

Capítulo IIb. 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: 04:30:33

A la derecha de estas tres escenas y abarcando la misma altura que el conjunto de ellas aparece San Cristóbal en una representación infrecuente en un coro. Está atravesando el río con el Niño Jesús, que transporta sobre su hombro, al tiempo que lleva en la mano la larga vara fondeadora de la profundidad de las aguas. En esta pintura se aprecian detalles del género internacional flamenquizado: las ondas en el agua y diferentes especies de peces que imprimen a su vez movimiento a la escena, lo que dice de su pertenencia a un momento a caballo entre los siglos XIV y XV.

El quinto tramo paramental abre una puerta de arco escarzano que da acceso a la galería septentrional del claustro, que hoy forma parte del Museo, mientras que el sexto y último de los tramos de este muro del coro bajo ostenta, empotrado en la pared, un relicario del siglo XVII con frontal revestido de azulejos talaveranos de la misma centuria, en el que, tras la puerta de cristal que cierra la hornacina, se guardan interesantes reliquias.

Por encima del relicario, la pared luce una pintura mural del siglo XVIII que, a modo de tapiz, muestra la figura del arcángel San Miguel, flanqueada por las de San Francisco de Asís y de San Antonio de Padua, además de una inscripción alusiva a las reliquias que se guardan en el mismo: «Esta es la Capilla Santa donde están las reliquias preciosas».

En esta pintura barroco-tardía, los personajes aparecen enmarcados e individualizados por una estructura arquitectónica igualmente pintada, formada por columnas de capitel jónico y basa toscana; columnas cuyo tercio inferior de su fuste liso se decora mediante un anillo con colgaduras. Desde los capiteles de las columnas centrales parten sendos arcos que apoyan en los de las exteriores. Asentando en los capiteles centrales y los arcos laterales, corre un cornisamento sobre toda la arquería. En los espacios de ambos lados, bajo los arcos, se advierte su correspondiente arco de medio punto que apea sobre sendas repisas situadas en el tercio superior de los fustes de las cuatro columnas, mientras que en el espacio central, el arco del mismo tipo muestra un peraltado que llega hasta el cornisamento.

El arco central cobija la escena de San Miguel Arcángel lanceando al demonaco dragón; lanza que lleva en la parte alta el palo crucero, aludiendo al poder divino de Cristo que el arcángel representa como enviado celeste. San Miguel viste la clásica armadura de coraza y casco a lo romano, así como la túnica roja con que asiduamente se le representa. El dragón, de color verde y con larga cola, se muestra vencido, ofreciendo un estéril movimiento propio de su inminente fin. Al fondo se advierte un ambiente de luz celestial.

Bajo el arco que vemos en el lado derecho se encuentra San Francisco, recibiendo, mediante rojos rayos de luz divina, los estigmas de la Pasión de Cristo. Viste hábito oscuro, ceñido con cingulo y ornado con blancas florecillas, bajo el que asoman sus pies descalzos. Una blanca aureola de santidad corona su cabeza, al tiempo que la eleva, dirigiendo la mirada al cielo. Detrás, en medio de un paisaje campestre observamos a uno de sus discípulos, posiblemente fray León, acompañante habitual de San Francisco desde los inicios de su predicación en tierras de Asís.

A la izquierda, la última escena que contemplamos representa a San Antonio de Padua, en un entorno campestre semejante al anterior. Con idéntico hábito franciscano, porta una palma en la mano derecha, mientras sostiene en la otra un libro cerrado sobre el que asienta de pie el Niño Jesús, que lleva en su manita la bola del mundo coronada por una cruz, símbolo del dominio de Cristo sobre la tierra.

Las reliquias contenidas en la teca o relicario que se encuentra bajo las pinturas murales que hemos visto son, entre otras: huesecillos de Santa Lucía, de Santa Bárbara, de Santa Apolonia, de Santa Ágata, de San Bernardo, etc.; san gre de San Pancracio; cordón con la medida del Santo Sepulcro de Cristo en Jerusalén; un alzacuellos que utilizó S.S. Pedro X; una piedra del Santo Sepulcro que dicen fue guardador del cuerpo de Jesús; una roca del Monte Calvario; y tres piezas

traídas de Asís hacia el año 1220 por las religiosas del beatísimo origen del primitivo Convento, cuando fueron a ver a la entonces hermana Clara a dicha ciudad italiana en vez de dirigirse a la Ermita del Santo Cristo de Jerusalén, sita junto a la desaparecida Puerta de Villamayor de la muralla medieval salmantina, que fue para lo que recibieron autorización de su superiora, doña Urraca; la casi completa osamenta de la cabeza de San Alberto (le falta la mandíbula); varios corporales (pañños sobre los que se depositan las Sagradas Formas) tejidos y confeccionados por la propia Santa Clara; y un Lignum Crucis con incrustaciones de San Pedro, Santa Lucía y otros santos. Estas tres últimas reliquias, junto con la Regla de Santa Clara, constituyen el obsequio hecho por la fundadora de las clarisas a las citadas monjas del entonces beatísimo de Damas Pobres de Santa María, de la orden de San Damián.

Los azulejos del frente de la hornacina, procedentes de Talavera, conforman en el centro una policroma imagen de la Virgen con el Niño, que observamos en posición de pie.

En el muro perpendicular al que hemos pasado revista apreciamos un altar con pequeño retablo en el que se combinan diversas piezas de pluralidad de épocas y estilos: columnas con capiteles románicos; la piedra de mesa de altar; y la pequeña estructura retabólica en la que domina el estilo barroco. Se trata de un altar y retablo-hornacina compuesto por los restos de otro que se quemó en el incendio conventual de 1413, y fragmentos de piezas arquitectónicas resultantes de destrozos producidos por dicha catástrofe.

La hornacina del retablo cobija la imagen de bulto redondo tallada en madera, policromada y estofada, de Nuestra Señora de los Angeles; talla de autor desconocido que fue ejecutada en el siglo XVII. La Virgen, en posición de pie, tiene en su mano derecha un racimo de uvas negras con hojas doradas, mientras que coge en su brazo izquierdo al Niño Jesús, que, mirando al frente, reposa la espaldita sobre el pecho de su Madre. María, tocada con corona que remata en cruz y aureola estrellada de la que penden a los lados dos ángeles, todo ello realizado en plata, enmarca sus bellas facciones con larga melena dorada que cae sobre sus hombros; cabello que cubre mediante manto dorado y azul.

Dicho manto cae hasta sus tobillos, aunque la parte delantera del mismo pasa bajo el brazo con que sostiene al Niño para ser recogida con el otro brazo. Tras el manto se advierte su dorado vestido.

El Niño, tocado asimismo con corona rematada en cruz y aureolada mediante estrellas, alza su mano derecha en actitud de bendecir, mientras sostiene en la otra la bola del mundo, sobre cuyo cénit se eleva la cruz. Bajo la corona luce ensortijado cabello dorado y carita mofletuda, y, como la de su Madre, sonrosada.

Complementa esta escultura una policroma gloria de nubes con aladas cabezas de angelitos, y, en la cima, un ángel de cuerpo entero que alza en sus brazos el lema mariano: «MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM»; así como un haz de doradas potencias que emerge de entre las nubes. En el pedestal luce la luna en cuarto creciente, realizada en plata, que alude al simbólico pasaje del libro del Apocalipsis de San Juan, referido a María: «Una gran señal apareció en el cielo, una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza». El interior de la hornacina que alberga esta imagen se decora con pictóricas escenas de un paisaje terrenal, una gloria de nubes con cabezas de querubines, la blanca paloma del Espíritu Santo, y guirnaldas de flores con hojas. Por encima del arco de la hornacina corre una cornisa, sobre cuyo punto medio se eleva el escudo de la orden franciscana, orlado mediante doradas guirnaldas.

Cuenta una tradición, transmitida de boca en boca entre las religiosas de este monasterio, que ante este altar y retablo, bajo la tarima de madera que cubre el suelo, se encuentra la tumba donde descansan los restos mortales de Sor Rosa María del Castillo Chacón, quien habiendo escrito la primera regla de la ya desaparecida Orden de la Penitencia y siendo conocida tradicionalmente como la "Madre Rosita", se encontraba bajo proceso de beatificación por la Santa Sede el año 1994. La religiosa Rosa María del Castillo Chacón era hija legítima de don Antonio del Castillo, natural de Almería, y de doña Julia Chacón Verenguel, oriunda de la ciudad italiana de Pavia. El día 6 de julio de 1721, a los quince años de edad, Rosita se bautizó en la villa de Perquín, del ducado de Parma. Tras profesar votos en este convento salmantino de Santa Clara, le llegó en la hora de la muerte en día 27 de mayo de 1787.

Respecto a la búsqueda de datos necesarios para los trámites del proceso de causa de beatificación de esta religiosa, llegaba a mi poder la copia de una carta fechada el 25 de noviembre de 1929. Va dirigida a la Rvda. Abadesa del Convento de Santa Clara de Salamanca y

la remite al Colegio de Misioneras de Tierra Santa y Marruecos de Santiago de Compostela, firmándola el Rvdo. Atanasio López. Su texto dice así:

«Mi muy apreciable hermana en N.P.S. Francisco:

Por encargo de M.R.P. provincial contesto a su muy atenta en que le pidan datos sobre la Ven. M. Rosa del Castillo: Hemos registrado el archivo, y no encontramos la oración fúnebre del P. Marcelino Valcárcel.

En la vida del siervo de Dios Juan Alfonso Varela y Losada, fundador de la Orden de la Penitencia, se habla de la M. Rosa del Castillo y se dice que fue ella a quien Dios reveló la idea y traza de la nueva Orden. La misma sierva de Dios escribió la primera regla de la Orden de la Penitencia, a cuya fundación contribuyó también el P. Valcárcel, su confesor.

Seguiremos investigando y les enviaremos cuanto vayamos encontrando acerca de M. Rosa.

Un saludo fraternal a esta santa comunidad mande siempre a su afmo.

S.S. Rv. Atanasio López.

A continuación, una ventana de arco escarzano que aparece protegida por una sencilla reja de hierro forjado y cuatro cuarterones de madera que se pliegan a modo de acordeón, da vista a la iglesia; ventana bajo cuyo alfeizor luce un pequeño zócalo de azulejos talaveranos y sobre el que cuelga un gran crucifijo con un Cristo trabajado en madera a finales del siglo XIII o principios del XIV. Presenta un estilo de transición entre el románico y el gótico, tal como se advierte en la románica estaticidad horizontal de sus brazos y manos, perfectamente combinada con las notas goticistas que ofrecen su cabeza, ligeramente inclinada, y sus pies, montados y cogidos con un solo clavo.

Seguidamente encontramos otro altar confeccionado con piezas de diferentes épocas y estilos, salvadas en gran parte del incendio de principios del siglo XV: un altar conformado por columnillas de capitel románico y piedra que hace de meseta. Sobre él se alza un retablo neoclásico de cuerpo único organizado en tres calles más gótico, donde nueve pinturas sobre tabla, de mediana calidad y elaboradas en el siglo XVI, muestran imágenes de santos, santas y mártires, mientras que una talla de bulto redondo trabajada en el siglo XVII en madera policromada y estofada representa a San Juan Evangelista con la característica iconográfica del águila a sus pies.

De estas nueve pinturas que ornamentan el retablo, la del gótico escenifica a Santa Catalina de Alejandra con un libro en la mano izquierda y una palma sujeta con el mismo brazo, además de empuñar una espada con la otra mano, cuya punta apoya sobre la coronada cabeza del emperador Maximino que, junto con las manos, es lo único de este personaje que aparece en el cuadro. Tras la santa se advierte la rueda con cuchillas instrumento de su martirio, mientras que en la mano del emperador se ve el pliego enrollado del decreto con que ordenó su martirio y degollamiento por defender la fe cristiana a los dieciocho años de edad contra cincuenta eminentes filósofos y en presencia del emperador, ya que habían sido llamados por éste para contravenirla.

En las dos tablas que acoge la calle central vemos, en una a Jesucristo bendiciendo, y en la otra a la Virgen María con una mano sobre su pecho.

Las tres que ocupan la calle lateral izquierda son, de arriba a bajo: San Francisco de Asís, que mira hacia el cielo y deja ver los estigmas de sus manos y de uno de sus pies, que asoma bajo el hábito; San Antonio de Padua, santo que, llamándosele «de Padua» por haber muerto en esta ciudad y ser guardadora de sus reliquias, había nacido en Lisboa el día 15 de agosto de 1195; la última, Santa Isabel de Hungría, que aparece con un ramo de flores entre celestes rayos de luz que la iluminan. Esta santa, duquesa de Turingia y viuda, era hija del rey de Hungría Andrés II y de Gertrudis de Marania, y murió asesinada en 1213.

En la calle lateral derecha del pequeño retablo, las tres pinturas restantes muestran santos franciscanos distribuidos de la siguiente forma: arriba la de Santa Clara, a la que vemos con la Custodia; debajo la de San Buenaventura, que, tocado con mitra, tiene en sus manos el báculo y un libro abierto; la enclavada en la zona inferior representa a la hermana carnal de Santa Clara, Santa Inés de Asís, con un libro abierto en la mano derecha y en la otra una palma que la identifica como mártir.

De las cuatro columnillas que enmarcan las calles de este pequeño retablo, las dos que individualizan la central lucen en la basa su correspondiente talla de santo, policromada

y dorada. Una de ellas representa a San Pascual Bail n, con su brazo extendido y la mano abierta, teniendo sobre la palma la Sagrada Forma de luminosos rayos fruto de su visión. La otra corresponde a San Diego de H spalis (Sevilla), con el crucifijo en la mano izquierda y el rosario en la derecha. San Diego de H spalis o de Alcal j, como se le conoce indistintamente en el santoral, nació en los albores del siglo XV en San Nicolás, y era un humilde hermano converso de la Orden de Frailes Menores de San Francisco, siendo canonizado por el Papa Sixto V el año 1588. Si rastreamos tras este retablo, observamos que oculta una hornacina revestida de azulejos talaveranos del siglo XVII. Está construida en el muro y tiene por fondo una puerta de madera de doble hoja que comunica con la Iglesia. Es una hornacina de arco de medio punto rebajado que constituye la oquedad albergadora del Sagrario del coro hasta 1941, año en que fue retirado por orden del Obispo de la diócesis salmantina don Enrique P  y Deniel, aduciendo que las normas eclesiásticas no permit an la existencia de dos Sagrarios en una misma iglesia. Pasando al muro frontero al de la puerta de entrada, es decir, el septentrional, encontramos: en el primer tramo, restos de pintura al fresco del siglo XIII, donde se advierte un estilo gótico de tinte mudéjar en sus cúbicos motivos geométricos, cuyas tres caras visibles ofrecen por colores el verde, blanco y negro.

Al lado vemos un zócalo de azulejos toledanos del siglo XVII, sobre el que una hornacina excavada en el muro muestra en toda su oquedad la pintura barroca que representa una panorámica de la ciudad de Jerusalén al fondo, y el Monte Calvario con las cruces donde cuelgan el buen y el mal ladrón. Esta pintura, en la que consta su concepción en 1740 y posterior retoque en 1908, combina con el Cristo de madera policromada que acoge la misma hornacina. En la jamba izquierda de la misma aparecen, una por encima de la otra, las pinturas dedicadas a Santa Teresa de Jesús y Santo Domingo de Guzmán. Santa Teresa luce a la altura de su cabeza una filacteria en la que se lee: "Misericordias domini", así como la inspiraadora palabra blanca del Espíritu Santo. Santo Domingo porta en la mano derecha la larga cruz de predicador, mientras sostiene en la otra un libro abierto. A sus pies figura el perro sujetando en la boca un hacha ardiendo. En la jamba derecha ocupan idéntico lugar Santa Marta y San Lorenzo. Santa Marta, hermana de María Magdalena, pisa al demon co dragón o "etarasca", al tiempo que coge con una de sus manos una tea encendida y con la otra la olla en la que ocasionalmente cocinaba la comida destinada a Jesús. San Lorenzo tiene en la mano la parrilla donde fue quemado. Más interiormente, en las mismas jambas, se ven las pinturas de sendas columnas salomónicas con sus guirnaldas, hojas y flores.

Por encima de la hornacina observamos una ventana tapiada que daba a la calle de Santa Clara y fue cegada en el momento de habilitarse esta sala como Museo; ventana que había sido abierta pocos años después de 1740, anualidad en que se concibió la pintura mural que acabamos de describir, tal como testimonia el deterioro que sufrió la escena pictórica a consecuencia de la apertura de dicho vano, así como debido a los retoques restauradores dados a la misma en 1908.

Cuenta una tradición transmitida entre las religiosas que, con posterioridad a la ejecución de esta pintura y antes de finalizar el siglo XVIII, un año, el día 3 de junio se produjo una fuerte tormenta y un rayo entr  en la sala del coro a través de esta ventana. El rayo recorrió toda la estancia y salió por la puerta que comunica con el claustro sin dañar a las religiosas que allí se encontraban ni a los enseres. Tan particular hecho fue considerado por las monjas como milagroso, motivando que éstas celebren el 3 de junio de cada año un acto litúrgico en honor al Santísimo para darle gracias.

Hacia el año 1925, acercándose la citada fecha del 3 de junio, la comunidad decidió esa anualidad con caracter  excepcional y debido a una serie de problemas que surgieron, no celebrar tal acto litúrgico. Ocurrió que una de las religiosas, Sor Isabel de la Santísima Trinidad, la cual se había caracterizado siempre por su espléndida salud, cayó inesperadamente enferma. Entendiendo las monjas este hecho como una seal de desencanto por parte del Santísimo, determinaron celebrar la tradición a pesar de las dificultades. Sor Isabel san  de su enfermedad rápidamente y recuperó su habitual fortaleza, de tal forma que celebró las Bodas de Oro en el Convento el 3 de enero de 1944 y vivió hasta el 20 de mayo de 1955, fecha en la que falleció a la edad de 85 años.

Una vez conocida esta curiosa anécdota, vamos a seguir con el recorrido por la sala. Así pues, en el segundo tramo de este muro (ver foto n o7), aparecen cuatro viñetas al fresco distribuidas por pares en las zonas superior y media. En cuanto a las situadas en la superior,

ambas de estilo gótico lineal o franco-gótico y concebidas en el siglo XIV, son: Santa Isabel de Hungría con lo que parecen cuatro coronas casi borradas que lleva en la mano, y un jarro con azucenas que tiene a su lado; el sacrificio de Isaac, donde se ve a Dios sentado en una piedra con los brazos extendidos y las palmas de las manos hacia arriba en actitud de resignación, esperando el decisivo golpe de espada que ordenará dar a su padre el Señor. Abraham alza la espada dispuesto a asestar el tajo degollador sobre su hijo, al que coge con la mano izquierda por el cabello. Un Ángel, como intermediario de Dios y ante la sumisión de Abraham al mandato divino, detiene la ejecución sujetando la espada con sus manos, mientras pronuncia la bíblica frase: «Detente, Abraham, no mates a tu hijo Isaac»; palabras que debieron de figurar alguna vez en la semiborrada filacteria que se contempla sobre la cabeza del patriarca. Bajo la empuñadura de la espada mantenida por Abraham se encuentra el simbólico carnero sacrificado en lugar de Isaac. Interesante resulta la mayor dimensión que ofrece el padre respecto a su hijo, pues como patriarca tiene una mayor categoría bíblica; así como la frondosidad de los árboles que completan la escena, la riqueza decorativa de las vestimentas y el esfuerzo derrochado por el artista para dar movimiento a esta gótica composición.

-imagen-

La zona media, debajo de este pictórico tramo paramental que hemos descrito, es ocupada por la escena de «La Asunción de la Virgen a los cielos», y la que muestra a «Moisés con las Tablas de la Ley en el Monte Sinaí» junto a la zarza ardiente. Sin embargo, esta última representación se ve incompleta debido a la superposición de otra pintura renacentista manierista que, trabajada al óleo a finales del primer cuarto del siglo XVI y remodelada pasada la mitad de la misma centuria, ofrece la clásica composición de «El Pantocrátor», dentro de la mandorla o almendra mística que enmarca el «Tetramorfos»; es decir, Cristo Majestad sentado en el trono, con la bola del mundo coronada por una cruz en su mano izquierda, y en la otra el bastón real símbolo de su divina potestad. En su ropaje se advierte un acartonamiento de los pliegues telares, además de un dibujo y color bastante simplificados en lo que se refiere a los ángeles y emblemas iconográficos de los evangelistas que aparecen a la izquierda, mientras que el rostro de Cristo resulta muy realista. Todo ello es fruto de dos remodelaciones pictóricas. El «Tetramorfos», enmarcando la imagen de Cristo Rey en el trono, se aurea en las esquinas los símbolos bíblicos de los cuatro evangelistas, como acreditan los nombres que en sus correspondientes filacterias los acompañan: el águila a San Juan, el ángel a San Mateo, el león a San Marcos y el buey a San Lucas. Se trata de una escena típicamente románica. Al estar realizada fuera de su tiempo, es muy posible que la parte de pintura al fresco que oculta estuviese ocupada por idéntico motivo (el «Pantocrátor» aunque, obviamente, más acorde con su época.

Observando la escena con detenimiento, apreciamos que la zona izquierda fue pintada de nuevo en una fecha posterior a la realización de la original. Sin duda, al construirse la pilastra, ya que ésta hubiera ocultado dicha parte de la pintura. Por ello, se advierten en menor tamaño el águila y el león correspondientes a San Juan y a San Marcos, además de evidenciarse en los adornos de la capa y los ángeles de la mandorla un dibujo más ingenuo y una coloración que desvanece parcialmente el misticismo con que originalmente se había concebido. Consecuencia de todo ello es la asimetría que ofrece la escena.

Debajo del «Pantocrátor» se advierten restos de pinturas góticas de influencia mudéjar que, perteneciendo a fines del siglo XIII, componen motivos geométricos en tonos rojizo y blanco.

El tercer paramento de este muro (ver foto nº5) se decora con una serie de pinturas dispuestas en dos franjas horizontales. La superior, de fines del siglo XIV, comprende cuatro escenas al fresco, donde las características de las figuras y el color dejan clara nota de su pertenencia al gótico-internacional; composiciones que, de izquierda a derecha, tienen por temas: en primer lugar, el muy deteriorado de la estigmatización de San Francisco, cuyas llagas produce en sus manos, pies y costado un alado serafín mediante rojos rayos celestes.

-imagen-

El segundo es el de la Bendición de la Virgen María por sus padres, San Joaquín y Santa Ana, observándose a la Virgen de rodillas con suelta melena y mirando a San Joaquín, que, situado a la diestra, tiene un libro en la mano izquierda y levanta el índice de la otra hacia el cielo. Al lado izquierdo de la escena se contempla a Santa Ana, detrás de la Virgen y alzando su mano por encima de ésta.

La tercera escena muestra a Santo Tomás, que, como consecuencia de su incredulidad y para ver si era cierto lo que le habían contado, introduce sus dedos en la herida del costado de Cristo;

herida que había producido con su lanza el después arrepentido soldado Longinos.

En la cuarta y última de estas escenas se ve a San Bartolomé cargado con el pellejo a sus espaldas frente a una multitud. Esta piel es la suya propia y se le incluye como atributo iconográfico tradicional, ya que el desuello form  parte de su martirio.

A diferencia de las que acabamos de ver, las cinco escenas que comprenden la franja inferior son pinturas al fresco de fines del siglo XV, en las que se aprecia un estilo gótico internacional de influencia flamenca en transición a un primer concepto pictórico renacentista. En estas pinturas, de izquierda a derecha, aparecen escenificados: San Antonio de Padua con libro abierto en las manos y el Niño sobre  ; Jesús bendiciendo a María Magdalena, que se encuentra de rodillas y con el pomo de los perfumes en la mano en la clásica escena del  «Noli Me Tangere» (no me toques); el apóstol San Andrés junto a la cruz aspada que fue instrumento de su martirio; San Bartolomé, con una cadena en la mano izquierda y el largo cuchillo de hoja curva que coge con la diestra, pues su martirio consistió en ser apresado, arrastrado con cadenas y posteriormente desollado; Jesucristo en taparrabos y con una capa cubriéndole los hombros frente a una multitud, entre la que se advierte a Santa Clara, de rodillas, orando con el rosario que tiene entre sus unidas manos; y por último, Jesús en el momento de su flagelación, atado a una columna y golpeado con el látigo por un verdugo, apreciándose la piel salpicada de supurantes heridas. En esta escena figura también Santa Clara en posición orante.

Este par de representaciones en que se muestra a la santa parecen aludir a visiones que ella misma tuvo, y en ambas se aprecia que ha sido configurada en dimensiones mucho más pequeñas que las de Jesucristo, lo que supone una de las características esenciales de la pintura gótica para diferenciar la importancia de los personajes especificados.

Esta serie inferior de pinturas al fresco se observa superpuesta sobre un fresco que, al igual que el de la parte superior, es del siglo XIV, pudiendo apreciarse esta superposición en algunas lagunas que presenta el fresco. El hecho de que se repita la escena de San Bartolomé, acentúa el paralelismo iconográfico existente entre los paños inferior y superior de este bloque de pinturas e indica la intención, no llevada a cabo, de superponer otro fresco en la parte superior. Muy probablemente las escenas que figuran en este fresco sean las mismas que mostraba el fresco al que tapa. El estilo cambia considerablemente, siendo ya un gótico evolucionado de influencia flamenca, en el que se utilizan tonos dorados y se dota a los rostros de un llamativo sombreado.

En la parte inferior, junto a la pilastra, vuelve a apreciarse la pictórica serie de motivos geométricos del siglo XIII.

El cuarto tramo paramental del muro ofrece ocho escenas (siete identificables), pintadas al fresco, como tantas otras de esta sala, a principios del siglo XIV. En ellas se contempla un claro estilo gótico lineal o franco-gótico, ofreciendo la característica planitud de las figuras, consecuencia del dominio de la línea sobre el color y la práctica inexistencia del modelado imprimidor de volumen a base de pinceladas de luz y sombra.

Comenzando por la izquierda, representan a: San Pedro con las llaves del cielo en sus manos. Santa Clara vestida con manto marrón oscuro y t nica blanca que, ceñida con c ngulo, muestra círculos rojos que llevan inscrita una flor del mismo color, además de lucir aureola de santidad y levantar en la mano una rama de olivo rematada en cruz, símbolo de su profunda devoción por la pasión de Cristo. Santo Domingo de Guzmán portando larga vara de predicador y vistiendo el hábito blanco y manto negro propios de la Orden que lleva su nombre. Un deteriorado personaje que parece llevar mitra obispal en la cabeza, al tiempo que coge un pequeño cántaro, además de colgar una espada a la altura de su cintura. San Lorenzo, en la parrilla donde fue quemado. Santa  rsula y sus compañeras de martirio (las engañosamente llamadas en el santoral cristiano  once mil vírgenes, pues solo fueron un puñado de mujeres), en una barcaza tras la que se ve un puente y sobre el que se aprecia una multitud al fondo.

Para finalizar con las pinturas de esta zona paramental, por encima de la última escena citada, un abad vestido con pol cromo hábito de franjas grises y rojas que alternan entre sí- y rojos círculos que con su correspondiente flor aparecen sobre las franjas como pintados posteriormente. Este santo, que cubre su cabeza con solideo y tiene báculo en la mano izquierda, muestra aureola y un pequeño animal a sus pies, el cual, debido al deterioro de la pintura, resulta inidentificable. Posiblemente el personaje representado aquí sea San Antonio Abad.

El quinto paramento de este muro septentrional presenta ocho pinturas al fresco concebidas durante la primera mitad del siglo XIV en estilo gótico lineal, las cuales ofrecen la

misma planitud en el color que las anteriores. Se distribuyen en dos franjas horizontales, con tres pinturas en cada una de ellas, además de otras dos de doble tamaño que ocupan ambas franjas. En la superior, en el sentido en que discurre la lectura de un libro encontramos las siguientes: La ceremonia de la Misa oficiada por un aureolado santo ante el altar, sobre el que asientan el crucifijo y el Cáliz. Por encima de estos objetos se observa una filacteria imposible de descifrar. A su espalda, en posición de pie, figura un Ángel portando larga cruz; personaje del que solamente se advierte una de sus alas, ya que se ve cortada la pintura por una de las pilastras de la sala. Entre ambos se sitúa un cuadrado animal (¿cordero simbólico?).

La siguiente pintura está perdida casi por completo, apreciándose únicamente varias siluetas de varones, cuyas piernas se visten con ropajes a rayas horizontales en tonos rojizo y negro.

A continuación se ve lo que parece ser la escena de San Francisco entregando las vestimentas cotidianas a su padre ante el obispo de Asís, llamado Guido, y otros fieles presentes en el acto; momento a partir del que decidió renunciar a las riquezas terrenales para dedicarse a la predicación por amor a Cristo.

Las pinturas de la franja inferior citada escenifican: la primera el «sacrificio Pascual», donde se ve a varias personas con un aureolado cordero ante el ara de sacrificio; aureola que, siendo un elemento cristiano tomado del arte pagano, lleva inscrita una cruz, conformando la clásica iconografía significativa de Jesucristo. El personaje central, coronado y con nimbo, situado tras el cordero mástico, parece bendecir con su mano izquierda, al tiempo que lo toca con los dedos de la diestra; detrás de la mesa o ara, aparece un barbado varón que abre los brazos mostrando a la altura de sus hombros las palmas de las manos; asimismo se advierte, semiborrado por la pérdida de la pintura, a un tercer personaje con aureola roja circundando su cabeza. La segunda escenifica a Cristo resucitado mostrando a la Virgen al que iba a ser uno de los llamados a restaurar la fe cristiana mediante la predicación de sus obras, es decir, a Santo Domingo de Guzmán, al que vemos con hábito blanco y manto negro, portando larga vara de predicador. Los tres personajes están de pie, Jesucristo en el centro, mirando hacia la Virgen, y tras el Santo Domingo.

En la última vieta de esta serie observamos a Jesús en pie junto a otra persona arrodillada y ligeramente inclinada hacia él. La escena se encuentra lateralmente enmarcada por dos tallos con un par de hojas cada uno; en esta deteriorada pintura se adivina el bíblico pasaje del «Noli me Tangere», en el que figuran Jesús y María Magdalena.

Las dos pinturas de mayor tamaño que ocupan el ancho de ambas franjas representan: una a San Francisco bendiciendo y con larga cruz de predicador; y la otra a una santa franciscana que ciñe con cingulo su decorado hábito y sostiene un libro cerrado en la mano. A sus pies, en plan figurante, aparece Santa Clara.

En el sexto y último de los tramos paramentales solamente existen dos pinturas que están cortadas por la pilastra, motivo por el que resultan difíciles de identificar. Muestran el estilo franco-gótico propio de la primera mitad del siglo XIV, momento en el que se ejecutaron. No obstante, se advierte con cierta nitidez la presencia de los cuartos traseros de un asno que, junto con otros restos de policromía, permiten adivinar la escena de «La Huida a Egipto».

Para concluir la visita a esta sala nos detendremos ante dos cuadros con su correspondiente pintura al áleo sobre tabla que escenifican «La Adoración de los Pastores» y «La Verónica»; obras que cuelgan en el muro occidental del recinto.

Así pues, este último muestra a Jesús caído, con la cruz a cuestas, y la Verónica arrodillada ante él con el pañuelo en las manos, además de una multitud que, en torno a Cristo, se compone de personas civiles y soldados. Estos tienen una lanza en la mano y cubren sus cabezas con el típico yelmo español de los siglos XVI y XVII, lo que constituye una incorrección respecto a la caracterización de los personajes en cuanto al tiempo y lugar en que sucedió la escena. El paisaje crepuscular de gran horizonte que ofrece el fondo y el estudio anatómico que se advierte en las figuras se añalan a este cuadro como una obra renacentista en transición al barroco. Es una pintura de tonos vivos que han sido posteriormente retocados, y aunque se encuentra muy oscurecida, ofrece una calidad bastante aceptable.

El cuadro de «La Adoración de los Pastores» parece de la misma autora que el anterior a juzgar la igualdad de tonos cromáticos, a pesar de que éstos se encuentren bastante oscurecidos. Se escenifica una arquitectura de columnas que configuran el portal de Belén, donde se hallan los personajes que el deseo del Señor reunió aquella noche del veinticuatro de diciembre del cristiano año cero: La Virgen María con el Niño Jesús, San José, y tres pastores adorando al

Niñ±o. Es deplorable el violento escorzo y cabeza desencajada que ofrece la figura del Niñ±o Jes±s, mientras que resulta gratificante la perspectiva de profundidad lograda en la escena, a la que se ha incorporado otra escenita fonda compuesta de un reba±o de ovejas con dos pastores en posici³n de pie y un par de ¶ngeles voladores que, situados por encima, parecen comunicarles la buena nueva.