

Capítulo IIa. El Museo del Convento: Coro bajo.

Del libro: El Real Convento de Santa Clara y su Museo

www.luisgarrido-helmantica.info

Fecha: 20/10/2018 | Hora: 05:10:00

El museo conventual comprende: la sala del coro bajo; la galería septentrional del claustro bajo; la estancia del coro alto, desde el que se puede contemplar la iglesia; el espacio que se alza sobre las bóvedas del templo, y el mirador. Estas dependencias, tras el descubrimiento de las pinturas murales con que se ornamenta el coro bajo, fueron restauradas y habilitadas como Museo entre el mes de julio de 1986 y el de mayo de 1989 por parte de la Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Hoy, después de la meritoria restauración y acondicionamiento, y merced a un convenio suscrito por esta Administración autonómica con la comunidad de religiosas, podemos visitar, desde su inauguración el 8 de mayo de 1989, este Museo.

Así, tras subir una pequeña escalinata construida en la cara norte del rincón que conforma la entrada a la calle de los Martires y pasar bajo el dintel de la puerta, nos introducimos en el zaguán, cuya pared frontal exhibe una placa de arenisca piedra de Villamayor pulimentada, donde una inscripción testimonia que la restauración fue llevada a cabo por la empresa Yáñez S.A. en 1988, bajo la dirección de los arquitectos D. Pío García Escudero y D. Enrique Nuere Mataco, y la asistencia técnica del aparejador D. Santiago Hernández Martín. Por encima, otra placa con inscripción acredita que las obras de restauración obtuvieron el premio «Europa Nostra» correspondiente al año 1988, haciendo entrega del mismo S. M. Da Sofía, reina de España, el día 9 de mayo de 1989.

En el lateral izquierdo del hall, una moderna enrejada puerta de hierro nos adentra en un pasillo. Enseguida, a través de una puerta de arco de medio punto abierta en el lateral izquierdo del mismo, pasamos a la sala del coro bajo; preciosa estancia de 28,40 metros de largo por 9,60 de ancho, que ofrece el estilo renacentista fruto de la remodelación efectuada hacia mediados de la décima sexta centuria, aunque sin destruir las pictóricas paredes que encuadraban su espacio desde los orígenes del Convento.

Este coro bajo, siendo continuación de la nave del templo conventual, aparece cubierto por una techumbre plana de madera de mediados del siglo XVI. La techumbre y paredes de la sala se dividen en seis tramos mediante escarzos arcos fajones de la misma época, que apean sobre cinco pares de pilastras semi-hexagonales de fuste cajeado en el frente y en los laterales; pilastras cuyos capiteles renacentistas ofrecen relieves alegóricos y otros motivos muy variados que se alternan entre sí: figuras fantásticas representadoras de híbridos de persona y animal, calaveras, cabezas de animales, conchas, cintas, etc.; todas semejantes a las existentes en el claustro del convento de «Las Dueñas», lo que nos induce a pensar que sean de la misma autora.

Recorren los intradós de estos cinco arcos casetones decorados, alternativamente, con una alada cabeza de angelito o con un cogollo floral acompañado de frutos y hojas arbóreas. En suma, si parece certero ver en ello las manos que trabajaron en el convento de «Las Dueñas» y teniendo en cuenta que, por coincidencia de autores, es posible que sean los mismos artistas del círculo de Rodrigo Gil de Hontañón que ornamentaron el Palacio de Monterrey, no sería muy arriesgado considerar que la reconstrucción de esta sala se debe a dicho arquitecto renacentista. Incluso, teniendo en cuenta que esta sala se remodeló a mediados del siglo XVI y que poco después fueron enterrados en la iglesia conventual don Rodrigo de Mesa Carrillo y su esposa, doña Mayor de Fonseca, propietarios del Palacio de «La Salina», en cuya construcción intervino también Rodrigo Gil de Hontañón, estamos ante otro importante indicio de que la reconstrucción de esta sala coral se deba a dicho arquitecto, y que las obras fuesen sufragadas por el citado matrimonio, con lo que cabe la posibilidad de que el varón efigiado en el medallón izquierdo del segundo arco sea Don Rodrigo de Mesa.

Ornamentan las enjutas de estos arcos preciosos medallones, finisimamente labrados con bustos de santos y santas, que a veces son martires o abades y obispos, como se advierte en las ramas de palma o en su báculo y solideo, además de otros que están dedicados a bienhechores civiles. En esta colección, compuesta por veinte medallones, perfectamente conservados en su mayoría, sorprende la representación de los personajes en perfil de tres cuartos, lo que constituye un

recurso casi inÃ©dito, pues es difÃ©cil de encontrar en otros medallones salmantinos.

En el primer arco, el medallÃ³n de la enjuta derecha tiene por labra el busto que las monjas dicen de Santa Teresa, con la pluma en la mano diestra y libro abierto en la izquierda; busto que no puede ser de esta santa, pues en la Ã©poca de su realizaciÃ³n no habÃ­a fallecido, y por tanto, no cabe el que estuviera canonizada. En la enjuta situada al otro lado del arco, aparece la joven y hermosa Santa Isabel, reina de HungrÃ­a, tocada con corona, que coge un libro abierto con sus manos. El mismo arco por la cara opuesta ofrece, a la espalda del citado en primer lugar, una dama de edad madura que lleva una palma en su mano diestra y un libro abierto en la izquierda. En el medallÃ³n de la otra enjuta, una mujer de edad mÃ¡s joven que la anterior, muestra idÃ©nticos atributos, pero cambiados de manos. Ambos ofrecen la misma posiciÃ³n corporal y similar peinado y vestido.

En el segundo arco, la embocadura derecha acoge el medallÃ³n de San Antonio de Padua, con el NiÃ±o en sus brazos y cogiendo con las manos un libro abierto (ver foto nÂ° 2); en tanto que el medallÃ³n de la izquierda muestra a San Francisco de AsÃ­s en uno de sus Ã©xtasis, con la cabeza erguida y boca entreabierta, ademÃ¡s de levantar un brazo y dejar caÃ­do el otro, enseÃ±ando los estigmas producidos en las palmas de sus manos. Por el lado contrario de este mismo arco observamos sendos medallones. Uno de ellos efigia a un personaje que, por su semejanza a una pintura que cuelga en la estancia del coro alto, parece San JerÃ³nimo, quien tocado con gorro a lo â€œPapÃ¡ Noelâ€• y con manto que cubre solamente el hombro izquierdo, dejando al descubierto parte de su torso, coge en la mano derecha un libro que sujeta contra el pecho, mientras dobla el otro brazo para cruzarlo ante su cuerpo. El segundo medallÃ³n ofrece el busto de un bienhechor del convento que aparece vestido con traje de la Ã©poca y taÃ±endo una guitarra cuya talla apenas se advierte; dicho instrumento musical hace pensar que se trata del andaluz, seÃ±or de La Guardia (JaÃ©n), don Rodrigo de MessÃ­a Carrillo, quien, junto con su esposa, doÃ±a Mayor de Fonseca, fueron enterrados en este convento.

-imagen-

Llegando al tercer arco, observamos que el medallÃ³n de la enjuta derecha muestra el busto de Santa Clara, vestida con el hÃ¡bito de la Orden y elevando la custodia con sus manos. Si nos fijamos atentamente, advertimos que la talla de este busto, y los que veremos con posterioridad, estÃ¡ en alto-relieve, mientras que los anteriores han sido trabajados en medio-relieve. El siguiente, luce el busto de la madre del emperador romano Constantino â€œEl Grandeâ€• y esposa del tambiÃ©n emperador Constancio Cloro. Es decir, se trata de Santa Elena, viuda de edad madura que, ciÃ±endo corona y vestida con traje de la Ã©poca, tiene sobre el brazo derecho y cogida con la mano una cruz, mientras que, con los dedos de la otra, agarra por la punta los clavos de la Cruz de Cristo, los cuÃ¡les constituyen los atributos con que se la caracteriza.

Por el lado contrario de este tercer arco encontramos su correspondiente par de medallones. En el primero, el busto del obispo franciscano San Luis de Tolosa (Francia), que, tocado con mitra, porta bÃ©lico y un libro abierto en sus manos. En la mitra se aprecia la flor de lis, emblema de la familia real a la que perteneciÃ³. El segundo medallÃ³n es ocupado por un personaje con atributos episcopales; personaje del que desconocemos su identidad, aunque bien pudiera ser don MartÃ­n o don Pedro II, obispos salmantinos que favorecieron la primera reconstrucciÃ³n de este convento de clarisas. Esta figura, con boca entreabierta, muestra el bÃ©lico en la mano derecha, y un libro cerrado en la otra.

En el cuarto arco fajÃ³n de esta sala, el primer medallÃ³n luce el busto de San Juan Evangelista, con su bien caracterizado rostro de joven imberbe enmarcado por la soltura que ofrece su cabello. El santo eleva hacia el cielo los dedos Ã­ndice, corazÃ³n y pulgar de su mano derecha, a la vez que dobla su otro brazo a la altura del pecho para sostener sobre la mano el cÃ¡liz del que emerge la serpiente alada que constituye uno de los atributos tradicionales de su iconografÃ­a. Otro San JuÃ¡n aparece en el segundo medallÃ³n de este arco. Se trata de â€œEl Bautistaâ€•, que con rostro barbado y facciones de edad madura, coge en la mano zurda un libro sobre el que asienta su caracterÃ­stico corderito, al tiempo que apunta con el dedo Ã­ndice de la otra al animal. El santo se cubre con sobrepelliz que deja ver parte de su torso. La cara opuesta de este mismo arco seÃ±orea los medallones de: San Pablo, apÃ³stol cubierto con manto, que porta una espada apuntando hacia abajo y un libro cerrado, y, haciendo pareja con Ã©ste, el del tambiÃ©n apÃ³stol San Pedro, a quien vemos con un libro en la mano izquierda, mientras que en la otra, hoy perdida, mostrarÃ­a las llaves del Reino de los Cielos.

Pasando al quinto y Ãºltimo de los arcos, nos encontramos ante los siguientes

medallones: San Buenaventura, que viste hábito franciscano y coge un libro abierto al que mira en actitud de leer. En el segundo, el apóstol Santiago, con maduro y barbado rostro, cuelga a la espalda su gorro de peregrino con dos conchas, en tanto que sostiene un libro abierto y la empuñadura de una espada, cuya hoja le falta. Por la otra cara del arco, vemos a una mujer de edad madura que cubre su cabeza con turbante. Este medallón, el más deteriorado de todos, puede representar a una bienhechora o a una santa, e incluso mártir, pues le falta la nariz y la mano derecha con el posible atributo. Su otra mano la apoya en el borde del medallón. El último, exhibe el busto de Santa Catalina; santa mártir que, vestida con traje de la época, ciñe corona sobre su cabeza de suelto cabello, al tiempo que, a la altura del hombro derecho muestra la rueda, semiperdida, con que fue sometida a martirio.

Tras la demolición de la bóveda de ladrillo que ocultaba los medallones y techumbre de madera, se suprimió el primitivo solado de lanchas de pizarra silíceo (filita) de tonalidad verdosa pálida, habitualmente utilizada en los enlosados de las iglesias, conventos y casas palaciegas de la ciudad, procedente de las antiguas canteras de la villa salmantina de Alba de Tormes, hoy anegadas por el pantano de Villagonzalo. En su lugar se colocó el actual suelo de pizarra grafitica (calco-alcalina) del silíceo-devónico, de tonalidad azul verdosa oscura, procedente de la zona de Alburquerque y Villar del Rey, al noroeste de Badajoz. (Comunicación personal de D. César Fuentes Sánchez, doctor en Biología por la Universidad de Salamanca).

La sala alberga las siguientes obras: Una sillera gótico-flamígera de mediados del siglo XVI en madera de castaño; una extensa y variada colección de pinturas murales realizadas entre los siglos XIII y XVI, y otras dos representaciones del XVIII; dos altares con sus correspondientes retablos, uno de ellos de estilo barroco del siglo XVII y el otro neoclásico del XVIII con nueve pinturas sobre tabla de fines del XVI; un relicario del siglo XVII, y dos pinturas sobre tabla de inicios de la misma centuria.

Así pues, una fina sillera corrida de madera de castaño que, con traza gótico-flamígera y trabajada en el siglo XVI, ocupa la mitad de la sala, apareciendo dispuesta en forma de arco pegada a las paredes; conjunto de sillas entre las que, en medio del tramo central, destaca el sillón de la abadesa. Este sillón, siendo el más labrado, muestra en el espaldero la talla de dos columnillas abalaustradas que, emergiendo de entre hojas de acanto, se abren fustes estriados y capiteles jónicos; columnillas sobre las que un entablamento, rematado por su correspondiente cornisa, aparece frisado por tres aladas cabezas de angelitos. En el mismo espaldero, enmarcado por estas columnillas, sendos ángeles cabalgan sobre espiraladas volutas ornamentadas con hojas arbóreas.

El resto de las sillas, tanto las del tramo frontal como las de los laterales, muestran una estructura más sencilla. La talla ornamental es también más simple, pues se compone de una gran roseta por el lado interno y externo de cada uno de los posabrazos, y espaldero coronado en sus extremos por sendos flameros torneados, a modo de cálices, rematados por su correspondiente obelisco cónico, igualmente torneado.

Esta sillera se encontraba en 1988 semidesmontada y bastante deteriorada. Tras su restauración, ha sido reinstalada sobre el enlosado de pizarra verde, que fue colocado a un nivel más bajo para hacer visibles en su integridad las pinturas murales descubiertas en las paredes de la sala, ya que los respaldos de las sillas no dejaban ver la parte inferior de tales pinturas. Actualmente, la sillera consta de cuarenta y cuatro piezas, incluido el sillón de la abadesa, aunque en sus orígenes tuvo sesenta y dos. Así, los tallistas y entalladores salmantinos Juan Múñoz y Francisco Lorena confeccionaron y tallaron en el año 1550, por encargo de la abadesa del Convento y su mayordomo, don Gaspar Hermosilla, cincuenta y cinco de estas sillas. Nueve años más tarde, sus homónimos Alonso de Carreras y Antonio de Colonia realizaron para esta sillera del coro bajo otras siete sillas, talladas en madera de nogal con estrados de castaño; sillas a las que se dio la misma hechura que tenían las que se encuentran en los colaterales, a excepción de la silla abacial, pues para ésta se contrató que debería llevar mayor labor que las demás.

En el centro de la capilla que conforma la disposición del conjunto de sillas, se encuentra el facistol, especie de gran atril giratorio con cuatro inclinadas caras, rematadas por su respectivo candelero, idéntico a los de las sillas, donde las religiosas apoyan los libros de salmos utilizados en el cántico coral. Esta pieza de madera de castaño apoya sobre una columna del mismo material que muestra fuste estriado y capitel jónico. Tiene basa triangular algo deteriorada en la parte que contacta con el suelo, seguramente por desgaste, lo que hace que

bascule hacia un lado.

En un antiguo Álbum fotográfico propiedad de la comunidad de religiosas figura un texto, sirviendo de comentario o pie a dos de las fotografías. En él se lee: «Siller-a del Coro, es de la misma materia que la de la Catedral, regalo del Cabildo a la Comunidad en agradecimiento por un préstamo que les hizo sin interés (en aquellos tiempos)».

Siguiendo el recorrido de esta museística sala en sentido inverso al que lo hacen las agujas del reloj, a partir de la puerta de entrada encontramos, entre otros elementos, varias series de pinturas al fresco o al temple y al óleo que pertenecen a los siglos XIV y XV y forman franjas de escenas situadas unas por encima de las otras y a veces superpuestas, así como un óleo del siglo XVI y las que, también al fresco y conformando motivos geométricos de claro sabor mudéjar, datan del siglo XIII. En suma, pinturas murales que, componiendo el conjunto más importante de la provincia salmantina, constituyen, por su cantidad (cerca de 140 metros cuadrados) y variedad en el tiempo, una espléndida colección de estilo gótico y renacentista que deja clara nota de la evolución por la que pasó el arte pictórico a lo largo de los siglos XIII al XVI.

Estas pinturas estuvieron ocultas bajo varias capas de cal aplicadas como medida de desinfección durante alguna de las epidemias de peste o cólera que azotaron la ciudad en momentos ya históricos (ver fotos nº 3 y 4). Fueron descubiertas accidentalmente como consecuencia de unas obras de albañilería que pretendían realizar las monjas. Uno de los albañiles produjo un desconchado en la pared, dejando visible un fondo oscuro, circunstancia que comunicó a las religiosas. Presumiéndose la existencia de una pintura, se informó del hallazgo al médico de la Comunidad, doctor Ángel Zamanillo, que estaba de visita en el Convento, quien aconsejó ampliar el desconchado, pudiéndose apreciar con toda nitidez que así era. Seguidamente se paralizaron las obras. Al día siguiente, este doctor, en compañía de su colega don Miguel Ferrer, realizó varias fotografías para luego dar cuenta de lo que allí ocurría al entonces Delegado de Bellas Artes, profesor D. Julián Alvarez Villar.

-imagen-

-imagen-

Todo esto aconteció en 1976. La limpieza y restauración de tales pinturas corrió a cargo de la Dirección del Patrimonio Artístico de la Comunidad de Castilla y León, llevándose a cabo entre los meses de julio de 1986 y de 1988. Esta labor fue realizada por un equipo de especialistas, dirigido por el experto restaurador y profesor D. Juan Ruiz Pardo. El equipo lo integraban D. Ignacio Puell de la Villa, como jefe del mismo, y las restauradoras Irene Urueta Carballo y Cristina Larsen Pherzén, ésta última de nacionalidad sueca.

La tarea restauradora hubo de ejecutarse con gran delicadeza. En primer lugar se realizó la contención o eliminación de la disgregación del soporte de las pinturas, es decir, de la materia en que están fijadas las mismas, además de su limpieza y el proceso de imprimación previa para el mantenimiento de la pintura. Para ello, como estaban claras las alteraciones producidas por la disgregación del soporte a causa de la humedad, y la erosión por posible aparición de hongos o por el simple paso del tiempo, a veces favorecidos por la deficiente calidad de los materiales, el equipo de técnicos restauradores eliminó las capas de cal que las cubrían y, tras reunir la documentación necesaria para llevar a cabo los trabajos con un conocimiento pleno del estado de las pinturas y los daños que sufrían, procedió a eliminar la existencia de microorganismos y afloramientos salinos con un suave cepillado, que también acabó con el polvo y suciedad acumulados.

A esto siguió un lavado con agua y pulpa de papel que tenía como fin la protección del pigmento, y después se aplicaron inyecciones de colas y sustancias fijadoras. Así, poco a poco fueron dando solidez y dureza al soporte, para luego efectuar una nueva limpieza y la fijación protectora de su policromía a base de un fuerte fijador incoloro, refrescante y penetrante; todo ello sin cubrir faltas ni rellenar huecos, e incluso dejando las huellas provocadas por desprendimientos y obras, como las rozas de apoyo de la falsa bóveda demolida y la apertura de una ventana.

La restauración de estas pinturas murales, en palabras de D. Pío García Escudero, arquitecto director de las obras restauradoras del Convento, se enfocó desde un punto de vista absolutamente honrado y arqueológico. La idea era no reconstruir nada ni recomponer. Lo que se ha hecho ha sido limpiar, fijar y consolidar los frescos que permanecían para exponerlos. Al mismo tiempo se han rescatado también los fondos originales, en color ocre oscuro,

que contrastan con las lagunas producidas, y que se aprecian en color más claro, a causa de ser
parchadas por desprendimiento o por las rozas hechas para colocar la bóveda plana que se tiró, e
incluso por la apertura de una ventana rasgada, pero con el hueco marcado como testimonio.
D. Enrique Nuere Mataco, arquitecto que intervino asimismo en la restauración, aportaba al
asunto su propia manifestación: «La idea ha sido unir las picaduras en la pintura con distintos
módulos. Lo que corresponde al siglo XIV se ha retocado exclusivamente con acuarela, uniendo
las pequeñas lagunas, pero sin reconstruir nada en las mayores. En lo perdido, sólo se ha
rescatado lo que se aprecia levemente, pero dejando lo demás como estaba, con manchas
desvaídas. Las pinturas del siglo XV se han tratado con la técnica "rigatino", a base de rayar todo
el retoque para que se note perfectamente esa zona. Las correspondientes al siglo XVIII se han
retocado con pigmento».

La mayoría de estas pinturas son de estilo franco-gótico, o gótico lineal, como se le llamó en
Castilla, y hay que ubicarlas cronológicamente entre las realizadas en 1262 por Antón Sánchez
de Segovia en la Capilla de San Martín o del Aceite de la Catedral Vieja y las salidas en 1350
los pinceles de Teresa Díaz para decorar las paredes del Convento de Santa Clara de la ciudad
zamorana de Toro. En menor cantidad aparecen otras del gótico internacional de fines del siglo
XIV o principios del XV, anteriores a 1430. En ambos casos, la entonación está en línea con las
descubiertas en 1967 en la cabecera triabsidal del salmantino templo de San Marcos. Tanto en
éstas como en las escenas góticas hispano-flamencas de fines del siglo XV y las góticas de
influencia mudéjar de finales de la trigésima centuria, así como la renacentista con notas goticistas
y manieristas del siglo XVI, se advierte que fueron concebidas por manos hábiles, aunque no
maestras.

Junto con las dos pinturas murales del siglo XVIII que estaban sin encalar, correspondientes al
relicario y la hornacina del Calvario, merece la pena contemplar una a una las escenas de todas
estas series pictóricas que aparecen en los distintos paños inter-pilastras de los paramentos
septentrional y meridional de esta sala del coro bajo. En ellas advertimos que todas
las representaciones son de carácter sagrado y que la mayoría reproducen pasajes del Antiguo y
Nuevo Testamento, o bien pinturas que desarrollan ciclos iconográficos de la historia de santos
sometidos a persecución y martirio, y figuras sueltas de otros que, en algunas ocasiones, fueron
también martirizados o han sido considerados como grandes padres de la Iglesia Cristiana
occidental; pinturas que en época medieval tenían como función principal la de instruir en lo
religioso, pues la inmensa mayoría de la gente carecía de la adecuada alfabetización. En la
actualidad sirven para estimular a las religiosas en su cántico coral y en los momentos de oración.
Las escenas se muestran en encasamientos que forman una pictórica estructura de cuadros
separados por grecas y laceras, o por títulos explicativos de los temas que
representan.

Pero..., contemplemos una a una las escenas de todas estas series pictóricas y demás objetos
artísticos que ofrece el Museo. Así pues:

En el primer tramo de la pared meridional (ver foto nº6), pinturas al fresco de estilo
gótico lineal plasmadas a principios del siglo XIV, conforman dos escenas en la parte superior y
una en la inferior. Esta última representa a dos santos padres de la Iglesia Cristiana occidental:
San Agustín, tocado con mitra obispal y portando báculo en la mano izquierda, al tiempo que
sostiene en la otra una pequeña iglesia que le identifica como fundador de la Orden religiosa que
lleva su nombre; y San Ambrosio, que, tocado igualmente con mitra episcopal y mostrando su
báculo, bendice con la mano diestra.

-imagen-

De las dos escenas situadas en la parte superior, la de la derecha, muy deteriorada, muestra a
Santa Bárbara introduciendo una de sus manos por la ventana de una torre, que fue el lugar en
que sufrió martirio. La escena de la izquierda deja ver un fraile y una monja de la que emerge un
gran árbol. Observemos cómo la figura de la monja es muy pequeña en relación con la del fraile,
lo que constituye una fórmula o solución frecuentemente utilizada en el arte gótico lineal para
diferenciar la mayor o menor dignidad o categoría pública o social que se adjudicaba a los
personajes; personajes que no son otros que San Francisco de Asís y Santa Clara, fundadores de
la Orden y Regla de sus respectivos nombres, que representan la rama masculina y femenina de
un mismo tronco, el del árbol de la cristiana fe franciscana. El prominente árbol que nace de
Santa Clara se eleva hacia el cielo con sus tres ramas frondosamente cargadas de hojas, alusivas
a las numerosas religiosas que pueblan los conventos de las tres órdenes menores franciscanas.

Por otra parte, las tres escenas están enmarcadas mediante franjas que ofrecen sencillos dibujos geométricos de carácter mudéjar, alternando con escuditos de familias de la antigua nobleza salmantina.

El segundo tramo del muro muestra tres ciclos de videtas igualmente gótico-lineales; videtas que, perteneciendo al siglo XIV, aparecen pintadas al fresco en la parte superior e inferior del paramento. De las situadas en la zona superior, la de la derecha representa una escena tumbada en un cielo azul nocturno que aparece estrellado. Un ángel revolotea junto a un crucificado que, en posición horizontal, viste hábito rojo y muestra los pies sujetos con cuerdas a la cruz. Ello hace pensar en San Pedro, pues fue crucificado en posición invertida. Bajo sus axilas se observan rayos celestes que parecen elevarlo, conducido por el ángel hacia el Reino de Dios.

La escena de la izquierda muestra el arcángel San Miguel luchando contra Lucifer, que tiene figura de dragón. Observemos cómo el arcángel atraviesa la cabeza del demoníaco dragón introduciéndole la lanza por la boca.

A la derecha del enviado celeste contemplamos la escena de Santa Clara en actitud orante. Se resuelve en una composición triangular, cuyos vértices corresponden a la cabeza del arcángel, al dragón y a Santa Clara. Las alas y la lanza contribuyen a modo de lados a su triangularidad.

En los dos ciclos de la parte inferior aparecen ocho videtas. En cinco de ellas se suceden pasajes de la vida de Santo Domingo de Guzmán, vestido con hábito blanco y capa negra. Estas son: Santo Domingo arrojando a la hoguera los libros de las herejías; en la segunda escena, Santo Domingo cargando con un haz de paja que, como mendicante, le servía para dormir; en la tercera, Santo Domingo incorporándose dentro de un ataúd, en torno al que pululan demonios en actitud amenazadora; en la cuarta, Santo Domingo apuntando con el dedo índice hacia una estructura arquitectónica que constituye una iglesia, como diciendo al diablo, en forma de macho cabrío que se encuentra a su lado: «ése es el único camino que yo seguiré como medio de salvación»; y última escena le vemos mirando al frente y rodeada su cabeza por una aureola de santidad, al tiempo que tiene en sus manos la larga cruz de predicador y un libro cerrado de las Sagradas Escrituras.

En cuanto a las tres escenas que forman el ciclo inferior izquierdo, videtas también en el sentido en que se lee un libro, muestran:

En la primera dos personas que parecen San Jerónimo y Santa Paula, discípula suya, a la que el santo está bendiciendo; en la segunda a San Jerónimo curando la garra herida de la leona que luego fue su amiga; y la tercera, a este santo y un monje compañero suyo, al que vemos con un hacha, así como a la leona, que, ya domesticada con infinito amor por San Jerónimo, porta sobre sus lomos el haz de leña cortada por él.

El tercer tramo paramental luce dos series de pinturas al fresco y al temple de estilo gótico internacional que pertenecen respectivamente a fines del siglo XIV y principios del XV; pinturas que aparecen individualizadas por una inscripción latina imposible de leer a causa de su deterioro.

De las concebidas al fresco en la zona superior, la central tiene por tema la Coronación de la Virgen por Jesucristo. Están presentes en la escena: Santa Clara, Santa Ana y tres angelitos. A la izquierda de esta pintura, de las dos representaciones que observamos, una por encima de la otra, como consecuencia del barrido de la pintura sólo es posible identificar la de arriba, en la que vemos a Santa Elena, que muestra en sus manos el crucifijo y los clavos de la pasión cogidos por sus puntas. A la diestra de «La Coronación de la Virgen», otras dos escenas aparecen situadas una por encima de la otra, y una tercera, más a la derecha y junto a la pilastra, abarca la altura de las dos. La de arriba está dedicada a Santa Cecilia extrayendo notas musicales de un órgano, mientras que la inferior resulta inidentificable debido a la laguna que presenta en gran parte de ella. En la de doble tamaño solamente se advierte el cuerpo de una mujer.

En cuanto a la serie de pinturas al temple que contemplamos bajo la inscripción latina y que citamos anteriormente como de inicios del siglo XV, están distribuidas en dos franjas horizontales que representan ocho escenas del apresamiento, martirio y subida a los cielos de San Damián. Son: San Damián custodiado por dos soldados ante el rey; su conducción al edificio de una iglesia no cristiana; el santo seguido por una multitud y ante una columna de la que caen desmoronados los ídolos paganos debido a su predicación; su flagelación por dos soldados; su aseteamiento; la de capitación, con un ángel que eleva su alma a los cielos; San Damián en su ataúd, al que le llegan rayos celestes; y la última escena, de mayor tamaño, representa a San Damián en el cielo, entre San Pedro y el obispo franciscano San Luis de Tolosa

(Francia), a cuyos pies se encuentra la corona que rechazó³, pues no olvidemos que era hijo del rey de Nápoles. Observemos cómo San Damián coge en esta última escena con las manos un libro cerrado, sobre el que aparecen, apuntando hacia arriba, cuatro flechas que constituyen uno de los atributos con que se identifica a este santo, bajo cuya advocación estuvo el primitivo monasterio origen del actual.

El cuarto tramo contiene *frescos* de estilo gótico lineal concebidos en el siglo XIV, cuyas escenas aparecen distribuidas por grupos. Los del de la izquierda se suceden en vertical y resultan difíciles de identificar debido a su deterioro, ya que en ellos solamente quedan restos anaranjados de una silueta femenina. El grupo situado más a la derecha deja ver, de arriba a abajo, tres escenas: San Benito, vestido de oscuro y portando en la mano el báculo de abad; dos mujeres de aureoladas cabezas y vestidas con ropa de época que, intercambiando imperceptibles presentes que tienen en las manos y mostrando vientres abultados, parecen representar «La Visitación» de la Virgen María a su prima Santa Isabel en el momento en que ambas se encontraban en período de gestación; en la última, vemos a tres mujeres, de las que la situada en el centro parece Santa Clara, de rodillas, que alza un cáliz con ambas manos, mientras que las otras dos pudieran ser sus hermanas, las también franciscanas Santa Inés y Beatriz.