifica. Una de las problemáticas al abordar la fábrica del Estudio es que la interpretación siempre se ha emprendido a partir de la Fachada Rica y ello ha llevado a un enfoque descontextualizado.

⁵Nos hemos ocupado de ello en Lucía LAHOZ, «La imagen visual de la Universidad de Salamanca», Luis Enrique RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES y Juan Luis POLO RODRÍGUEZ (coords.), *Historia de la universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, t. IV, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, p. 287-328; p. 287-325; Lucía LAHOZ, «La imagen de la universidad pontificia», Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ y Luis Enrique RODRÍGUEZ-SAN PEDRO (coords.), *La universidad de Salamanca y el Pontificado en la Edad Media*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2014, p. 483-532.

⁶Ana CASTRO SANTAMARÍA, «Morfologías de la Universidad de Salamanca, clásica, siglo XVI», Luis Enrique RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES y Juan Luis POLO RODRÍGUEZ, *Imagen, contextos morfológicos y universidades*. (col. Miscelánea Alfonso IX), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, p. 121-158: 129.

⁷Nieves RUPÉREZ ALMAJANO, «El colegio de San Bartolomé antes de las reformas del siglo XVIII», Luis Enrique RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES y Juan Luis POLO RODRÍGUEZ, *Imagen y contextos morfológicos...* p. 159-210: 197.

⁸José María MARTÍNEZ FRÍAS, «La Real capilla de San Jerónimo», Eduardo AZOFRA AGUSTÍN y Manuel HERNÁNDEZ PÉREZ, *Loci et imagines, imágenes y lugares, 800 años de Patrimonio de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 67-101: 69.

⁹Una revisión más completa al hilo de los avances de la epigrafía en Lucía LAHOZ,

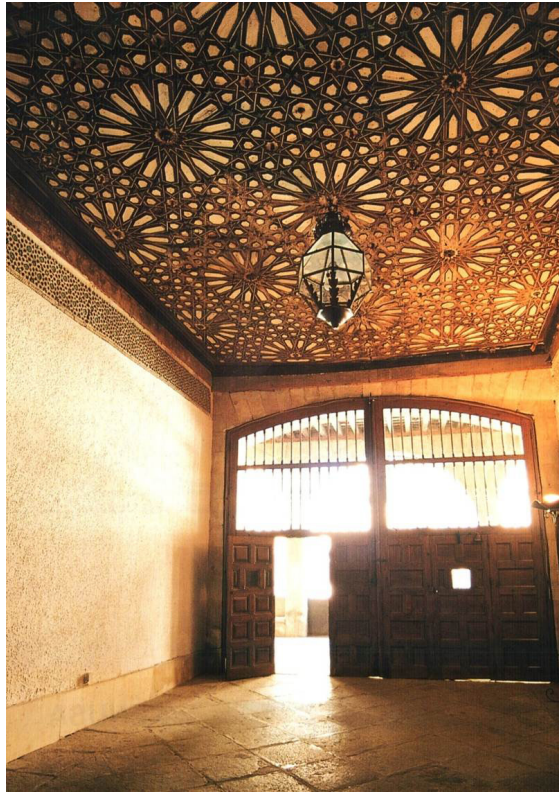


Fig. 2. Zaguán

1. Sobre la ubicación de la capilla

Una de las cuestiones que plantean las Escuelas Mayores es la localización original de la capilla de San Jerónimo, es más, ahí radican en parte los fallos en la interpretación de todo el proyecto. De modo habitual se reconoce la existencia de dos capillas, una primera ubicada en el zaguán y otra posterior cuyo emplazamiento coincidía con el ámbito sagrado actual. Sin embargo, ninguna noticia, ni documental ni literaria, refiere su traslado, algo que de por sí no deja de extrañar cuando a lo largo el siglo xv quedan registrados los cambios acometidos. Si se atiende a la estricta documentación existente, las dudas se despejan sin mayor dificultad. De hecho, elocuente es la autorización dada por don Sancho, obispo de Salamanca, el 28 de abril de 1429:

Para que la casa que fue hedificada en las S(cuelas) Nuevas de la universidad del Studio de Salamanca a honra de señor sant Jerónimo, que es entre la scuela del Decreto e la casa del bedel, de aquí en adelante e para siempre

sea capilla; e se puedan en ella decir misas e los ofiçios divinales públicos e secretamente. E otrosy, rogamos a don frey Juan, por esa mesma gracia obispo de Sebaste, que vaya a la dicha capilla e, sparziendo en ella agua bendita, ponga en ella una señal de la cruz a do él entendiere.¹⁰

Se sabe que las escuelas de Decreto se orientaban a la rúa Nueva,¹¹ con lo cual todo indica que la capilla universitaria siempre estuvo en el mismo lugar, dado que, si su topografía la ubicaba entre la casa del bedel y la escuela de Decreto y esta se localizaba junto a la rúa Nueva, no puede defenderse otro emplazamiento distinto del actual. Por otra parte, la casa del bedel parece haber ocupado siempre el mismo asiento. Sin embargo, no hay coincidencia en otros autores a la hora de situar la escuela de Decreto (Fig. 3).

Recientemente se han esgrimido otras localizaciones de la Capilla. Ruy Lobo mantiene para el espacio la condición de zaguán y defiende su ubicación en la acera oriental de las escuelas, a la derecha del zaguán?,¹² idea que suscribe Castro:

Lahoz la supone en el ala meridional y en una publicación reciente defiende su ubicación en uno de los ejes axiales, que serviría después como base de la biblioteca hincada en 1474. No contempla que la posibilidad, que no es incompatible con los datos aportados por los documentos, de que se situase a la izquierda del zaguán, en el ala este, localización más lógica si pensamos que podría seguir el modelo establecido en el Colegio de San Bartolomé de Anaya. En mi opinión, no solo es más lógico, sino que incluso los datos sobre la biblioteca que analizamos más adelante parece corroborarlo.¹³

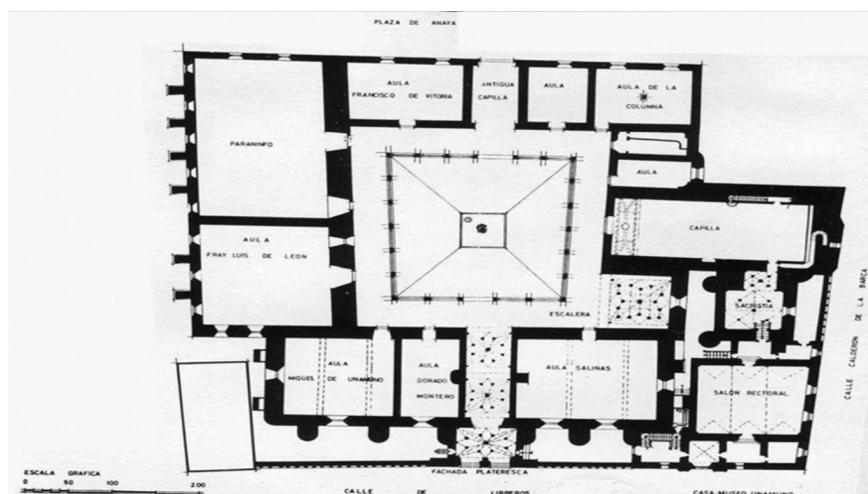


Fig. 3. Plano del edificio de Escuelas Mayores

«El ámbito de los textos», Pedro M. CÁTEDRA y Juan M. VALERO, (dirs.); Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ y Carmen SÁNCHEZ TAMARIT, (eds.), *Patrimonio textual y humanidades digitales, II. Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, Salamanca, IEMYR y la SEMYR, 2020, p. 205-229.

¹⁰ Ángel VACA LORENZO, *Diplomatario de la universidad de Salamanca. La documentación privada de época medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, doc. 16; Ángel VACA LORENZO, «Origen y formación del primitivo Campus de la Universidad de Salamanca: las Escuelas Normales», *Salamanca: revista de estudios*, 43, 1999 (Ejemplar dedicado a: Monográfico en memoria de D. Antonio Llorente Maldonado), p. 143-169.

¹¹ I. A. VACA LORENZO, «Origen op. Cit.», p. 147.

¹² Ruy LOBO, «Urbanismo y arquitectura universitarios en la Península Ibérica. Algunos apuntes», L. E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES y J. L. POLO RODRÍGUEZ, *Imagen y contextos morfológicos...*, p. 39-68: 60.

¹³ A. CASTRO SANTAMARÍA, «Morfologías de la Universidad...», p. 129.

¹⁴ Solo a título de ejemplo: A la hora de definir la biblioteca en ambos recintos se ha resuelto el problema como dos realidades similares, sin embargo, que separamos, en el Estudio la documentación solo refrenda la existencia de una biblioteca funcionando, que siempre se ha comparado con el modelo bartolomeo. No obstante, en el colegio, como ha demostrado Jorge Jiménez, existen dos ámbitos, la biblioteca *maior* y la *minor*, que habían pasado desapercibidas. Vid. Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ, *Cultura visual y librería del arzobispo Diego Anaya y del Colegio Mayor de San Bartolomé entre 1433-1440*, Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2019, p. 369 y ss. Véase también Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ, «Los espacios del libro en el Colegio Mayor de San Bartolomé», en María MORRÁS (ed.), *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2018, p. 259-278.

¹⁵ N. RUPÉREZ ALMAJANO, «El Colegio de...», p. 196.

¹⁶ N. RUPÉREZ ALMAJANO, «El Colegio de...», p. 196, nota 126.

¹⁷ Mariano CASAS HERNÁNDEZ, «Pontifices Ostium'. La puerta de Cadenas de las Escuelas de Salamanca en su relación con el Cabildo Catedral durante el siglo XVI», Luis Enrique RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES y Juan Luis POLO RODRÍGUEZ, *Imagen y contextos morfológicos...*, p. 329-348.

¹⁸ N. RUPÉREZ ALMAJANO, «El Colegio de...», p. 197.

¹⁹ N. RUPÉREZ ALMAJANO, «El Colegio de...», p. 197.

Hasta dónde llega mi memoria siempre he mantenido que la capilla ha ocupado el lugar actual. Por otro lado, al compararlo con el Colegio de San Bartolomé –vinculación que resulta muy frecuente en el relato discursivo– se están equiparando realidades distintas¹⁴; obviamente no es lo mismo un colegio que el Estudio, las necesidades incluso son en esencia diferentes, en especial en lo relativo a los ámbitos religiosos respectivos. Además, la ubicación de la Biblioteca sobre la capilla responde a su propio programa iconológico.

Por su parte, Rupérez defiende la tesis tradicional del zaguán: «Así pues la primera capilla estaría en la crujía oriental –entre la Escuela del Decreto y la casa del Bedel–, con su cabecera hacia el Este, como era normal siempre que se podía y posiblemente inmediata a la puerta del apeadero, al igual que en el Colegio de Anaya, pues si alguna importancia tiene el determinar cuál es la entrada principal es en gran medida por la distribución que marca en el edificio».¹⁵ Por supuesto que determinar la entrada principal es prioritario, precisamente en esa cuestión radica el error de la interpretación del Estudio. En buena lógica la entrada principal no podía ser otra que la oriental, la que comunicaba con la catedral, donde se celebraban algunas ceremonias universitarias. La misma autora sostiene que la portada de Cadenas no estaba todavía materializada puesto que no existía el atrio de la catedral, como había señalado Álvarez Villar.¹⁶ La condición de portada principal es tesis que no necesita más revalidación, como ha ratificado Mariano Casas.¹⁷ Y añade: «Por otra parte, poniéndonos en la mentalidad de los hombres del siglo xv, dudo mucho que hubiesen dedicado más atención al adorno del zaguán que al de la capilla»¹⁸. En su caso, Lucio Marineo Sículo confirma el artesonado dorado de la capilla, que desautoriza el argumento de la doctora Rupérez.

La consagración de la capilla prueba esa ubicación; por norma general una consagración resulta en extremo vinculante, si nos atenemos a la información escrita, se ratifica que «para siempre jamás sea capilla». Toda vez que la noticia certifica su finalización para 1429, según se deduce del tiempo pretérito del verbo de la documentación: «para que la casa que fue edificada». La documentación precisa, por tanto, lugar y fecha. Por su lado, Rupérez afirma: «el documento fechado el 28 de abril de 1429 y considerado por Lahoz como la clave para su interpretación de las Escuelas, es “una carta de licencia del obispo don Sancho para fazer la capilla de las escuelas y para decir misa en ella, como se recoge al dorso, en la que al mismo tiempo se autoriza a tener uno o dos altares para el culto en la casa del hospital”».¹⁹ No creo necesario insistir en que don Sancho de Castilla confirma la construcción de la capilla, como se deduce del recurso al pasado en el verbo, pues en efecto se alude al término «fue edificada»; la noticia

despeja cualquier atisbo de duda, atestigua la existencia de una construcción ultimada para cuando se emite el documento, y por otra parte, se encomienda al obispo de Sebaste «que vaya a la dicha capilla e, sparziendo en ella agua bendita, ponga en ella una señal de la cruz a do él entendiere». ²⁰ Mi pregunta es ¿cómo se puede ir a una capilla si no está hecha? La doctora Rupérez continúa con su argumentación:

«lo único que se indica es que se bendigan estos lugares tal y como es preceptivo para tener culto. Se trata por tanto de una autorización a la universidad para tener una capilla, lo cual no implica que sea un espacio inamovible, pues no es –y aquí radica el error de interpretación– un acta de consagración que es siempre exclusiva y de carácter más solemne». ²¹

Ni que decir tiene que los términos del documento hablan de una construcción, de un edificio, y el hecho de que se encomiende ir al obispo de Sebaste incide en la idea de la consagración.

La consagración de la capilla confirma esa ubicación. En la Edad Media no se podía celebrar culto en una iglesia o en un altar que no estuviera sacralizado. ²² De hecho, cuando el obispo don Sancho ruega a Frey Juan, obispo de Sebaste, que vaya y esparza el agua bendita, en definitiva, se está relatando su consagración. Era un acto jurídico de indispensable realización para que las iglesias y los altares adquieran toda su capacidad litúrgica y religiosa. El relato de don Sancho quedaría como documento de ello. Se estipula la dedicación de la capilla al señor San Jerónimo, que ha de relacionarse con la trascendencia que va a alcanzar la fiesta de la *dedicatio* que tenía lugar en el aniversario de su consagración. ²³

En su caso, Rupérez prosigue en su argumento:

Quizás puede darnos alguna luz sobre la capilla de las Escuelas, lo que sabemos de la del Hospital del Estudio. Esta fue inicialmente un pequeño oratorio, sin ningún rasgo especial y solo cuando se compraron varias casas en 1539 se pudo hacer una capilla definitiva que estaba terminada en 1549. También en este caso, como en San Bartolomé, se dispuso en el lienzo de la fachada, a la izquierda del zaguán. Su planta rectangular 10,65 x 6,50 m. no era mucho mayor que los 9,5 x 5,5 que tenía la primitiva capilla de Escuelas mayores (el actual zaguán). ²⁴

De nuevo, a mi juicio, el desfase radica en equiparar soluciones que no son semejantes; resulta al menos extraño evocar la capilla del Hospital, a fin de cuentas, un edificio auxiliar y de servicio, para cotejarla con la del

²⁰ Á. VACA LORENZO, *Diplomario de la universidad...* doc. 16.

²¹ N. RUPÉREZ ALMAJANO, «El Colegio de...», p. 197.

²² Sobre la consagración de iglesia *vid.* Pierre DE PUNNIET, «Dedicace des églises», en *Dictionnaire de Archeologie chrétienne et de liturgia*, t. 4.1., París, 1921, cols. 374-495. Para lo relativo a los aspectos canónicos y sus efectos jurídicos de las consagraciones *vid.* P. BAYARD, «Consecrations», en *Dictionnaire de Droit Canonique*, París, t. 4.1, 1949, cols. 248-267.

²³ Para las celebraciones y festividades de la Dedicación de las iglesias *vid.* P. DE PUNNIET, «Dedicace des...», p. 403-404.

²⁴ N. RUPÉREZ ALMAJANO, «El Colegio de...», p. 198.

²⁵ N. RUPÉREZ ALMAJANO, «El Colegio de...», p. 199.

Estudio; una simple apelación a la finalidad y a la audiencia de sus respectivos cometidos denota lo insólito del razonamiento. Una situación idéntica se constata en lo tocante a la relación formulada con el Colegio de San Bartolomé: una vez más, las funciones son distintas. Dada la condición representativa que tenía la capilla del Estudio, el ámbito supera la función religiosa para desempeñar un papel destacado en la vida universitaria; no resulta aconsejable seguir manteniendo dicha relación. Las propias dimensiones, incluso, desautorizan la tesis: a todas luces resulta inviable que la capilla del Estudio, de condición pública, lugar de representación y ceremonia, sea de dimensiones más reducidas que la capilla del Hospital, que tiene una proyección auxiliar y casi me atrevería a decir que semiprivada, en atención a la audiencia que asistía o utilizaba ese ámbito. A lo que se suma el desfase cronológico en las respectivas empresas, mediando casi un siglo entre ellas, dato que imposibilita la vinculación. Rupérez insiste de nuevo en ello:

No obstante, con el tiempo se vería conveniente ampliar la capilla y ante la imposibilidad de hacerlo en la ubicación inicial, cuando la adquisición de nuevos solares permitió proseguir la construcción del edificio de Escuelas, decidirían disponerla en la crujía meridional, donde definitivamente quedo instalada. Es verdad, que no hay ningún documento a cerca de su traslado, pero tampoco hay ninguna alusión a la capilla en ninguno de los relacionados con la biblioteca entre 1471 y 1479, lo cual no deja de ser extraño si se construyó sobre aquella pues esta novedad habría exigido cuanto menos reforzar sus muros y modificar las cubiertas. Una vez realizado el traslado, el lugar que ocupaba la vieja capilla para no desaprovechar la bella techumbre pudo destinarse a zaguán, abriendo en su testero una puerta en sustitución de la existente en la crujía, lo que explicaría que la inscripción no fuera legible en el siglo XVI.²⁵

Sin embargo, no hay noticias de un traslado, que si se hubiese llevado a cabo deberían aparecer. Y lo mismo sucede con la consagración de la capilla nueva: de haberse efectuado una consagración, como requiere un nuevo espacio sagrado en toda regla, contaríamos con los pertinentes relatos documentales. Por otro lado resultaría un tanto paradójico que, en una capilla, luciese la inscripción, epigrafía donde se exhibe un plano textual del edificio e incluso la iconografía de las aulas y hasta los nombres de los regentes de esas aulas, es decir, una iconografía de los saberes y de los regentes de esas disciplinas, solución que por norma siempre figura en los accesos monumentales, es decir en el zaguán, y nunca en una capilla.

Refuerza la tesis el hecho de que sí que existe documentación sobre las tareas realizadas en la capilla durante la construcción de la Biblioteca, como recoge Gómez Moreno «a propósito de pinturas, en 7 de enero de 1478 “mandaron pintar las paredes blancas de la capilla, las que acompañan al altar, e depuraron (comisionados) para que estén con el pintor e concuerden con el de que pintura se fara, e eso mismo en qué precio”». ²⁶ El dato confirma la existencia de esa capilla frente a las posturas que defendía que era posterior. Proporciona un relato fidedigno de la manera de operar en la ejecución de las empresas artísticas de la Universidad, empeños formulados por los comisionados, generalmente del claustro universitario, quienes seleccionaban al artista al que realizaban el encargo, sin duda diseñaban el proyecto iconográfico a desarrollar, y una vez terminado lo validaban recepcionándolo. Nótese, además, que la fecha coincide con la finalización de la Biblioteca.

La capilla de la universidad, bajo la titularidad de San Jerónimo, era uno de los núcleos principales de la vida universitaria. La advocación se registra desde el momento mismo de su consagración en 1429: «que la casa que fue hedificada en las S[cuelas] Nuevas de la Universidad del Studio de Salamanca a honra de señor sant Jerónimo...». ²⁷ La elección del santo sintoniza a la perfección con su condición de ámbito universitario, pero acaso se vincula también al papado de Aviñón, pues como sugiere Daniel Russo, en estos momentos adquiere renovado interés su iconografía como cardenal, que ha relacionado con la importancia que los cardenales alcanzan en la jerarquía eclesiástica.

Después del segundo tercio del siglo XIII, pero sobre todo a partir del XIV, bajo la influencia del Papado de Aviñón, los cardenales toman una importancia creciente en la jerarquía de la iglesia y terminan suplantando a los obispos. Es en este contexto que la figura de Jerónimo se encuentra investida de otra significación, concreta, directamente ligada a la época. Esta superposición de un nuevo sentido al antiguo siempre vivo, es posible por la personalidad misma del personaje: solo para los doctores, él no es obispo sino un simple dispuesto. La ausencia de dignidad consagrada permite oponer a la figura nueva una etiqueta diversa, que toma prestada de la real. Jerónimo se convierte rápidamente un retrato genérico para toda una clase de hombres, sin perder su primer aspecto: al contrario obtiene la sedimentación de este nuevo fondo sobre el antiguo, más pertinente. La cuestión es, desde entonces, saber cómo poco a poco él interesa a los cardenales hasta el punto de recibir de algunos de ellos sus rasgos. ²⁸

La tesis introduce un nuevo argumento, que vendría a relacionar la elección de la advocación con Aviñón, vinculado al papa Luna. ²⁹ Recientemente

²⁶ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 322.

²⁷ Á. VACA LORENZO, *Diplomatario de la universidad...* doc. 16, p. 61.

²⁸ Vid. Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie, étude d'icônographie et de spiritualité XIIIè- XVIè siècles*, París-Roma, Editions La Découverte/Ecole française de Rome, 1987, p. 51 y ss.

²⁹ Todo este conjunto está bajo las directrices del papa Luna, como ya hemos demostrado en otro lugar; vid. Lucía LAHOZ, «La imagen de la...».

³⁰ J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, «La Real capilla...», p. 70.

³¹ Lucio MARINEO SÍCULO, *De Hispaniae Laudibus*, 1497, Burgos, Fridericus Biel de Basilea. Seguimos la traducción de Pereda, Felipe PEREDA, *La arquitectura elocuente: el edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 19 y 20.

³² M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...»

³³ F. Pereda, *La arquitectura elocuente...*

³⁴ José María MARTÍNEZ FRÍAS, *El cielo de Salamanca: la bóveda de la antigua biblioteca universitaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, p. 20-21.



Fig. 4. Alzado exterior de la capilla

Martínez Frías ha defendido que la advocación de San Jerónimo supone «un testimonio explícito de un proceso de recuperación de la memoria de este santo doctor a final de la Edad Media, fenómeno que no es ajeno a la renovación de estudios exegéticos sobre la literatura patristica y al deseo de establecer una autoridad intelectual de los primeros tiempos de la Iglesia»³⁰ (Fig. 4).

2. Renovación de la capilla

El análisis de la capilla ha generado algunas controversias en su interpretación; aunque la descripción de Lucio Marineo Sículo despeja cualquier duda, su relato la ubica en la parte inferior de la biblioteca, recubierta con un artesonado. «Hay en la universidad un recinto o lugar sagrado, notable por sus artesonados, donde se celebra el culto divino y se celebra el santo sacrificio de la misa y donde se guarda, como un erario el dinero de la universidad y donde se celebran las juntas o reuniones de rectores, consiliarios y administradores de la universidad».³¹ De partida se plantea una discordancia sobre la fecha de la edición del libro. Mientras que Gómez Moreno lo data en 1493,³² Pereda la sitúa en 1496,³³ y por su parte Martínez Frías recoge todas las hipótesis y se inclina por la de 1493.³⁴ El texto aporta una

definición en toda regla de la apariencia del recinto universitario, toda vez que se determinan las funciones, información de mayor calado por corresponder a un escritor integrado en el claustro salmantino, por tanto, estamos ante noticias de primera mano y no producto de una visita rápida que relata una evocación de memoria, como pasará con Münzer, de hecho, el grado de credibilidad resulta pertinente.

Al abordar la capilla, de modo generalizado se defiende su condición de segundo asentamiento. Algunos autores piensan que el traslado se hace en una época indeterminada, puesto que ningún documento lo avala. Julián Álvarez Villar, la databa de la época de los Reyes Católicos.³⁵ Por último, otros, como Pereda, suponen que su ejecución se acomete después de la realización de la librería y antes de la descripción del *De Hispaniae Laudibus*, dado que Marineo ya describe las dos estancias, en este orden es posible que las obras de compartimentación del edificio se hubiesen realizado. «Entre 1494-1497 el claustro decide doblar aquella espaciosa sala para alojar en su parte inferior la capilla».³⁶ En su caso la idea es una hipótesis para demostrar, ninguna noticia certifica que se obrara así, el propio texto de Marineo relata una situación: la capilla está debajo de la Biblioteca; para nada indica que no fuese así desde la construcción de la librería y que esta se asiente sobre la capilla, hipótesis que se perfila como más probable. Nieto aduce el inicio de las obras en 1474, considera que es un empeño conjunto, se sirve por tanto de la construcción de la librería.³⁷ Sin embargo, los datos de la biblioteca para nada aluden a la capilla, lo que aconseja suponer que estaba fabricada desde 1429.

Ana Castro sostiene la idea de la división de espacios en la última década del siglo xv, desde sus primeros estudios.³⁸ Más recientemente afirma:

Sorprendentemente la primera modificación fue la colocación de un forjado intermedio en la biblioteca, aprovechando el piso inferior para capilla. La irrupción de los libros de claustros entre 1481 y 1503 impide documentar este cambio, pero Beltrán de Heredia es capaz de localizarlo en el lapso de tiempo comprendido entre 1494-1496, utilizando las descripciones de dos viajeros extranjeros, Münzer, que compara la librería con la capilla de Núremberg, lo que parece transmitir la idea de verticalidad; el segundo Lucio Marineo Sículo, que escribía en Salamanca dos años después, habla de la biblioteca ubicándola en la parte inferior de la capilla. Esto obligaría a hacer una escalera, con un deambulatorio previo a la puerta de la biblioteca. Y también obligaría a construir una sacristía nueva, junto a la nueva capilla.³⁹

Algunas de estas ideas ya suscritas por Beltrán de Heredia resultan poco consistentes. Defiende la existencia de una biblioteca de doble piso,

³⁵ Julián ÁLVAREZ VILLAR, *La Universidad de Salamanca: arte y tradiciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1985, p. 79; J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, *El cielo de Salamanca...* 8, supone su anterioridad a la biblioteca.

³⁶ F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...* 41, nota 85. Fechas que también mantiene Ana CASTRO SANTAMARÍA, «Pedro de Larrea y Juan de Álava en la Universidad de Salamanca», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 71, 1998, p. 65-112: 68.

³⁷ José Ramón NIETO GONZÁLEZ, «Escuelas Mayores, Menores y Hospital del Estudio, siglos XIII-XX», Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares, *Historia de la Universidad de Salamanca*, Vol. 2, *Estructuras y flujos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004 p. 375-456: 407.

³⁸ «Entre 1494-1497 el claustro decide doblar aquella espaciosa sala para alojar en su parte inferior la Capilla», A. CASTRO SANTAMARÍA, «Pedro de Larrea...», p. 68.

³⁹ Ana CASTRO SANTAMARÍA, «Morfologías de la...», p. 131.

⁴⁰ Felipe PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 41.

⁴¹ Felipe PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 41.

⁴² L. MARINEO SÍCULO, *De Hispaniae Laudibus...* Seguimos la transcripción de F. PEREDA, *La arquitectura elocuente*, p. 20.

⁴³ José María MARTÍNEZ FRÍAS, *El cielo de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017, p.14.

⁴⁴ Florencio MARCOS RODRÍGUEZ, *Extractos de los libros de claustros de la Universidad de Salamanca: siglo XV (1464-1481)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1964, p. 96.

una idea que, como señaló Pereda, no encaja con los modelos vigentes ni con las construcciones de las bibliotecas en estos momentos.⁴⁰ La evocación del modelo de la capilla de Núremberg esgrimido por Münzer hay que ponerla en entredicho, se equipara a una iglesia de tres naves, y también el erudito alemán refiere la existencia de las Artes Liberales, que no figuran en el proyecto iconográfico de la biblioteca. Extraña que se acometa un forjado, hipótesis que todavía está por demostrar, y que en cuatro años desaparezca, como el propio Pereda aducía: «además que es poco probable que la universidad hubiera emprendido una nueva obra en tan corto espacio de tiempo».⁴¹ Una situación similar sucede con la escalera, contemplada desde la construcción de la biblioteca, no en las fechas que propone Ana Castro, pues debió ser la entrada para la biblioteca, que siempre ocupó un segundo piso, por tanto, necesitaba algún sistema para su acceso, y de igual modo no tiene sentido el hermoso vestíbulo o deambulatorio previo. En la expresión estricta, los textos de Sículo solo confirman y describen, documentan su existencia, no que se haya ejecutado en ese momento.

Sobre este lugar está una biblioteca hermosísima, en cuya bóveda pueden contemplarse, con gran deleite de los espectadores el cielo estrellado y la bóveda celeste con todas las constelaciones de zodiaco. Esta bóveda se halla cerrada y como envuelta en todas sus partes de una construcción de piedra. Suministran o dan luz a la biblioteca unas ventanas cerradas con cristales. Ante la puerta de la biblioteca se halla una especie de deambulatorio largo y hermoso, lugar a propósito para pasear; y un corredorcillo al que se sube desde los vestíbulos por una pequeña escalera.⁴²

Martínez Frías acepta la presencia del ámbito religioso desde los inicios.⁴³ Otros autores simultanean la construcción de la capilla a la biblioteca, pero la documentación única y exclusivamente alude a la librería, sin registrar la más mínima mención al recinto religioso. Omisión en principio extraña de admitir si los empeños constructivos afectan a las dos dependencias. Además, con esta orientación norte-sur, la capilla de san Jerónimo se corresponde con la disposición de la capilla en el Colegio de San Clemente de Bolonia que, dadas las reconocidas relaciones entre ambos edificios, abona más la idea.

El libro de claustros proporciona algunas informaciones de interés sobre diversos aspectos referentes a la capilla. De hecho, el 6 de mayo de 1467 se «dispone que el maestro Ruiz de Aranda compre en la feria de Medina del Campo, ciertos ornamentos y objetos de plata para la capilla de la Universidad y que le dé para ello "los más dineros que ser podiese"».⁴⁴ La noticia corrobora la intención de dotar a la capilla de un equipamiento

apropiado y digno para integrar el ajuar litúrgico acorde al boato de las celebraciones que en ella tenían cabida, si bien lo escueto del dato impide ir más allá en definir qué objetos lo componían. Pero la información no se limita a lo expuesto. Se notará que el encargado es Ruiz de Aranda, que posteriormente se ocupará de la librería; su implicación en este caso confirma su protagonismo en las adquisiciones artísticas, si bien más que las razones estéticas pesan las funcionales. También se estipula dónde se ha de realizar la compra, en la Feria de Medina del Campo, una de la más activas e implicadas en el comercio artístico, que en la mayoría de los casos ofrecía obras flamencas, por tanto, productos importados; uno de los focos más sobresalientes del intercambio.⁴⁵ Se desconoce qué objetos se adquieren e incluso si llegan a comprarse, pero por lo menos se testimonia una intención de hacerse con ellos.

Los libros de claustros aportan noticias precisas sobre la capilla, así el 4 de junio de 1470 se estipula «que el maestro Pascual haga pintar la pared del altar, según que los pintores vieren».⁴⁶ La medida no debió llevarse a cabo, pues siete años más tarde, el 8 de mayo de 1477 se confirma: «Mandaron pintar “las paredes de ambos lados del altar” de las pinturas que dijeren el vicerrector y el maestro Pascual»,⁴⁷ el documento reporta una idea exacta del protagonismo y la implicación de los claustrales a la hora de definir los programas iconográficos a fijar. Por su lado, Gómez Moreno anota otros datos en los que no se ha reparado y que confirman la hipótesis: «en 7 de enero de 1478, “mandaron pintar las paredes blancas de la capilla, las que acompañan al altar, e depuraron (comisionados) para que estén con el pintor e concuerde con el de qué pintura se fará, e eso mismo en que preció”», siendo el encargado Andrés de Segura.⁴⁸ Del texto anterior se infiere que la capilla estaba hecha al menos con anterioridad a la finalización de las obras de la biblioteca; la mención al altar confirma además el desempeño de una función cultural, con lo cual pensar en una operación de renovación de su decoración o adecentamiento al hilo de las nuevas obras, debe ajustarse mejor a lo que sucedió en realidad. Se notará que estamos en 1478 y entonces ya se habían acabado las obras de la librería. Todo ello apoya la tesis de que ocupó este espacio desde los inicios de la construcción del estudio, a partir de 1429, convirtiéndose la capilla en uno de los ejes axiales del conjunto como sucedía en el colegio boloñés y como devendrá en norma en esa arquitectura prototípica.

La capilla componía un ámbito religioso, pero también ostentaba un carácter civil imprescindible para el funcionamiento institucional. El recinto sagrado acogía la celebración de las fiestas del calendario escolar, además determinaba el espacio donde se desarrollaban los claustros y tenía una proyección económica en tanto en cuanto ahí se tomaban acuerdos

⁴⁵ Sobre la trascendencia de estas ferias, *Vid.* José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO, «El comercio del arte en las ferias de Medina del Campo durante el reinado de los Reyes Católicos», *Comercio, Mercado y Economía en tiempos de la Reina Isabel*, Catálogo de Exposición, Medina del Campo, Museo de la Ferias, 2004, p. 94 y ss., donde se recoge también la bibliografía precedente.

⁴⁶ F. MARCOS RODRÍGUEZ, *Extractos de los...*, p. 145.

⁴⁷ F. MARCOS RODRÍGUEZ, *Extractos de los...*, p. 243.

⁴⁸ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 322. A pesar de la claridad de la noticia de Gómez Moreno, de donde se desprende que se trataba de una pintura mural y que dicha salutación debía corresponder a ese tipo, la historiografía lo ha confundido incluso como el inicio de las pinturas del retablo, que a la luz de los datos resulta de todo punto imposible.

⁴⁹ F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 55.

⁵⁰ Se ha ocupado de su análisis A. CASTRO SANTAMARÍA, «Pedro de Larrea...»

⁵¹ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 322.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Guillermo FATÁS y Gonzalo BORRÁS, *Diccionario de términos de Arte*, Madrid, Alianza, 1993, p. 184.

sobre la dotación de cátedras. Asimismo, custodiaba el arca con los dineros. Las festividades del año escolar adquieren importancia, comenzaban con la de San Lucas el 18 de octubre, con la que se daba por inaugurado el año académico. En la de San Martín, donde se procedía a la elección del rector. Nótese por tanto para ese ámbito un valor institucional y representativo de primer orden. Se sabe además que en la celebración de los claustros tenían obligación de asistir las autoridades académicas y los estudiantes sobre los que reposaba lo que se ha dado en llamar el «espíritu democrático de la universidad», en palabras de Pereda.⁴⁹ El dato es un argumento de peso también para desechar la idea del zaguán y defender este espacio desde su origen, pues necesariamente debía tener amplitud para cumplir satisfactoriamente sus funciones.

A una política de remozamiento del conjunto, de cambios importantes para completar, armonizar y mejorar su aspecto, responde el encargo de una sacristía entendida como una dependencia funcional más que artística,⁵⁰ y sobre todo la promoción de un retablo compuesto de pinturas e imágenes de madera. El impacto visual y el efecto del mueble litúrgico iban a contribuir con fuerza a modificar la apariencia del recinto. La medida registra una práctica habitual ampliamente documentada en otros casos; se recurre al encargo de una estructura retablística para remozar o modernizar ámbitos que necesitaban una reforma o por lo menos para dotarlos de una nueva 'imagen' más suntuosa, de hecho, la comitencia de una empresa retablística como recurso de renovación de un espacio arquitectónico es una de las prácticas más frecuentes en ese Otoño de la Edad Media. La solución demuestra una especial sensibilización hacia la ambientación de la capilla, como se manifiesta expresamente en la subvención y el encargo de un nuevo retablo.

La iniciativa se adopta una vez que ha fracasado el intento de pintar el recinto en 1478. «Además en 1503, mandaron "que se cobre de fiador de Andrés de Segura, pintor, los 17.500 mrs que el dicho pintor recibió por faser lo del papo de la capilla, pues lo que se pintó no valió nada ni se fizo en perfección"». ⁵¹ Según mantenía Gómez Moreno, «lo del "papo" que significa cosa convexa, pudiera tomarse acaso por bóveda y consta que lo pintado por Segura fue una Salutación». ⁵² Sin embargo, el término papo significa, como señala Borrás, «superficie que mira al suelo en las vigas o madera», ⁵³ con lo cual se debía aludir a la policromía de las vigas de la cubierta certificando una existencia previa, pero a su vez denota el recurso a una techumbre con artesonado, tipología de cubierta vigente en la primera parte de la construcción del Estudio y de la que forma parte. De la noticia se infiere que el fracaso en el remozamiento pictórico debe ser una de las causas que inducen al encargo del retablo.

3. La empresa del retablo

Sin duda alguna, la empresa retablística constituye uno de los empeños más notables a los que se dedicaron las autoridades para embellecer el ámbito sagrado y representativo. El diseño iconográfico del mueble litúrgico se ha imputado a los catedráticos de Teología, los dominicos fray Alonso de Peñafiel y fray Pedro de León,⁵⁴ aunque en la firma del contrato figura también el doctor Juan de Castro, quien acaso debió contar con algún protagonismo.⁵⁵ La referencia a la implicación de esos catedráticos testimonia la envergadura del proyecto, toda vez que manifiesta el alcance de los iconógrafos en un proceso artístico, los responsables que determinan el programa a fijar, a fin de cuentas, son ellos los que poseen el bagaje cultural e ideológico que lo sustenta y además están al tanto de las necesidades de la Universidad, de hecho nadie mejor que ellos podía embarcarse en esos empeños. La situación refleja la manera común de actuar en los centros universitarios, pues como afirma Bustamante: «El arte, o mejor, las opciones artísticas, los claustros las dejaban en manos de comisiones específicas, las cuales elaboraban los proyectos, que normalmente, si no se disparaba el gasto eran aprobados».⁵⁶

El mueble se componía de imágenes de madera y pinturas, a buen seguro se trataba de un tríptico con las alas laterales abatibles, cuya tipología para Pereda tal vez responda a la doble función de capilla y sala de claustro.⁵⁷ Sin embargo, se desconoce si en su origen se pensó en un retablo mixto o solo de talla, como podría sugerir el que en un primer momento se busque un escultor para hacer las imágenes de madera, y que cuando se emprendan pleitos con el escultor por incumplimiento se contemple la idea de un pintor, como apunta Pilar Silva.⁵⁸ Los datos documentales confirman que en un principio el encargo se limita única y exclusivamente al retablo esculpido, lo que desde luego no resulta baladí. Sin embargo, si nos atenemos al contrato que se firma con el escultor, se puede dar pie a otra interpretación: «el 4 de septiembre de 1503, dióse poder al Rector y a dos maestros “para estar e negociar con el maestro Felipe, ymaginario y vecino de Burgos, que era venido por mandato de la Universidad, que tome a faser las ymágenes grandes del retablo y lo asentar”».⁵⁹ El dato vendría a certificar que se pensó como una estructura más amplia, donde, tal vez, tendría cabida la pintura.

En la elección de las imágenes fijadas en el retablo se constata una estrecha coincidencia entre las titulares y las festividades más destacadas de la universidad, lo cual denota una correspondencia buscada entre ambos. El conjunto diseña y compone una topografía hagiográfica que responde a las necesidades litúrgicas y devocionales del recinto, donde se recogen incluso los patrones de algunas de las ciencias que se leen en el Estudio,

⁵⁴ F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 56.

⁵⁵ Aparece recogido en Manuel GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 324, quien nos dice que se juntaron en la casa del Rector deputedos por la universidad para lo inscripto en él. Sin embargo, Felipe PEREDA, (p. 58, nota, 151), lo recoge, pero no le atribuye ningún protagonismo.

⁵⁶ Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «El pensamiento artístico y la Universidad de Alcalá de Henares», *La Universidad Complutense y las artes: Congreso Nacional, celebrado en la Facultad de Geografía e Historia, los días 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre de 1993*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 149-156: 150-151.

⁵⁷ F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 56.

⁵⁸ Pilar SILVA MAROTO, *Juan de Flandes*, Salamanca, Caja Duero, 2006, p. 292.

⁵⁹ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 323.

⁶⁰ Que no es algo privativo de la universidad es evidente, de hecho, en la decoración del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares también figuraba Santa Apolonia. *Vid.* Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, «La pintura antigua y los depósitos del Prado», *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, p. 15-27: 19, ficha 513.

⁶¹ F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 57.

como sucede, por ejemplo, con las pinturas de santa Apolonia en relación con la facultad de Medicina.⁶⁰ Imágenes hagiográficas que intentan formular el entorno imaginario devocional de la universidad, potenciando aquellos que ocuparon un lugar más destacado. Así la presencia de santa Bárbara coincide con el alcance que su titularidad desempeña en la universidad, piénsese que en su capilla de la catedral se realiza la colación de Grados; su elección para el retablo de la capilla universitaria ha de estar en esa línea. Y hasta me atrevería a sugerir que, dado que el pensamiento en esos momentos era asociativo, la imagen del retablo tal vez remita a la capilla catedralicia, en especial para una audiencia familiarizada de pleno con ese modo de operar mentalmente, donde la imaginación y la intervisualidad era práctica común. Historias pintadas o esculpidas, que se aplican de modo indistinto a las construcciones literarias, mentales o visuales, y ofrecen la contrapartida figurativa de lo que se celebra. Lo aquí dispuesto se puede considerar más bien un mapa devocional; se reproducen ejemplos doctrinales, pero sobre todo se materializan prototipos intelectuales, entendidos e invertidos como modelos de conducta, o por lo menos las referencias más importantes. Sin duda, la imaginería proporcionaba el referente visual de los titulares de las celebraciones litúrgicas y devocionales, conforme a los usos de las imágenes en ese tiempo.

La pérdida de algunas piezas plantea problemas irresolubles de interpretación del conjunto, se aprecia la prioridad concedida a la talla sobre la pintura en atención a los datos existentes; se notará que aquellas representaciones que mayor significado intelectual tienen se materializan en esculturas: San Jerónimo, Santa Catalina, Santa Bárbara, San Gregorio, San Ambrosio, San Agustín, Santo Tomás, mientras que los patronos particulares se realizan en pinturas; a buen seguro la elección y la selección no es fortuita (Fig. 5). Pereda también apuntaba que «las esculturas representaban las devociones y las fiestas comunes y en el banco del retablo recogía los patronos particulares de cada una de las facultades».⁶¹ Las diferencias de género artístico acaso obedezcan a un inicial encargo escultórico que contemple aquellas imágenes más importantes para el Estudio, y posteriormente se amplíe a la pintura donde se desarrollará otro proyecto más particular, tendente a completar el programa tallado, si bien, como hemos señalado arriba, la documentación da entrada a la otra posibilidad. Es factible tanto una cosa como otra, pero la idea de una ampliación del proyecto inicial va ganando peso. Tal vez en esa prioridad también se contemple el mayor alcance de la escultura en esos momentos, ligado a la teoría de la imagen, y el valor de las tallas de bulto. De hecho, resulta significativo que para las imágenes de mayor calado del conjunto se prefiera el bulto redondo, las *ymagenes grandes*, como se detalla en el contrato.

Con la intención de contar con un artista notable y por la fama que le precedía, se contacta con Bigarny, quien en esos momentos trabajaba en la catedral de Toledo, para lo que se aprovecha un viaje del catedrático Carmona a la ciudad primada para convencer al artista.⁶² La iniciativa denota el alcance pedagógico de la imagen religiosa, pero sobre todo delata el valor de prestigio y los matices estéticos, por lo que se eligen a los mejores o los más afamados maestros para asegurarse el prestigio que estos pueden aportar a la obra.⁶³ De todos modos, ese carácter pedagógico de la imagen, dado su destino en un recinto universitario, se antoja menos determinante. La documentación precisa que el 15 de septiembre de 1503 se firmaba con Felipe Bigarny el contrato para ejecutar quince tallas, que componían la imaginería del retablo de la capilla del Estudio, de las cuales no todas se conservan. No me resisto a comentar que el contrato expresa taxativamente que el Cristo con la Virgen María y san Juan contabilizan como una sola imagen. La información es muy prolija, se detallan fechas y precios. Está recogida por Gómez Moreno y Pereda, a cuyos estudios se remite. El conjunto estaba presidido por San Jerónimo, conforme a la titularidad de la capilla, cuyo patronato resultaba adecuado para presidir el recinto sagrado

⁶² Precisamente este viaje de Carmona a Toledo obedece a que debe ir a tratar con el canónigo Alfonso Ortiz el asunto de la cesión de su magnífica biblioteca privada para la universidad. *Vid.* F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 58.

⁶³ Se notará que el artista burgalés estaba trabajando nada menos que para la catedral primada, a las órdenes de Cisneros y en una de las empresas retablisticas más destacadas del siglo XVI.



Fig. 5. (a y b) Imágenes de los Padres de la iglesia que componían el retablo: San Agustín y san Gregorio Magno

⁶⁴ Como sucedía en la fachada de la universidad de Alcalá de Henares, *vid.* Fernando MARÍAS, «Orden Arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega», *Goya*, 217-218, (1990), p. 28-40: 40.

⁶⁵ J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, «La Real capilla...», p. 82.

⁶⁶ Recogido en M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 323.

⁶⁷ Las medidas en José Ramon NIETO GONZÁLEZ y Eduardo AZOFRA AGUSTÍN, *Inventario artístico de los bienes muebles de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Fundación la Gaceta, 2002, p. 151.

académico. También se contemplaban las figuras de San Juan y los Padres de la Iglesia latina, una iconografía especialmente pertinente para un recinto universitario;⁶⁴ además, se sabe de la existencia de una talla de Santo Tomás, encajando a la perfección con un ámbito escolar seguidor de sus teorías, en su caso subrayado por la ascendencia de su pensamiento en el ciclo astrológico de la bóveda, donde su ideología y sus tesis son decisivas. La pérdida del conjunto impide elaborar de momento una recomposición en detalle con todas las piezas que lo integraban. Recientemente Martínez Frías, ante la presencia del tema mariano, ha defendido que el retablo estaba dedicado a la titularidad de la Inmaculada Concepción, que lo presidiría. Y ha vinculado con ella los cuatro Padres de la Iglesia latina, San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio, leyendo el retablo como una precursora elaboración del discurso inmaculadista.⁶⁵ De lo que no queda duda es de que, en el primer retablo, la escultura era la determinante, probablemente la elección del bulto está ligada al cometido que esta tiene en la teoría de la imagen, en ese *Otoño de la Edad Media*. De hecho, en la documentación, como se ha subrayado arriba, se habla de mandar *fazer las ymagenes grandes del retablo*.⁶⁶

San Jerónimo es una de las tallas más sobresalientes del conjunto como corresponde a su condición de titular (Fig. 6). Apoya la sospecha el hecho de que sea la imagen de mayor dimensión del conjunto⁶⁷. Por su tamaño y emplazamiento privilegiado se convertía en la pieza clave del proyecto, presidiendo el retablo. El santo, por su carácter intelectual, convenía como patrón de una institución universitaria, pero no está de más apelar a su caracterización cardenalicia, como se apuntó antes. A San Jerónimo se le cita expresamente en el contrato con una serie de indicaciones, lo que nos da una idea del cuidado que pusieron los comisionados en su ejecución. Sentado en una silla gótica bajo la que se dispone el león, el santo está escribiendo conforme a su iconografía habitual; se notará cómo en el pupitre apuesta por un modelo renacentista, buen ejemplo de esa síntesis entre los aires góticos y la llegada de ecos renacentistas, que definen ese eclecticismo que Azcárate defiende en el artista.

Una imagen representa a la Inmaculada Concepción, aunque en su caracterización ofrece algunos débitos con la Asunción, repitiendo una iconografía habitual en los años tardogóticos que sintetizan ambos tipos. El cometido semántico de la escultura es extraordinario: por un lado, las notas alusivas a la Asunción reflejan el valor de la festividad de La Asunción, cuya implantación y su figuración plástica es paralela a la defensa de las tesis asuncionistas que ya desde fines del siglo XIII se habían dado en las universidades francesas y a las que Salamanca también debió sumarse. Por otro lado, su tipo icónico registra igualmente elementos de la iconografía de la



Fig. 6. Imagen de San Jerónimo, en el retablo

Inmaculada, tesis inmaculistas en cuya defensa la Universidad de Salamanca va a protagonizar un papel de primer orden, como la imaginería posterior da buena cuenta, pero cuyo germen ha de retrotraerse por lo menos hasta estos momentos, como confirma la escultura de Bigarny.⁶⁸ Desde el punto de vista estilístico, la ascendencia gótica es más acusada; el tipo de pliegues muy quebrados, el modelo de vestido, con amplios escotes y la camisa visible, el manto ampuloso y los rostros carnosos insisten en esa idea, defendiendo el apego a la tradición gótica (Fig. 7).

En las tallas se adivina la manera de trabajar de los artistas de la primera mitad del siglo XVI en Castilla, fluctuando entre la tradición tardogótica, donde los postulados norteños resuenan con fuerza, y la renovación ligada a los influjos italianos. La dicotomía entre tradición y renovación afecta incluso a un mismo artista,

y la producción oscila en una u otra dirección dependiendo del promotor, del encargo o incluso del material elegido. La situación es perfectamente visible en Bigarny, mucho más avanzado en la piedra que en la talla lignaria, tal vez porque esta se dejaba terminar al policromador, como sucede en

⁶⁸ Sobre el significado puede verse Margarita RUIZ MALDONADO, «Dos pinturas de una efeméride salmantina: 6 de mayo de 1618», *Papeles del Novelty*, 3 (2000), p. 45-56.



Fig. 7. Asunción y Santas, en el retablo

⁶⁹ Como también sugiere P. SILVA MAROTO, *Juan de Flandes...*, p. 292, y nota 13.

⁷⁰ M. GÓMEZ MORENO, «*La capilla de la...*», p. 326.

⁷¹ Agradezco al doctor Juan Luis Polo que me haya proporcionado la noticia.

⁷² J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, «*La Real capilla...*», p. 86.

el retablo salmantino donde la policromía, y por tanto el acabado, se debe a Juan de Ypres, dorador de origen flamenco, buen ejemplo de esa colaboración entre artistas, de su especialización, y de la ascendencia adquirida por los foráneos, donde los artífices que presentan un origen norteño son sumamente apreciados por las vanguardias intelectuales y de lo cual los encargos de la Universidad de Salamanca nos proporcionan magníficos ejemplos.

Las esculturas no se realizan en el tiempo estipulado y la universidad se ve obligada a emprender pleitos con el escultor. En 1505 es la última vez que el nombre del imaginero aparece en el libro de claustros, aunque de ello no se deduce la finalización del retablo. Como se dijo, se busca a Juan de Ypres, que estaba trabajando en Coímbra, nada menos que en el retablo de la catedral, para encargarle los trabajos de dorar y policromar la obra salmantina. Dada la relación de Salamanca con Coímbra, nada tiene de extraño en ese intento de buscar a los mejores artífices para componer una obra excelsa que imprimiera un nuevo ambiente a uno de los espacios más significativos y representativos del recinto académico.

Ya en 1504 para las pinturas del retablo se pensó en un primer momento en Juan de Borgoña, aunque finalmente el encargo recaerá en Juan de Flandes. No deja de resultar extraño que se prescindiera de Fernando Gallego, autor al que se ha imputado la bóveda de la biblioteca que tanta fama había reportado a la universidad, sin duda un cambio de gusto explica la decisión colegiada,⁶⁹ que refleja las innovaciones, las transformaciones de los modos y las divergencias artísticas, generalizadas a comienzos del siglo XVI. En su caso la no elección de Fernando Gallego no deja de extrañar, como se ha apuntado arriba, y como sugería Silva Maroto, pero también tal vez cuestiona la autoría de la bóveda, pues en efecto, ningún documento avala su participación, de hecho, su imputación es de carácter atribucionista. Juan de Flandes se compromete a pintar entre las puertas y el retablo *tres ymágenes y ocho hystorias*. Sin embargo, posteriormente, en 1507 se le pide que pinte diez *ymágenes* más para el banco, denotando un cambio de plan, destinado a ampliar el proyecto retablístico. Nótese que esta ampliación de las pinturas coincide con el derrueque del suelo de la Biblioteca y la conversión de todo el recinto en capilla. Para 1507 las pinturas estaban ultimadas; desafortunadamente, solo se conservan dos imágenes, una de Santa Apolonia y otra de María Magdalena, aunque Gómez Moreno cita otra santa virgen que identifica con Santa Quiteria,⁷⁰ que se ha localizado recientemente en una colección particular en Jaén⁷¹, producto en parte de una falsificación, como ha demostrado Martínez Frías⁷² (Fig. 8).

La erudición no coincide a la hora de precisar el resto de lo fijado. Pereda piensa en escenas bíblicas, pero Pilar Silva ha indicado que acaso



Fig. 8. Magdalena y santa Apolonia, en el retablo

también se contemple la vida de San Jerónimo; además, se ha atribuido al conjunto salmantino una tabla con las imágenes de un San Francisco y un San Miguel, actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que pudieron formar parte de las puertas del retablo del estudio.⁷³ Por su parte Martínez Frías piensa en escenas de la vida de la Virgen, que actuaría como titular, y que explicaría el hecho de que en el banco aparecieran santas, siguiendo la costumbre tradicional en Castilla.⁷⁴ En mi opinión, la existencia de historias bíblicas avala que, con anterioridad al encargo del retablo, la pintura que se le encomienda –aunque no realiza– a Andrés Segura es una Salutación; documentada la pervivencia de iconografías en un ámbito dado, puede ser un elemento para defender esas historias bíblicas. Sin negar tampoco que se completara con las historias hagiográficas de San Jerónimo en su condición de titular. Todas tienen cabida en el proyecto, de lo que no cabe duda es de que las figuras han de ocupar las puertas del retablo (Fig. 9).

A pesar de que la literatura no ha reparado en ello, en el contrato que firma Juan de Flandes se diferencian en las pinturas entre *hystoria* e *ymagenes*; el dato da cuenta de la diversidad de valores en la imagería, unas más narrativas y otras de mayor calado que tiene casi un tratamiento escultórico. Se podría decir que se tratan así los dos planos: la historia y la alegoría, donde cambian el modo y el registro expresivo tanto en los recursos plásticos como en los narrativos. De hecho, la existencia constatada de grisallas, como las que nos quedan como santa Apolonia y la Magdalena, acaso responda bien a esa idea de figura e historia. Es más, al ampliar el encargo del retablo añadiendo las obras del banco se piden diez *ymagenes*, que deben coincidir con las grisallas. Se da a ver de ese modo una visión desdoblada: las historias sagradas en color, y su verdad mística, alegórica, pero también tropológica y anagógica, según el vocabulario técnico de la

⁷³ P. SILVA MAROTO, *Juan de Flandes...*, p. 304 y ss.

⁷⁴ J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, «La Real capilla...», p. 85.

⁷⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Santander, Shangrila, 2015, p. 291.

⁷⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'imagen ouvert, Motifs de l'Incarnation dans les arts Visuelles*, Paris, Gallimard, 2007, p. 44.



Fig. 9. San Miguel y San Francisco, actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York

exégesis medieval. Las historias sagradas son más legibles, mientras su verdad mística más interpretable, como ya señalara Didi-Huberman.⁷⁵

Para terminar, he de aludir a la distinción expresa que se hace en la documentación, entre pintar el retablo y las puertas del retablo. La presencia de puertas refiere un modelo que se abre y se cierra, y la elección de su proyecto iconográfico responde a ello, condicionado para ilustrar las distintas ceremonias y actividades que en la capilla tenían cabida. Habría que apelar también a todo el ritual aurático de apertura, como señala Didi-Huberman, relacionado con la dramaturgia del cerramiento de los retablos.⁷⁶

4. La ampliación de la capilla

Tampoco queda clara la conversión de la capilla en un ámbito doble una vez que en 1506 se retiró el artesanado que la cubría. La literatura repite con frecuencia que la medida responde al mayor tamaño del retablo, pero la argumentación se nos antoja, cuanto menos, sospechosa, ya que lo normal es que el mobiliario litúrgico se adecue al espacio al que iba destinado

y no al revés, a no ser que se detecte un cambio de plan por otros motivos, lo que parece más lógico que sucediera. Gómez Moreno afirma: «probablemente el retablo resultó más alto de lo calculado o se pensó en elevarlo puesto que el 20 de junio de 1504 “mandaron que se derrueque lo poco de la librería que sale encima del altar de la capilla paque se pueda subir el retablo” y al fin el 28 de enero de 1506 mandaron que se derrueque el suelo de la librería para que todo sea capilla, desde el suelo hasta arriba y que la librería se haga en otro lugar».⁷⁷ Después del estudio de Gómez Moreno, la historiografía venía repitiendo esa tesis, pero omitiendo la segunda parte de la propuesta. Más tarde Ana Castro afirma:

A continuación, en 1506, una nueva remodelación transforma la biblioteca en capilla, derrocando el forjado intermedio; los documentos son claros «mandaron abrir y que se derrueque lo poco de la librería que sale encima del altar de la capilla para que pueda sobyr arriba el retablo». Esta decisión provoca la estupefacción de algunos estudiosos porque se cree que el causante de parcial derrocamiento del forjado intermedio fue el tamaño del retablo, como si las medidas no se hubiesen calculado para el espacio disponible. Pero quizá un documento posterior nos ayude a aclarar lo sucedido. El derrocamiento fue parcial, no por improvisación sino porque se quiso mantener un espacio a los pies a modo de coro alto. La clave nos la puede dar la decisión que toma el claustro el día 9 de julio de 1506 «que manda que enanche e haga mayor el coro de la capilla». Por tanto, de momento seguimos pensando que aquel espacio en el transcurso de 27 años pasó de biblioteca a capilla.⁷⁸

Sin embargo, se confunde en la transcripción; la que ella cita es una primera documentación donde se manda lo que dice el documento, pero ya en 1506 lo que se ordena es que se retire todo el techado para que sea capilla. Y, por otra parte, la noticia de la tribuna es muy anterior, pues:

Luego se mando que se haga una tribunilla en la capilla para oficiar los oficios divinos y el 15 de marzo de 1507, acordose que vean las muestras que estas fechas por los pintores en los artesones de la tribuna, e que tomen la mejor e que el pintor de ellos mas conveniente e fagan pintar los dichos artesones e las vigas de la tribuna.

[...]

En 27 de julio pareció ende presente Pedro de Tolosa, pintor e dixo, que por quanto el e Hernan Gallego tienen fecha y acabada la obra de la tribuna e obra tomaron a faser en el dicho Estudio, conforme al contrato, e porque se

⁷⁷ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 323.

⁷⁸ A. CASTRO SANTAMARÍA, «Morfologías de la...», p. 131 y 132.

⁷⁹ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 323.

⁸⁰ Por su parte Pereda también apuntaba: «pero es más lógico pensar que fue el deseo de hacer una capilla más lujosa lo que decidió a espaciarla en altura y solo entonces pensar en colocar un nuevo retablo», F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p.63.

⁸¹ Como ya se había hecho eco Pereda. F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 63.

⁸² M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 326.

les deven 14000 mrs. De la dicha obra pide que les paguen y dan por fiadores a Andrés de Tolosa, pintor y Juan de Alcaraz batidor de oro.⁷⁹

La idea llevó a Gómez Moreno a considerarla como una capilla en alto, como en Santo Tomás de Ávila, solución que resulta un tanto extraña. De hecho, lo que sí queda claro es que la capilla se había ampliado en altura con la Biblioteca y la tribuna a los pies.

El espacio de la Librería se había quedado pequeño ante la llegada masiva de libros, además, la arquitectura libraria comenzaba a contar por estas fechas con grandes empeños constructivos, especialmente en ámbitos próximos, por lo que parece más que factible que en la mente de los promotores estuviera ya prevista la creación de una nueva biblioteca.⁸⁰ En principio, en 1504 la documentación habla de retirar la techumbre cerca del altar; en 1505, paralelamente se comunica a Bigarny que podía aumentar el tamaño del Crucificado, prueba evidente de ese cambio de plan. En 1506 se determina derribar la techumbre de la biblioteca, y en ese mismo año se paga a Ypres por un friso en la capilla para cubrir las huellas de la techumbre, síntoma inequívoco de su desaparición; en este documento es la primera vez que aparece el término *al romano*,⁸¹ denotando ese sentido renacentista. Precisamente en 1507 se encargarán a Juan de Flandes diez pinturas más para el banco, cuando ya se ha ampliado el espacio, lo que sin duda no es fortuito. De todo ello se infiere la ampliación del retablo para amueblar y decorar el nuevo espacio de la capilla, ahora más grande. La campaña se ultima con el contrato a Antonio de Lorena para la realización del guardapolvo, «e que hará un guardapolvo de talla de madera, de tres arcos, formados con sus crestas encima e corlas en baxo para encima del retablo de la capilla de dicho Estudio e Escuelas»,⁸² todo parece indicar que el estilo de la tracería era gótica, como se constata de los enmarques de la pinturas conservadas y como apuntaba Gómez Moreno (Fig. 10).

Finalmente, el Estudio, para rematar toda la empresa retablística, decide encargar un Calvario –prueba inequívoca de que Bigarny no lo había llevado a cabo– ejecutado por Gil de Ronza, y que en 1519 policroma el propio Juan de Flandes. Obra localizada en el retablo de San Julián.

Se desconoce el aspecto que hubo de tener este conjunto para cuya ejecución, la Universidad buscó y contó con los artistas más prestigiosos. Gómez Moreno amparándose en la existencia de una tribuna que se manda hacer para la celebración de los oficios litúrgicos, sugiere la idea de un altar en alto siguiendo el modelo de Santo Tomás de Ávila, aunque la escasa visibilidad del retablo con dicha solución compromete la idea, y sobre todo los usos completamente diferentes del recinto universitario a los de la iglesia dominica abulense.

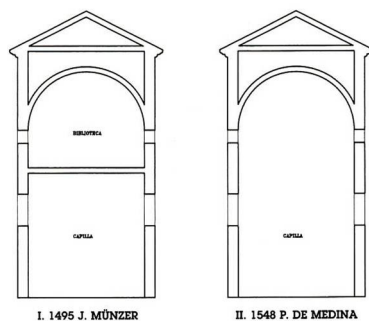


Fig. 10. Perfil de la biblioteca y capilla, ya unidas

Por cierto, en la decoración de la tribuna va a trabajar Fernando Gallego.⁸³ Es la primera noticia que tenemos de él en el Estudio. Esta presencia en la documentación no es relevante; resulta insólito que de una figura tan destacada a la que se le imputan las pinturas del techo de la Biblioteca —una obra de la que la propia universidad estaba orgullosa— no se proporcione una información más entusiasta. De hecho, la atribución de las pinturas de la biblioteca a Gallego es solo eso, una atribución. No deja de ser sospechoso que la universidad no le mencione. Tal vez conviene revisar su autoría. Además, en toda la producción conservada y documentada de Fernando Gallego no existe rastro alguno de la práctica de pintura mural, todas las obras donde se registra su participación son pinturas sobre tabla. Las propias características de la bóveda salmantina requieren una práctica muy especializada. Por otra parte, es tremendamente extraño que cuando se realiza una reparación de la bóveda, una vez convertido el espacio en capilla, la Universidad en 1506 recurra a Juan de Ypres y no a Gallego, que lo vemos trabajando para la institución en el mismo ámbito: «e por pintar lo de arriba del *çielo* de la capilla que despinto el agua».⁸⁴ Todas estas noticias no dejan de cuestionar la autoría de Fernando Gallego de la bóveda astrológica, toda vez que interrogan igualmente nuestro modo de historiar, ligado por ese método vasariano tan vigente. Si bien, de momento solo ha de plantearse como hipótesis.

Tras estas transformaciones, la renovada capilla que se acababa de ampliar con el segundo piso, rematada con la bóveda astrológica, debía ofrecer un aspecto impresionante, como las diversas descripciones dan buena cuenta. Silva Maroto sostenía: «Desde entonces, la bóveda astrológica de la Biblioteca se convirtió en la bóveda de la capilla. Pese a que su iconografía, de carácter profano, tenía que considerarse poco adecuado para cubrir un espacio sacro, debido a la fama».⁸⁵ Sin embargo, el programa no era tan profano como se había pensado, y basado en las teorías tomistas, se adaptaba al nuevo ambiente de la capilla, pero también a las otras funciones que el recinto desempeñaba. Con esas transformaciones se genera un ámbito perfectamente adecuado para las tareas religiosas, pero especialmente un espacio de representación con todo lo que supone (Fig. 11).

⁸³ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 323. De todos modos, esta presencia, ahora con nombre y sin ninguna referencia a la bóveda de la Librería en los documentos, es aspecto sobre el que reflexionar.

⁸⁴ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 323.

⁸⁵ Pilar SILVA MAROTO, *Fernando Gallego*, Salamanca, Caja Duero, 2004, p. 386.



Fig. 11. Cielo de Salamanca

⁸⁶ M. GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 328.

⁸⁷ Para una primera aproximación, entre otros *vid.*, Thomas P. CAMPBELL, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, 2002; Elena MUÑOZ GÓMEZ, «Nacidos para mirar... tapices del revés», *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y pensamiento*, 2, (2018), p. 17-37; también, Miguel Ángel ZALAMA, Jesús PASCUAL MOLINA y María José MARTÍNEZ RUIZ (eds.) *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, Trea, 2018.

⁸⁸ Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Salamanca, Caja de ahorros de Salamanca, 2003,

El conjunto hasta ahora descrito se completaba con el ajuar litúrgico, como el cáliz y los dos candeleros que el platero Pedro de Dueñas hace en 1506, o la serie de tapices de Arrás que se compran en las ferias de Medina del Campo.⁸⁶ No se conoce qué temas desarrollaban las telas, cuya función era vestir los muros para protegerse del frío, pero especialmente destinados a ambientar y transformar el espacio conforme a los usos habituales de las tapicerías en esos momentos.⁸⁷ Su misma presencia servía para subrayar la magnificencia de la universidad, y se liga a una ideología de poder. Gracias a la figuración de las telas, un mismo espacio se modifica, se cambia el decorado y se transforma el ambiente y el ámbito para adecuarlo mejor a sus diversos cometidos.⁸⁸ Y así estuvo el recinto hasta el siglo XVIII, cuando los nuevos gustos y otros intereses de la universidad transmutan el conjunto original, cuya magnificencia celebran los visitantes y todas las fuentes, por la obra que podemos contemplar hoy.

A la manera de coda

Lucio Marineo Sículo aporta un jugoso relato de la capilla: «Hay en la universidad un recinto o lugar sagrado, notable por sus artesonados dora-

dos, donde se celebra el culto divino...».⁸⁹ El texto rezuma significación; identifica la cubierta como un artesonado que, en nuestra opinión, corresponde a la techumbre original de la capilla consagrada en 1429; la propia descripción con artesonado la adscribe igualmente a la tipología de techumbre mudéjar. A pesar de ser coetánea a la del vestíbulo, exhibe manifiestas diferencias, lo cual, sospecho, no es fortuito. Sin embargo, la noticia del erudito contiene otro interés. En orden a la jerarquía de los valores y el color, se ha privilegiado la techumbre que cierra el recinto sacro. La descripción insiste en su tonalidad dorada; se trata posiblemente de reforzar los valores visuales al hilo de la moda del momento,⁹⁰ algo que formaría parte de la física y hasta de la metafísica de la mirada, se potencia esa idea de luminosidad y de trascendencia del recinto sagrado, fomentando su condición de experiencia puramente visual.⁹¹ Coincide asimismo con el recurso de los oros en los ámbitos privilegiados en la arquitectura civil del momento, piénsese por ejemplo en el Salón del Solio del Alcázar de Segovia que tanto impresionará al barón de Rosmihal. Se trata en definitiva del recurso de cubiertas enriquecidas de efectos para privilegiar los ámbitos más significativos, indistintamente de su condición civil o religiosa, si bien estas últimas responden a nuevas visiones y sensaciones del espacio sagrado.⁹² Resulta habitual entre la literatura que se ha ocupado de la capilla, el incluir el estudio de la biblioteca al abordarla y en atención a su cronología se viene explicando con anterioridad a la ejecución del retablo. Se sigue así

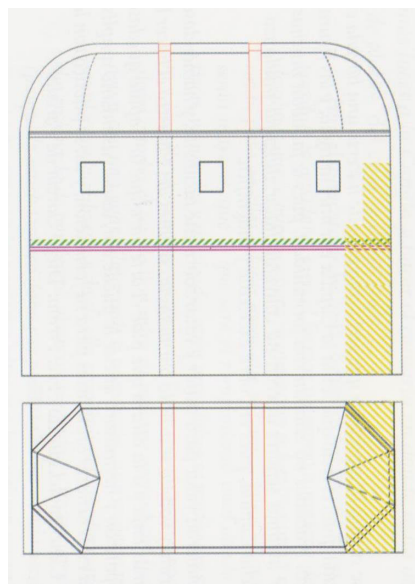


Fig. 12. Capilla y biblioteca, exterior

el ritmo marcado por el pionero estudio de don Manuel Gómez Moreno. Sospecho que con ello se ofrece una imagen desvirtuada de la propia configuración de la capilla, por eso hemos optado por apuntar dos notas de la Biblioteca al final, justo cuando se incluye en el ámbito sacro⁹³ (Fig. 12).

La empresa de la biblioteca, además de las necesidades funcionales, responde a una operación de buena imagen. Su construcción estaba prevista ya en el primer diseño, que se formula en las constituciones de Benedicto XIII. Por tanto, vincularla con los modelos que a este papa le eran próximos no parece nada extraño, tanto la

(Madrid, 1967) p. 242-243 confirma que estos tapices fueron vendidos hacia la mitad del siglo XIX y los quemó en Madrid un batanero para sacarles el oro.

⁸⁹ Seguimos la transcripción de F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...* 19.

⁹⁰ Roland RECHT, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (sXIIe-XVe. siècles)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 121 y ss.

⁹¹ Roland RECHT, *Le croire et le voir...*, p. 134 y ss.

⁹² Para una primera aproximación vid. Víctor NIETO ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual, El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 3^o ed, 1985, p. 71-84.

⁹³ Un análisis más detallado en Lucía LAHOZ, «La imagen de la universidad...»

⁹⁴ F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...* 28, nota, 29.

⁹⁵ F. PEREDA, *La arquitectura elocuente...*, p. 39. También J. R. NIETO GONZÁLEZ, «Escuelas Mayores, Menores...» 407; lo supone, fijando las obras de la capilla en 1474.

⁹⁶ Como hemos demostrado en Lucía LAHOZ, «Primera imagen universitaria salmantina. ¿Entre la vindicación pontificia y la poética mudéjar?», Luis Enrique RODRÍGUEZ SAN PEDRO BEZARES Y Juan Luis POLO RODRÍGUEZ, *Imagen, contextos morfológicos y universidades*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, p. 69-119.

⁹⁷ Gonzalo BORRÁS GUALIS, «Sobre la condición social de maestros de obras aragoneses», *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extra: Homenaje a Julián Gállego, (2008), p. 89-102: 89.

biblioteca del palacio papal de Aviñón, como especialmente la suya personal en el palacio de Peñíscola, donde se ubicaba en un piso alto en el interior de una torre, correspondencias que ya fueron apuntadas por Pereda.⁹⁴ Ahora bien, Pereda supone que esta operación servía a otra necesidad, dejando la planta baja para instalar una nueva capilla.⁹⁵ Sin embargo, el proceso constructivo es distinto: la capilla servía de cimiento a la biblioteca, con lo que en el sentido literal y metafórico situaba el recinto sagrado como base de la misma, con un cometido simbólico que se refuerza con el mensaje figurativo dispuesto en la bóveda.

Las obras se inician en 1474, la documentación reivindica una mayor incidencia a partir del año 1477, de lo que no cabe duda es que en septiembre de 1479 estaban acabadas. Yusuf y Abrayme son los maestros de obras que ejecutan el proyecto. Se interpretaba su origen moro como síntoma y reflejo del prestigio alcanzado por ese colectivo en la práctica artística. Por el contrario, coincide con la condición mudéjar del edificio.⁹⁶ En el caso de la biblioteca salmantina estamos ante «una arquitectura de autor» a pesar de no habersele concedido la trascendencia que de ello dimana, al igual que se constata en la investigación de la práctica mudéjar, como ya subrayara Borrás.⁹⁷

La opción y la tipología de bóveda de ladrillo y arcos fajones de piedra se han supuesto determinada para recibir el programa figurativo pintado (Fig. 13). La concreción del perfil de la cubierta coincide con algunas techumbres mudéjares o islámicas de tipo ochavado destinadas a ensalzar la

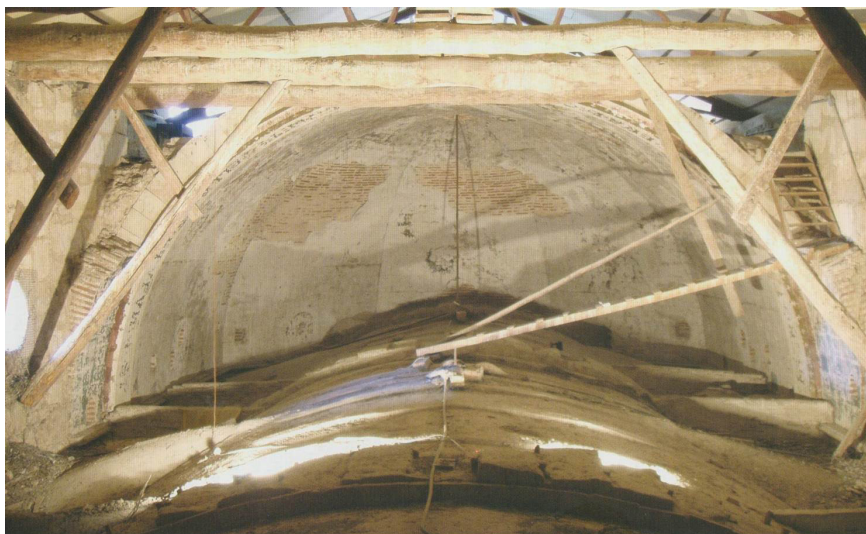


Fig. 13. Bóveda de la biblioteca, restos actuales

idea de autoridad, de triunfo y sobre todo vinculado a su interpretación como bóveda celeste,⁹⁸ cuya tradición se constata desde época clásica, engrosa un cumplido catálogo en el mundo islámico para cultivarse y proyectarse en la práctica mudéjar. Su formato responde a su comunidad de significado con los presupuestos del programa pictórico que refuerza más la idea de la biblioteca como una arquitectura figurativa. La fórmula cuenta con notoriedad en el mundo mudéjar, ámbito de donde puede proceder la idea. En la elección del formato resulta decisiva la plena adecuación del perfil ochavado y su connotación a la bóveda celeste al significado que se quería proyectar, invertida sin ninguna duda en reforzar de ese modo la lectura iconológica. Nos enfrentaríamos ante la iconografía de la arquitectura entendida como imagen portadora de significación, que viene a demostrarnos una vez más la necesidad de contextualizar las investigaciones y no afrontarla como módulos aislados e independientes. La estructura arquitectónica se equipara a la cúpula celeste, formulando una iconografía y hasta una iconología de la arquitectura en plena sintonía con el programa figurativo a recibir.

Incluso es el elemento más destacado de todo el proyecto, aunque historiográficamente solo se ha concedido valor a lo pintado. Es más, en la documentación se habla en exclusiva de los maestros constructores, para nada del pintor. Y sin embargo la Historia del Arte hoy solo evoca a Fernando Gallego, que se trata de una simple atribución, pero negando protagonismo a los canteros cuyo nombre queda perfectamente explicitado en los documentos. Si la biblioteca es algo, es una arquitectura de autor, y conviene revisar la atribución a Gallego.

Al indudable valor constructivo ha de sumarse, más si cabe, el alcance figurativo del proyecto fijado en la bóveda de la biblioteca, imagería a buen seguro prevista desde sus inicios, si bien el problema radica en su interpretación. Nos ha llegado solo una parte, de hecho, se cuenta con los testimonios textuales de diversos autores, que se maravillaron cuando el conjunto estaba completo (Fig.14). En orden cronológico la primera noticia corresponde a Lucio Marineo Sículo, en 1493, en *De Hispaniae Laudibus*: «Sobre este lugar, está la biblioteca hermosísima, en cuya bóveda puede contemplarse con gran deleite de los espectadores un cielo estrellado, los planetas y la bóveda celeste con todas las constelaciones del zodiaco».⁹⁹

En 1495 el viajero alemán Münzer tras su visita a la universidad afirma: «Tiene amplia biblioteca abovedada, en cuya parte más alta vense pinturas de que representan los signos del zodiaco y los emblemas de las artes liberales; su tamaño vendría a ser como la capilla de la Virgen de Núremberg».¹⁰⁰

Pedro de Medina en su *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, impreso en 1548, nos relata: «En estas escuelas mayores es una

⁹⁸ Sobre esta interpretación en la época nazarí referido al techo del Salón de Comares en la Alhambra vid. Dario CABANELAS RODRÍGUEZ, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración policromía, simbolismo y etiología*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1988.

⁹⁹ L. MARINEO SÍCULO, *De Hispaniae Laudibus...*

¹⁰⁰ Jerónimo MÜNZER, «Viaje por España», José GARCÍA MERCADAL (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1952, t. I, p. 391.

¹⁰¹ Pedro MEDINA, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, En casa de Dominico de Robertis 1548, fol. XCV I. r. y v.

¹⁰² Diego PÉREZ DE MESA et al., *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España; compuesta primeramente por el maestro Pedro de Medina...* Alcalá de Henares, en casa de Iuan Gracian, 1590, fol. 227.

¹⁰³ Gisela NOEHLES-DOERK, «Die Universitätsbibliothek von Salamanca im 15 Jahrhundert und ihr kosmologisches Ausmalungsprogramm», Carsten-Peter WARNCKE, *Ikonographie der Bibliotheken*, Weisbaden, 1992, p. 11-41: 12, nota 40.

¹⁰⁴ Una última aproximación en J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, *El cielo de Salamanca...* donde se recoge igualmente toda la bibliografía anterior a la que remitimos por cuestiones de espacio.



Fig. 14. Bóveda con la inscripción

capilla muy rica de bóveda; en lo alto de ella está pintado toda la astrología del cielo».¹⁰¹

El texto más completo corresponde a Diego Pérez de Mesa, en la versión ampliada de del libro de Pérez de Medina, editada en 1590: «En lo alto della che es de color azul muy fino están pintadas y labradas en oro las cuarenta y ocho ymages de la octava esfera, los vientos y casi toda la fabrica y cosas de la astrología».¹⁰²

Las descripciones aportan una idea aproximada sobre el programa fijado en la bóveda salmantina. Todo indica que la conformaban los siete planetas, las constelaciones de la octava esfera –constituía la esfera de las estrellas fijas delimitaban el mundo perceptible para el hombre. Detrás de ella, se situaba la novena esfera, fuera ya del alcance de la contemplación humana, desde donde gobernaba Dios, la Prima Causa.¹⁰³ Sin detenerse en el programa de las pinturas, proyecto del que más se ha ocupado la literatura artística, si bien al no hacerlo desde la semántica de la arquitectura que la acoge siempre proporciona una visión sesgada.¹⁰⁴

La relación capilla–biblioteca brinda una oportunidad que va más allá de su fuerza gráfica, quedando como materialización de una metáfora para dar con las claves de un pensamiento y un *modus operandi*. La disposición en alzado de la capilla como base para la biblioteca resulta significativa y

hasta susceptible de una lectura iconográfica, que viene a completar y cerrar todo el programa. Y cuando finalmente se derriba el suelo todo encaja en la formación de la capilla, como celebran los distintos visitantes.

En 1914 don Manuel, al estudiar la capilla afirmaba «Cualquiera tendría derecho a imaginar que un edificio como este, ideado ya realizado por moros, habría de darnos un ejemplo insigne de construcción morisca. Cuántas obras morunas disimularan como esta en nuestro país la estirpe de sus artífices». ¹⁰⁵ De la condición mudéjar ya nos hemos ocupado en otro estudio al que remitimos para no alargar. ¹⁰⁶

Acaba aquí este breve recorrido de una de las obras más destacadas sin duda de la conformación de la imagen de la Universidad de Salamanca, la importancia de su capilla subraya perfectamente los poderes y la ideología que los sustentan.

Lucía Lahoz Gutiérrez
Universidad de Salamanca
lahoz@usal.es

¹⁰⁵ Manuel GÓMEZ MORENO, «La capilla de la...», p. 322.

¹⁰⁶ Vid. L. LAHOZ, «Primera imagen universitaria...»

APOSTILLAS A UN DEBATE HISTORIOGRÁFICO. LA CAPILLA DE SAN JERÓNIMO DEL ESTUDIO DE SALAMANCA

Resumen: El artículo aborda la capilla del Estudio salmantino formulando los datos de su configuración y atendiendo a los problemas que ha conllevado la investigación de uno de los espacios más controvertidos del edificio de Escuelas Mayores. Se determina su localización original: la capilla componía un ámbito religioso, civil y representativo, imprescindible para el funcionamiento institucional. El recinto acogía la celebración de las fiestas del calendario escolar y los claustros. La construcción de la biblioteca encima implica su renovación a través del encargo de un retablo a Felipe Bigarny y Juan de Flandes, para, finalmente, unificar el espacio de la librería a la capilla. Asimismo, se cuestiona la autoría del «Cielo de Salamanca», tradicionalmente atribuido a Fernando Gallego, y se propone una lectura iconológica de esta «arquitectura de autor».

Palabras clave: iconología, Capilla del Estudio Salmantino, imagen, arquitectura universitaria

REMARKS ON A HISTORIOGRAPHICAL DEBATE. THE CASE OF THE SAINT JEROME'S CHAPEL OF THE SALAMANCA'S STUDIO

Abstract: In this article, the Chapel of the Salamanca Studio is approached by formulating the data of its configuration, and attending to the problems of the investigation of one of the most controversial spaces in the Escuelas Mayores building. Its original location is determined: The Chapel composed a religious, civil and representative environment which was essential for the institutional. The enclosure hosted the school calendar and teachers cloister celebrations. The construction of the library on top of it, implies its renovation through the commissioning of an altarpiece by Felipe Bigarni and Juan de Flandes, to finally unify the space of the library with the chapel. Likewise, the authorship of the «Cielo de Salamanca», traditionally attributed to Fernando Gallego, is questioned, and an iconological reading of this 'author architecture' is proposed.

Keywords: iconology, Chapel of the Salamanca Studio, image, university Architecture

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

