

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<https://orcid.org/0000-0002-5352-2027>

fbanos@uva.es

* Trabajo realizado en el marco del GIR IDINTAR y del Instituto Universitario de Historia Simancas de la Universidad de Valladolid. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a D. José Ángel Rivera de las Heras, Director del Museo Catedralicio de Zamora, por las facilidades dadas para el estudio de las obras y por la autorización para publicar nuestras fotografías de las mismas.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.35>

PINTURA MURAL MEDIEVAL EN LA CATEDRAL DE ZAMORA: LOS SEPULCROS DE DON LOPE RODRÍGUEZ DE OLIVARES († 1402) Y DE DON ALFONSO GARCÍA († 1409), RECUPERADOS EN 2010-12*
MEDIEVAL WALL PAINTING IN THE CATHEDRAL OF ZAMORA: THE TOMBS OF LOPE RODRÍGUEZ DE OLIVARES (d. 1402) AND ALFONSO GARCÍA (d. 1409), RECOVERED IN 2010-12

RESUMEN:

Las investigaciones llevadas a cabo por el cabildo de Zamora en 2010 en su catedral permitieron descubrir dos sepulcros de principios del siglo XV que habían sido tapiados en el siglo XVII. Decorados con relieves y con pinturas murales, fueron recuperados y restaurados en 2011-12 y suponen una importante aportación al corpus del arte sepulcral castellano de la Baja Edad Media. El de don Lope Rodríguez de Olivares muestra un relieve de la *Transfiguración*, mientras que el de don Alfonso García muestra una pintura mural de la *Misa de san Gregorio*, notable por ser la más antigua representación de este tema documentada hasta la fecha en la Corona de Castilla.

PALABRAS CLAVE:

pintura mural; pintura gótica; gótico internacional; sepulcro; iconografía; Transfiguración; Misa de san Gregorio.

ABSTRACT:

Research carried out by the chapter of Zamora in 2010 in its cathedral led to the discovery of two tombs of the early 15th century that had been walled in the 17th century. Decorated with reliefs and wall paintings, both tombs were recovered and restored in 2011-12 and are a significant addition to the corpus of Castilian sepulchral art of the Late Middle Ages. The one belonging to Lope Rodríguez de Olivares shows a relief of the *Transfiguration*, while the one belonging to Alfonso García shows a wall painting of the *Mass of St Gregory* that is the most outstanding, as it is the earliest representation of this theme recorded to this date in the Crown of Castile.

KEYWORDS:

wall painting; Gothic painting; international Gothic; tomb; iconography; Transfiguration; Mass of St Gregory.

La pintura mural es consustancial a las grandes fábricas medievales (y, entre ellas, por supuesto, a las catedrales). Bien sea bajo la forma de decoraciones de acabado arquitectónico, bien sea bajo la forma de programas figurativos en torno a sepulcros, altares o capillas, la pintura mural estuvo presente, sin duda, en todas las catedrales del periodo, pero el paso del tiempo, que conlleva su paulatino deterioro (que exige, o bien su restauración, o bien su ocultación), unido a cambios en el gusto, que hacen que los conjuntos murales antiguos resulten insatisfactorios (o que, simplemente, se prefieran interiores límpidos y homogéneos en vez de los interiores abigarrados resultantes de la acumulación de sucesivos conjuntos murales), condujo a su destrucción o, en el mejor de los casos, a su ocultación.

Existen, no obstante, catedrales que son auténticos repositorios de pinturas murales medievales, conservadas desde antiguo o recuperadas contemporáneamente, y, de tiempo en tiempo, se producen nuevos descubrimientos que enriquecen este capítulo fundamental del Patrimonio Medieval y de la Historia del Arte Medieval. Ciñéndonos al ámbito de Castilla y León, son, sin duda, repositorios de pinturas murales medievales las catedrales de León y vieja de Salamanca (donde su ya rico repertorio se ha visto enriquecido por sucesivos descubrimientos en 1997, en 2003 y en 2019), existiendo, además, pinturas murales medievales de mayor o de menor entidad en las catedrales de Ávila, de Burgos, de Ciudad Rodrigo, de El Burgo de Osma y de Palencia.

La catedral de Zamora solo aportaba a este panorama unas pinturas murales del siglo XIV sin descubrir en el brazo meridional del transepto¹, y ello a pesar de que la catedral de Zamora cuenta con referencias documentales antiguas que hacen sospechar la existencia de importantes conjuntos murales. Si bien en las fechas más antiguas apenas podemos esperar otra cosa que menciones ocasionales de pintores, como la de Pedro Juan, documentado en 1269², o la de Domingo Pérez, documentado en 1294 (Coria Colino 1983, 353-8), el hecho de que este, conocido, además, por su firma de la policromía de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro (Navarro Talegón 1996, 56), se mencione junto a varios canteros en el testamento de don Pedro Anáez, arcediano de Zamora, hace pensar que pudo participar en la decoración pictórica de los espacios promovidos por este personaje en el claustro de la catedral de Zamora, a saber, la sala capitular (capilla de Santa Ana), terminada antes de

1287, y su capilla funeraria (capilla de Santa Catalina), terminada antes de 1290 (Gutiérrez Baños 2016, 154). Como el claustro medieval de la catedral de Zamora fue destruido por un incendio en 1591, no ha quedado rastro de su posible trabajo. En el testamento del obispo don Suero Pérez, dado a 11 de mayo de 1285, este prelado manda policromar “*imágenes Domini nostri Ihesucristi et Beate Virginis que super monumentum nostrum sunt sculte*” (es decir, el sepulcro que, según el propio prelado declara, había fabricado junto al acceso a la capilla de San Nicolás, capilla absidal del lado de la Epístola, y que, por desgracia, no se conserva), mandándolo “*postmodum erunt bonis coloribus honorabiliter ad Dei servicium et decorem et ecclesie depingende*” (Linehan y Lera Maíllo 2003, 116-45)³. Con esta referencia quizás debamos imaginar un grupo escultórico de la *Coronación de la Virgen* como el del sepulcro del sacristán don Diego Yáñez († 1309) en la catedral de León (Franco Mata 1998, 432-3, láms. 315-6), el cual cuenta con un precedente en el sepulcro de don Alfonso Vidal († 1288-89), deán de Ávila, en la catedral vieja de Salamanca, realizado, en este caso, en pintura mural (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 171-6, núm. 57, ils. 636-62).

Vestigios y referencias documentales nos hacen sospechar en Zamora un mundo cromáticamente abigarrado que, sin embargo, sucumbió en el siglo XVII a la estética clasicista imperante entonces, que condujo a unificar los paramentos interiores de la catedral, tapiando, en caso necesario, los viejos lucillos medievales. Cuando menos, se tuvo la sensibilidad de preservar la memoria de los enterramientos existentes trasladando la información de sus epitafios a epígrafes nuevos elaborados eruditamente y dispuestos estratégicamente. Sobre esta base, en 2010-12 se ha producido la recuperación de dos sepulcros medievales decorados con pinturas murales que van abriendo camino a la catedral de Zamora entre las catedrales que conservan vestigios pictóricos de este periodo.

El descubrimiento de los sepulcros zamoranos no fue casual. En 2010 el cabildo de Zamora acometió la exploración sistemática de seis arcosolios medievales que habían sido tapiados en la mencionada intervención del siglo XVII. Para ello se recurrió a una

¹ Ramos de Castro 1977, 120 y 427; Ramos de Castro 1982, 385; Gutiérrez Baños 2005, t. II, 338-9, núm. 117, ils. 1238-44; Rivera de las Heras 2013, 7-8.

² Figura como testigo en el testamento de don Juan Domínguez, canónigo de Zamora, v. Sánchez Rodríguez 1982, 15-23, núm. 12. Su nombre se añade de esta manera al magro elenco de pintores documentados en la Corona de Castilla en los siglos XIII y XIV, v. Gutiérrez Baños 2016, 168-70. Son más ambiguas referencias más antiguas presentes, asimismo, en el *Tumbo Negro* de Zamora: así el “Bernardus Pintor” que figura como testigo en una donación al cabildo de Zamora en 1183, v. Sánchez Rodríguez 1982, 494-7, núm. 223, o el “Iohanim Pintor” que figura como testigo en el documento que regula el régimen de la iglesia de “Almancasias” en 1195, v. Sánchez Rodríguez 1982, 180-2, núm. 78.

³ El sepulcro de don Suero se encontraba “*iuxta portam capelle Sancti Nicholay*”. La capilla de San Nicolás funcionaba como panteón episcopal, v. Carrero Santamaría 1998, 214-6, pero, al mismo tiempo, el prelado había mandado construir una capilla propia dedicada a san Clemente que, según se deduce de su testamento, se encontraría junto a su enterramiento, pues manda que arda una lámpara “*iuxta capellam nostram et imagines...*” (texto citado arriba). No conocemos referencias posteriores a esta capilla de San Clemente, que quizás no llegó a materializarse. La cesión en 1341 por parte del cabildo de Zamora de un lugar de enterramiento a su entonces obispo don Pedro “en el lugar que está de la otra parte de las puertas de la dicha iglesia do jaz el obispo don Suero que fue obispo de Çamora, estando en la capiella de Sant Nycolás”, v. Carrero Santamaría 1998, 214, invita a pensar que el sepulcro de don Suero pudo estar, en realidad, en el muro de cierre del brazo meridional del transepto, quizás en el mismo lugar donde se le fabricó un nuevo monumento al ser renovado el interior de la catedral en el siglo XVII (esto es, a mano izquierda según se entra en la catedral por la puerta del Obispo), v. Carrero Santamaría 1998, 215. En este periodo, el uso de las preposiciones puede resultar equívoco. Recuérdese, finalmente, que es, precisamente, en esta zona, donde se reconocen pinturas murales sin descubrir del siglo XIV, v. *supra* n. 1.

prospección endoscópica, efectuada el 27 de mayo. En dos de los arcosolios, situados en el muro meridional de la nave de la Epístola, a la altura de sus tramos segundo y cuarto (contando a partir de los pies), se localizaron pinturas murales y relieves⁴. Mediando la correspondiente autorización, ese mismo año se abrió el arcosolio del tramo cuarto, que alojaba el enterramiento de don Lope Rodríguez de Olivares († 1402)⁵. Su restauración fue acometida por el cabildo de Zamora en 2011⁶. A continuación, se abrió el arcosolio del tramo segundo, que alojaba el enterramiento de don Alfonso García († 1409). Su restauración fue acometida por el cabildo de Zamora en 2012⁷. Tanto el área de comunicación de la diócesis de Zamora como la prensa no solo local, sino también regional y nacional, fueron informando cumplidamente de todo el proceso con los detalles suministrados por el Director del Museo Catedralicio de Zamora, el canónigo e historiador del arte José Ángel Rivera de las Heras, el cual, en su más reciente síntesis sobre la catedral de Zamora, ha reseñado los sepulcros nuevamente descubiertos (Rivera de las Heras 2017, 49).

El estudio de estos sepulcros debe hacerse, necesariamente, partiendo de los sepulcros salmantinos de los siglos XIII y XIV (Gutiérrez Baños 2007, 203-4). En efecto, los sepulcros zamoranos son sepulcros en arcosolio que combinan escultura y pintura mural, como los salmantinos. Pero sería erróneo considerarlos, sin más, una mera proyección de estos. Los sepulcros zamoranos, fechables, a la vista de las fechas de fallecimiento de sus titulares, en los primeros años del siglo XV, cubren un periodo que no está documentado en Salamanca y manifiestan una evolución tanto iconográfica, con la incorporación de nuevos temas al repertorio de la iconografía funeraria, como estilística, quizás no tanto en la escultura, que se revela bastante rutinaria, como en la pintura mural, representada en estos momentos en Salamanca por un puñado de conjuntos del coro del convento de Santa Clara que denotan una cierta pérdida de rumbo que no se enderezará hasta la llegada de los hermanos Delli (Gutiérrez Baños 2005, t. I, 492-3). Frente a los murales salmantinos de este periodo, los murales zamoranos recuperados en 2010-12 manifiestan la apertura a las corrientes italianizantes que distingue a la primera fase de la pintura de estilo gótico internacional en la Corona de Castilla y que, en su parte septentrional, tiene su fenómeno más destacado en la proyección del foco trecentista toledano. Pero los murales zamoranos son anteriores a la lle-

gada de esta proyección, cuya referencia es el primitivo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (actualmente en el Museo Nacional del Prado), de ca. 1415-16, y, junto con algunos otros vestigios (como, por ejemplo, los sepulcros de la capilla mayor de la iglesia de San Esteban de Cuéllar, fechados en 1404), indican que este fenómeno tuvo una extensión que, en la actualidad, las pérdidas nos hacen difícil calibrar.

EL SEPULCRO DE DON LOPE RODRÍGUEZ DE OLIVARES († 1402)

El sepulcro más antiguo (fig. 1) se encuentra a la altura del tramo cuarto, junto al soporte que lo separa del tramo tercero (Carrero Santamaría 1998, 222-3, fig. 4). La inscripción moderna que preservaba su memoria es una copia fiel del epitafio original, labrado en la rosca del arcosolio, lo cual nos permite conocer la fecha de fallecimiento de su titular, el alcalde del rey



Fig. 1. Sepulcro del alcalde del rey don Lope Rodríguez de Olivares, ca. 1402, Catedral, Zamora. Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons, CC BY 3.0.

⁴ *La Opinión – El Correo de Zamora* 09-06-2010. Yo mismo en 2005 y Ferrero Ferrero en 2008 habíamos advertido sobre la existencia de pinturas murales en este paramento, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 338; *La Voz de Zamora* 26-09-2008 a 02-10-2008, 8. Con anterioridad, Ramos de Castro 1982, 384, había advertido la existencia de policromía en el sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares.

⁵ Obisado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social 27-09-2010. La noticia incluye un detallado informe sobre el sepulcro de José Ángel Rivera de las Heras.

⁶ Obisado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social 07-05-2011.

⁷ *La Opinión – El Correo de Zamora* 22-09-2012.

don Lope Rodríguez de Olivares, pues el final del epitafio original se encuentra perdido en la actualidad. En efecto, la inscripción moderna dice: “AQVÍ IACE LOPE / RODRIGUES DE OLIVARES / CAVALLERO ALCAY/DE DEL REY E OYDOR / EN LA SV AVDIEN/ CIA FINÓ AÑO / 1402” (Gutiérrez Álvarez 1997, 74-5, núm. 109) y el epitafio original dice: “Aquí iaze lope rodríguez de oliuares cauallero alcalde del rey e oydor de la su audien- cia finó a.d. m cccc (...)”. No hemos encontrado documentación sobre este personaje laico que falleció en 1402 y que, por lo tanto, debió de florecer en la segunda mitad del siglo XIV.

El sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares carece de imagen yacente. Su tapa presenta en su costado visible una serie de cuatro escudos en relieve que debieron de estar pintados con la heráldica de este caballero, presente, asimismo, por encima del arcosolio, donde sí se ha conservado: se armaba con un olivo, referencia parlante a su apellido. El sepulcro se decora con un relieve en piedra policromada en el fondo del arcosolio y con pinturas murales en el intradós del arcosolio. Llamativamente, el relieve del fondo del arcosolio no se ajusta a la forma de tímpano propia de ese espacio, según es norma en los sepulcros en arcosolio, sino que se ajusta a un triángulo de lados curvos excavado en el fondo de ese espacio (el triángulo de lados curvos responde a un diseño característico que prolifera a partir del gótico radiante)⁸. Los espacios residuales entre el triángulo de lados curvos y el perímetro del fondo del arcosolio están pintados con elaborados roleos de color rojo claro que destacan sobre el fondo de color rojo oscuro.

El tema principal del sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares, desarrollado en el relieve del fondo del arcosolio, es la *Transfiguración* (fig. 2). Narrada de manera similar por los evangelios sinópticos (Mt 17, 1-13; Mc 9, 2-13; Lc 9, 28-36), la historia cuenta cómo Cristo se retiró a un monte acompañado por tres de sus discípulos, los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, y allí “se transfiguró ante ellos: brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. Y se les aparecieron Moisés y Elías hablando con Él” (Mt 17, 2-3). Como ocurriera ya con ocasión de su bautismo, en este episodio se puso de manifiesto su condición divina, proclamada en términos prácticamente idénticos por la voz de Dios Padre diciendo: “Este es mi Hijo amado, en quien tengo mi complacencia; escuchadle” (Mt 17, 5). Moisés y Elías, figuras veterotestamentarias, representan, respectivamente, la ley y la profecía, que se cumplen en Cristo (Schiller 1971, 146).

En el relieve del sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares, Cristo, de pie, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo una filacteria con su mano izquierda, se erige en el eje

de la composición. Se le representa sobre un resplandor dorado que, junto con el blanco de sus vestiduras, enriquecidas con roleos de color rojo, y junto con el dorado de su barba y de sus cabellos, traduce visualmente la prodigiosa transformación de su apariencia que refieren los evangelios. Por su parte, la *dextera Dei* que lo señala desde lo alto traduce visualmente la voz de Dios Padre proclamando que Cristo es su Hijo predilecto y exhortando a que se le escuche. Flanquean a Cristo las figuras de pie de Moisés (a la derecha de Cristo, izquierda del espectador) y de Elías (a la izquierda de Cristo, derecha del espectador). Representados simétricamente, ambos alzan su mano más próxima a Cristo con un gesto discursivo, en referencia a la conversación que tiene lugar entre ellos, mientras sostienen sendas filacterias con la otra mano. Todas las filacterias presentan inscripciones pintadas en escritura gótica mayúscula que son del máximo interés (de hecho, el interés epigráfico de este relieve en su conjunto es una de sus señas de identidad)⁹. Las de Moisés y Elías permiten su identificación, pues sus figuras no presentan atributos o características que las individualicen. La



Fig. 2. *Transfiguración*, detalle del sepulcro del alcalde del rey don Lope Rodríguez de Olivares, ca. 1402, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

⁸ La factura del relieve es bastante rutinaria, por lo que no es extraño que José Ángel Rivera de las Heras, en una primera valoración en el momento de su descubrimiento, lo considerase anterior, de los primeros años del siglo XIV, v. *supra* n. 5. Detalles como el tratamiento de los árboles o como la postura de san Pedro denotan una influencia italiana que es propia de fechas mucho más avanzadas, lo mismo que el resplandor en relieve sobre el que se representa a Cristo o que los trajes que visten Moisés y Elías, por lo que debemos considerarlo contemporáneo de don Lope Rodríguez de Olivares. Agradezco a Clementina Julia Ara Gil su ayuda en esta materia.

⁹ Estas inscripciones interesaron especialmente a José Ángel Rivera de las Heras, quien en su informe sobre el sepulcro, v. *supra* n. 5, ofreció transcripciones e interpretaciones muy ajustadas que, no obstante, podemos desarrollar ahora aún más, matizándolas. Como siempre, agradezco a mi compañero Francisco Javier Molina de la Torre, del área de Ciencias y Técnicas Historiográficas, su ayuda en esta materia.

de Moisés dice “ISTE AMICUS”, y es que la condición de Moisés de amigo de Dios es destacada en varias ocasiones en la Biblia, de la manera más explícita en Ex 33, 11: “Yavé hablaba a Moisés cara a cara, como habla un hombre a su amigo”. Por su parte, la de Elías dice “ISTE VIRGO”, y es que la virginidad era su seña distintiva, como dice, entre otros autores medievales, el canónigo premostratense Roberto de Auxerre en su reconocida crónica universal compilada ca. 1200: “Elias iste virgo permansit” (*Chronologia...* 1608, 16). La inscripción de la filacteria de Cristo es de otro tenor. Dice: “UISIONEM QUAMU.”, que es el inicio de “Visionem quam vidistis, nemini dixeritis, donec a mortuis resurgat Filius hominis”, texto litúrgico inspirado en Mt 17, 9 (“Nemini dixeritis visionem, donec Filius hominis a mortuis resurgat”) y en Mc 9, 9 (“praecepit illis, ne cui, quae vidissent, narrent, nisi cum Filius hominis a mortuis resurrexerit”) que se canta en la fiesta de la Transfiguración. El texto, puesto en boca de Cristo, se refiere a la petición que Cristo hace a sus discípulos de que no digan nada de lo que han visto hasta después de su resurrección.

Los discípulos se encuentran representados en la parte inferior del relieve, abrumados por la visión que está teniendo lugar. En este caso, sí presentan atributos o caracterización que permiten su identificación. De izquierda a derecha vemos a Santiago el Mayor, con sombrero de caminante, a san Juan Evangelista, de aspecto juvenil, y a san Pedro, de aspecto maduro. Los dos primeros se muestran con la rodilla hincada en tierra. El tercero, flanqueado por árboles que indican la ambientación agreste del episodio, se muestra caído de espaldas y protegiéndose con su mano derecha del fulgor de la visión, según un arquetipo postural codificado a principios del siglo XIV en la Toscana para la representación de la *Conversión de Saulo* que ha sido denominado “postura contemplativa” (Martone 1985, 186, fig. 105)¹⁰, el cual se documenta, asimismo, por estos años en el arte castellano en las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo. Los tres sostienen filacterias en las que prosigue el despliegue epigráfico del relieve. Por desgracia, la de san Pedro resulta completamente ilegible, pero las de Santiago el Mayor (“SI UIS FA.”) y san Juan Evangelista (“UNUM TI... (...)”) dejan claro cuál es su tenor: se trata del texto de Mt 17, 4: “Si vis, faciam hic tria tabernacula: tibi unum et Moysi unum et Eliae unum” (subrayamos las partes conservadas). Cuentan los tres evangelios que san Pedro, al ver a Cristo acompañado por Moisés y por Elías, propuso, complacido por la visión, levantar una tienda para cada uno de ellos, para que, de esta manera, pudiesen permanecer allí (Mt 17,4; Mc 9, 15; Lc 9, 33)¹¹.

El tema de la Transfiguración tiene un precedente del máximo prestigio en el conjunto escultórico labrado en los primeros años del siglo XII para la fachada occidental de la catedral de

Santiago de Compostela, sede metropolitana de la que Zamora era sufragánea. En cualquier caso, este conjunto, instalado finalmente en la fachada meridional del transepto y en la actualidad incompleto y con alguna de sus figuras reemplazada (Castañeiras 2012, 231-2 y 235-6, figs. 5 y 29), no sirvió de referencia para el relieve del sepulcro que nos ocupa, pues en Santiago de Compostela los apóstoles están de pie. No es un tema habitual para un sepulcro, pero se encuentra en el monumento labrado en los últimos años del siglo XIII para Ordoño II en la catedral de León, ocupando, como en Zamora, el fondo del arcosolio (Franco Mata 1998, 397-8, lám. 259) (fig. 3)¹². Sin embargo, tampoco se aprecia una dependencia del relieve zamorano del conjunto leonés, en el que, si bien Cristo, como en Zamora, se representa de pie flanqueado por las figuras igualmente de pie de Moisés y de Elías, se omite la representación de los apóstoles¹³.



Fig. 3. Sepulcro de Ordoño II, últimos años del siglo XIII (con intervenciones posteriores), Catedral, León. Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons, CC BY 3.0.

¹⁰ Como destaca este autor, la postura contemplativa se inspira en la de las deidades fluviales del arte clásico.

¹¹ Teniendo en cuenta esta lectura, nos preguntamos si en la arruinada inscripción de san Pedro se incluirían, acaso, las primeras palabras pronunciadas por este: “Domine, bonum est nos hic esse”.

¹² Por debajo de la *Transfiguración* se representan, en friso, la *Crucifixión* y el *Descendimiento*.

¹³ El relieve leonés se completa con la representación de ángeles ceroferrarios en los extremos. En él Cristo, con nimbo crucífero, sostiene un orbe en vez de una filacteria y no se encuentran elementos presentes en el relieve zamorano como el resplandor o la *dextera Dei*.

La representación de la Transfiguración en sepulcros como los de Ordoño II o don Lope Rodríguez de Olivares pudo estar motivada por una lectura del episodio que trasciende lo puramente teofánico para enlazar con lo escatológico. San Juan Crisóstomo había asimilado ya la Transfiguración a la parusía (Schiller 1971, 146) y, a propósito del sepulcro leonés, Franco Mata invoca un sermón del papa Calixto II contenido en el *Codex Calixtinus* en el que se refiere a la Transfiguración como imagen simbólica de la futura resurrección y de la vida eterna (Franco Mata 1998, 398: “La faz del Señor, que resplandeció como el sol, significa la gloria incomparable de los santos y la incalculable alegría que en el último día han de recibir”). Estas ideas pudieron avalar, asimismo, su representación en el sepulcro zamorano¹⁴.

Las pinturas murales del intradós del arcosolio muestran figuras de medio cuerpo de profetas separadas entre sí por series de ángulos negros sobre blanco, motivo tradicional en la pintura de los siglos XIII y XIV que se puede encontrar en las decoraciones de acabado arquitectónico de la propia catedral de Zamora (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 339, n. 1229). Estos profetas se presentan caracterizados genéricamente. En efecto, se presentan como individuos venerables resaltados por los nimbos lobulados propios de los personajes veterotestamentarios, por lo que son identificables, únicamente, por las inscripciones de las filacterias que portan. En el costado izquierdo se representa a “YSAÍAS” en el registro inferior, sobre fondo azul, y a “DAUID” en el registro superior, sobre fondo rojo. En el costado izquierdo se representa, aparentemente, a una mujer en el registro inferior (a la que no podemos identificar, pues su inscripción se ha perdido por completo), sobre fondo azul, y a “SA[L]AM[ÓN]” en el registro superior, sobre fondo azul.

Con anterioridad, la representación de personajes veterotestamentarios en el intradós de un arcosolio flanqueando un episodio cristológico en el fondo de un arcosolio se encuentra en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Real de La Hiniesta, de ca. 1360-70, donde, en el arcosolio de la izquierda, David y Salomón flanquean lo que parece un milagro de Cristo y en el arcosolio de la derecha Zacarías y de nuevo Salomón flanquean la *Resurrección de Lázaro* (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 84-5, ils. 296-307). La comparación del David y de los Salomón de La Hiniesta con sus homónimos del sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares en la catedral de Zamora pone de manifiesto la evolución experimentada por la pintura gótica castellana en los treinta o cuarenta años que separan sus respectivas representaciones: se ha pasado del estilo gótico lineal en su periodo de plenitud en la iglesia de La Hiniesta a una versión primeriza del estilo gótico internacional, abierta a las corrientes italianizantes, patente en el tratamiento

de rostros e indumentarias, en la catedral de Zamora, y ello a pesar de que se siga jugando con la alternancia rítmica de colores en el tratamiento de los fondos o de que se siga empleando elementos de articulación de largo recorrido como las series de ángulos negros sobre blanco (fig. 4). Similar orientación, aunque no idéntica factura, se aprecia en el otro sepulcro recuperado en 2010-12.



Fig. 4. *David*, detalle de las pinturas murales de la capilla mayor, ca. 1360-70, iglesia de Santa María la Real, La Hiniesta (Zamora), y *David*, detalle del sepulcro del alcalde del rey don Lope Rodríguez de Olivares, ca. 1402, Catedral, Zamora. Fotos: Fernando Gutiérrez Baños.

EL SEPULCRO DE DON ALFONSO GARCÍA († 1409)

El sepulcro de don Alfonso García (fig. 5) se encuentra a la altura del tramo segundo, junto al soporte que lo separa del tramo primero (Carrero Santamaría 1998, 224-5, fig. 6). La inscripción moderna que preservaba su memoria abreviaba, en este caso, el epitafio original, que, recuperado en el proceso de descubrimiento y de restauración de los sepulcros medievales de la nave de la Epístola de la catedral de Zamora, se encuentra en la parte

¹⁴ No creemos que su representación pudiera estar motivada porque se escogiese el episodio de la Transfiguración para efigiar al Salvador, titular de la catedral, según será norma en la Edad Moderna y se aprecia, por ejemplo, en el propio retablo mayor de la catedral de Zamora, terminado en 1776, v. Ramos de Castro 1982, 173, fots. 38-39.



Fig. 5. Sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora.
Foto: Borjaanimal *apud* Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

inferior izquierda. En cualquier caso, la inscripción moderna recogía la información esencial sobre el titular de este enterramiento: que era abad de *Sancti Spiritus* (iglesia del arrabal de este nombre, situado al oeste de la ciudad, que había sido consagrada en 1211 y que se encontraba regida por un abad vinculado al cabildo de Zamora, v. Huerta Huerta

2002, 477), que era canónigo de Zamora y que había fallecido en 1409: “AQVÍ IACE ALONSO / GARCÍA ABBAD / DE S. SPIRITUS Y CANÓNIGO DESTA SANTA Y / GLESIYA FALLECIÓ / A 20 DE MAYO DE / 1409” (Gutiérrez Álvarez 1997, 76-7, núm. 113). El epitafio original, publicado por Lorenzo Arribas, dice así: “+ AQÍ IAZ AFONSO GARCÍA AB/A DE SANTE SPIRITUS CANÓNIG/O DESTA EGREGIA QUE DIOS PE/RDONE E SOCULOTOR DE NUES/TRO SENOR EL PAPA E FINÓ A XX / DÍAS DE MAYO ANNO DE MIL E CCC/C E IX ANOS OTÚ LEDOR DI UN PA/TERNOSTRE POR MÍ QUE DIOS PE/RDONE A TI” (fig. 6). Este epitafio, más allá de añadir el dato de que don Alfonso García fue *soculotor* (subcolector) de las rentas pontificias, llama la atención por la invocación que hace al espectador al final (“¡Oh, tú, lector! Di un padre-nuestro por mí. Que Dios perdone a ti”), que Lorenzo Arribas encuentra en otros epitafios de la catedral de Zamora¹⁵ y que nos recuerda que un sepulcro es no solo una máquina de memoria de un difunto notable, sino también una herramienta de salvación.



Fig. 6. Epitafio original del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

Don Alfonso García figura, cuando menos, en una docena de documentos del periodo comprendido entre 1390 y 1403 (Lera Maíllo 1999, núms. 1310, 1312, 1320, 1321, 1349, 1351, 1362, 1364, 1635, 1366, 1367 y 1371). En el primero de ellos, de 21 de diciembre de 1390, se presenta ya como abad de *Sancti Spiritus* y como canónigo de Zamora, constando como

¹⁵ Epitafios del deán don Gómez Martínez († 1350) y del chantre don Juan del Busto († 1425).

testigo en una donación al cabildo de Zamora (Lera Maíllo 1999, núm. 1310; transcrito en Vassallo 2009, núm. XLII). En varios documentos del periodo 1400-03 se presenta como “Alfonso García, abad de Sant Spiritus e can[oni]go en la iglesia cathedral de la çibdat de Çamora e lugarteniente por don Bartolame Ferrandez, dean en [la] dicha iglesia” actuando en nombre del cabildo en la gestión de distintos negocios (Lera Maíllo 1999, núms. 1349, 1351, 1362 y 1371; transcritos en Vassallo 2008, núms. VI, XIII y XXII, y Vassallo 2010, núm. LXXVI), pero resultan, sin duda, especialmente interesantes los documentos de 1395 y de 1402 en que, actuando en nombre propio, adquiere una serie de propiedades sobre las que fundará, finalmente, su memoria funeraria. En 1395 adquiere unas casas en Zamora junto al postigo de la Reina (Lera Maíllo 1999, núms. 1320 y 1321) y en 1402 adquiere Fernandiel y sendos cortes en Muga de Sayago, en Pasariegos y en Villar del Buey, lugares de la comarca de Sayago (Lera Maíllo 1999, núms. 1364, 1365 y 1366). El 21 de diciembre de 1402, apenas cuarenta días después de haber tomado posesión de los bienes sayagueses, don Alfonso García hace donación de los mismos, junto con la mitad de las casas adquiridas en 1395, al cabildo de Zamora, reservándose su usufructo mientras viviere:

con esta condiçion: que vos, los dichos señores dean e cabildo, que me digades o fagades dezir una misa de Sant Andres ofiçada en cada selmana de cada mes del año, perpetuamente, por mi alma e por las almas de aquellos por quien yo soy tenuto, en dia que sea fiesta de nueve liçiones e quando ovier mas festas de una en la selmana que la digades en qual dia dellas quesierdes, e si fiesta alguna non ovier en aquella selmana que la digades el dia del miercoles al altar mayor e a salida de la dicha misa que vayades sobre mi sepultura cantando un responso de *requien* con la agua sagrada (Lera Maíllo 1999, núm. 1367; transcrito en Vassallo 2008, núm. XXI).

Establecía, por tanto, cómo había de ser su memoria funeraria. Es posible que concibiera entonces su sepulcro, aunque, en este caso, llama la atención que su programa iconográfico no recoja la devoción a san Andrés manifiesta en la dotación de las misas por su alma y por las almas de sus deudos. No sabemos cuándo ejerció como subcolector de las rentas pontificias, como indica su epitafio, pero vivió aún seis años y medio más, falleciendo el 20 de mayo de 1409.

El sepulcro original recuperado consiste en un arcosolio apuntado que aloja la imagen yacente del difunto acompañada por decoración pictórica y escultórica en su fondo y en su intradós. Su rosca presentaba un rico trabajo en relieve, de fuerte plasticidad, realzada por la policromía, pero, por desgracia, fue arrasada cuando, en el siglo XVII, se homogeneizó la apariencia del muro. Se han podido recuperar algunos fragmentos que, convenientemente reubicados, dan buena idea de cuál pudo ser su apariencia, dominada por piñas y por vegetación carnosa y recorrida en su perímetro exterior por una estrecha banda de roleos. El programa figurativo propiamente dicho comprende la representación del difunto por medio de su imagen yacente, la representación de los funerales junto a su

imagen yacente (limitada, en este caso, a los relieves que se disponen a su cabecera y a sus pies) y la representación, finalmente, de un tema religioso de calado, desarrollado en las pinturas murales del fondo y del intradós del arcosolio: el escogido en este caso es la *Misa de san Gregorio*. El esquema imagen yacente / funerales y, en su caso, duelo en torno a la imagen yacente / iconografía religiosa en la parte superior cuenta con una amplia tradición en los sepulcros en arcosolio del antiguo reino de León que arranca del sepulcro del obispo don Rodrigo Álvarez († 1232) en la catedral de León (Franco Mata 1998, 384-8, láms. 245-6). Esta tradición, variando, únicamente, según el tiempo y el lugar, el tema religioso escogido (que va de la *Crucifixión* de los ejemplos más antiguos a la *Misa de san Gregorio* de los ejemplos más modernos como el que nos ocupa) y el medio empleado (escultura en los ejemplos leoneses y combinación de escultura y de pintura mural en los ejemplos salmantinos y, por extensión, zamoranos), persiste durante los siglos XIII, XIV y XV. En la catedral vieja de Salamanca dan cuenta de ella los sepulcros del chantre don Alfonso Gil († 1321), por desgracia, desmantelado en un proceso similar al que se dio en la catedral de Zamora, pero parcialmente recuperado en 2003 (Gutiérrez Baños 2011, 56), y del obispo don Rodrigo Díaz († 1339) (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 160-3, núm. 53, ils. 596-604). Los temas religiosos de calado escogidos para los fondos de sus arcosolios fueron, respectivamente, el *Juicio final* (en versión sintética) y la *Adoración de los Magos*, completándose el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz en la parte superior con la representación del Varón de Dolores. Este modelo de sepulcro no era desconocido en Castilla¹⁶ y, de hecho, el paralelo más estrecho del sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora se encuentra en fecha avanzada en Castilla: se trata del sepulcro de los caballeros de nombre don Juan Velázquez en la iglesia de San Esteban de Cuéllar, del que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional el panel pintado que decoraba el fondo de su arcosolio (núm. inv. 57821). En este sepulcro se representan, en la parte inferior, las imágenes yacentes de los difuntos, acompañadas, a la cabecera y a los pies, por las imágenes de los clérigos que offician sus funerales, y, en la parte superior, la *Misa de san Gregorio* (fig. 7). Se ha fechado a finales del siglo XV (Franco Mata 1999, 563-71)¹⁷.

¹⁶ Sepulcros de don Esteban Domingo († 1261), alcalde del rey, y del obispo electo de Sigüenza don Blasco Dávila († 1341) en la catedral de Ávila, v. Caballero Escamilla 2007, 82-95 y 164-8, figs. 6-14 y 35-7, muy dependientes de los modelos leoneses, y sepulcro del obispo don Lope de Fontecha († 1351) en la catedral de Burgos, v. Gómez Bárcena 1988, 67-9, ils. 32-4.

¹⁷ Dicha propuesta cronológica se fundamenta, en parte, en la identificación de los caballeros, que resulta muy problemática. Desde un punto de vista estrictamente estilístico, nos parece que el panel pintado podría encajar, más bien, en el segundo tercio del siglo XV, en un momento no muy distante del momento en que floreció don Gómez González († 1443-45), arcediano de Cuéllar, a quien una inscripción del siglo XVII atribuye el encargo del “retablo” (*sic*).



Fig. 7. Panel pintado del sepulcro de los caballeros de nombre don Juan Velázquez en la iglesia de San Esteban de Cuéllar, segundo tercio del siglo XV, Museo Arqueológico Nacional (núm. inv. 57821), Madrid. Foto: Raúl Fernández Ruiz.

La imagen yacente de don Alfonso García lo muestra tendido sobre un paño y con su cabeza apoyada sobre dos cojines. Viste la indumentaria litúrgica propia de su condición de clérigo, que conserva buena parte de su policromía original, y sostiene un libro contra su pecho. La representación de los funerales se reduce a la representación de un obispo bendiciendo a la

cabecera¹⁸ y de un acólito portando una cruz procesional a los pies, uno y otro flanqueados por ángeles ceroferrarios arrodillados (fig. 8). Estos ángeles son un trasunto de los que comenzaron a acompañar las imágenes yacentes ya en el siglo XIII y se hicieron frecuentes a partir de mediados del siglo XIV, los cuales se suelen interpretar en relación con la liturgia celeste de acogida del alma del difunto (Gutiérrez Baños 2015, 44-5).



Fig. 8. Funerales, detalle del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Fotos: Fernando Gutiérrez Baños.

La *Misa de san Gregorio* representada en el fondo del arcosolio es el tema principal del sepulcro. Su superficie pictórica se encuentra muy arrasada, pero aún se aprecian restos del empeño que se puso en su calidad material (por ejemplo, se emplearon nimbos dorados). Su perímetro está delimitado y perfilado por una banda en la que alternan cartuchos alargados con roleos rojos y cartuchos cuadrados con escaques rojos. Esta fórmula tiene un precedente en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, de finales del siglo XIV (¿ca. 1384?), y denota la recepción de patrones italianos¹⁹. Pese a su condición ruinososa, la composición que representa la *Misa de san Gregorio* presenta el máximo interés por ser la más antigua representación documentada de este tema especialmente característico del arte europeo de los siglos XV y XVI en la Corona de Castilla. En efecto,

¹⁸ Muy arrasado, solo se han conservado su cabeza, su mano derecha bendiciendo y la voluta del báculo que sostendría con su mano izquierda.

¹⁹ Gutiérrez Baños 2005, t. II, 44, ils. 150 y 158. Más allá de las diferencias cromáticas, los cartuchos cuadrados albergan puntas de diamante en Arévalo y escaques en Zamora, pero es evidente que estos son una simplificación de las decoraciones cosmatescas que se encuentran en Arévalo en torno a las ventanas y que, a partir de ca. 1400, se convierten en norma en la pintura mural de la Corona de Castilla, como ponen de manifiesto las pinturas murales de ese momento de la iglesia del Salvador de La Bañeza y de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de la localidad leonesa de Palacios de la Valduerna.

en la imposibilidad de examinar la tabla de la iglesia de San Andrés de la localidad soriana de San Andrés de Soria que, según Martínez Frías, lo mostraba y sería obra del siglo XIV²⁰, la composición zamorana desbanca por pocos años las del primitivo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, de ca. 1415-16 (pintura sobre tabla, v. Piquero López 1984, vol. II, 164-9 y 223), y de la capilla funeraria del mercader don Gonzalo López de la Fuente en el convento de San Francisco de Toledo, de ca. 1422 (pintura mural, v. Piquero López 1984, vol. II, 27-33 y 36-8) (fig. 9)²¹, y, a nivel nacional, se ve superada, únicamente, por la tabla de la pasión y de la eucaristía de la iglesia de Sant Jaume de la localidad gerundense de Queralbs (actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya), fechable, con reservas, en el último tercio del siglo XIV y tan temprana que, de hecho, suscita dudas acerca de que lo representado en ella sea, en efecto, la *Misa de san Gregorio* (Favà Monllau 2018, vol. 2, 474-83; Gallori 2021, 101-2, fig. 22)²². La pintura mural castellana retomará el tema en un puñado de conjuntos del siglo XV: capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Mérida (Ramírez López 1981, 229-34; Garrido Santiago 1994-95, 16 y 18)²³, capilla del lado del Evangelio de la iglesia de Santiago de Ciudad Real (Barranquero Contento 2010, 18-20; Barba Romero 2015, 163-82), coro del convento de Santa Clara de Toledo (Martínez Caviro 1990, 194) y, ya en los umbrales del siglo XVI, capilla mayor de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo (Morena Bartolomé 1994, 117-23; Manzarbeitia Valle 2015, 142-3)²⁴. Y a esta relación cabría añadir las representaciones en otros medios y soportes²⁵ o las representaciones que se encuentran

²⁰ “Se trata de una pintura en tabla, con una original interpretación del conocido tema de la Misa de San Gregorio, en la que, como suele ser norma, aparecen Cristo, el Santo y su acólito, arrodillados ante la mesa del altar, y varios ángeles. En la mitad inferior de la tabla se acomoda el tema la Deésis, con los instrumentos simbólicos de la Pasión. Junto a una clara despreocupación por los problemas espaciales y volumétricos es de resaltar en el conjunto la agudeza del dibujo y las expresivas cabezas, gestos y ropajes de los protagonistas. La obra, que en algunos aspectos nos trae a la memoria el arte del maestro Juan Olivier, encaja de lleno dentro del s. XIV”, v. Martínez Frías 1985, 317. Poco después, los autores del *Inventario artístico de Soria y su provincia* la clasificaban como tardorrománica, pero describían, únicamente, el *Juicio final* de su mitad inferior, v. VV.AA. 1989, 296. La tabla se encuentra en paradero desconocido desde finales del siglo pasado, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 373, núm. 141.

²¹ Como consecuencia de una confusión historiográfica, la capilla se menciona habitualmente como capilla de San Jerónimo, v. Perla de las Parras 2020, 241-65. Abandonado el convento por los franciscanos a finales de la Edad Media, lo ocuparon religiosas concepcionistas, por cuyo nombre se conoce en la actualidad.

²² El tema no conoció fortuna posterior en la pintura gótica catalana.

²³ La pintura se encuentra oculta por el retablo mayor de la iglesia, actual concatedral de la archidiócesis de Mérida-Badajoz, conociéndose, únicamente, a través de una fotografía deficiente y de un dibujo, lo que impide su adecuada valoración formal.

²⁴ Como en Mérida, la pintura se encuentra oculta por el retablo mayor de la iglesia, pero, en este caso, está bien documentada, lo que permite fecharla ca. 1500.

²⁵ Ibáñez García 1991, 7-17, a propósito del relieve de la localidad palentina de Pisón de Castrejón. Ejemplos en pintura sobre tabla se pueden ver en García Páramo 1988, 523-57.



Fig. 9. Pinturas murales de la capilla funeraria del mercader don Gonzalo López de la Fuente, ca. 1422, convento de la Concepción Francisca (*olim* de San Francisco), Toledo. Foto: Consorcio de la Ciudad de Toledo [apud https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/capilla-de-san-jeronimo-del-convento-de-la-concepcion-francisca](https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/capilla-de-san-jeronimo-del-convento-de-la-concepcion-francisca)

en obras importadas, como, por ejemplo, libros de horas (Domínguez Rodríguez 1976, 757-66). En definitiva, la *Misa de san Gregorio* es un tema bien documentado en la Corona de Castilla en el siglo XV que tiene su primera representación conocida a día de la fecha en el sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora.

La historia de este milagro protagonizado por el papa Gregorio I (590-604) cuenta que, estando el pontífice celebrando la eucaristía, se dudó de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas, por lo que el propio Cristo se apareció con todas las señales de su pasión en confirmación de la doctrina de la transustanciación. Este milagro no aparece ni en las biografías más antiguas de san Gregorio ni en la que, ya en el siglo XIII, el beato Jacopo da Varazze incorporó a su conocidísima *Legenda aurea*. Los primeros testimonios literarios inequívocos datan de finales del siglo XIV, destacando, especialmente, el ms. 1969 de la Österreichische Nationalbibliothek, obra francesa de ca. 1370-90 donde la rúbrica que acompaña la imagen del Varón de Dolores sostenido por un ángel y acompañado por los *arma Christi* dice así:

In tempori quo beatus gregorius erat in magna roma presul una die dum cantabat missam in ecclesia que vocatur pantheon quando uoluit consecrare corpus domini apparuit sibi dominus noster ihesus christus in tali effigie sicut vides hic depicta et ex magna compassione quam habuit cum uidit eum in tali figura Concessit ombibus illis qui ante istam figuram ponunt genua ad terram dicendo cum deuotione quinque pater noster et quinque aue maria omnes indulgentias quae sunt in omnibus ecclesiis romae quae sunt quattuordecim milia annorum et omnes istas indulgentias concessit dictus gregorius (Gallori 2021, 99-100 y 219, fig. 19)²⁶.

Como se ve, en este relato primerizo no se pone el acento en el aspecto eucarístico del prodigio, sino en el aspecto salvífico vía indulgencias del mismo.

El origen del milagro parece, más bien, de naturaleza visual. Para Mâle, escribiendo a principios del siglo XX, un icono bizantino del Varón de Dolores existente en la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme, donde se encontraría desde los siglos XII o XIII, habría suscitado tanto la leyenda como su fortuna iconográfica por haber sido considerado, pasadas dos o tres generaciones desde su llegada, mandado hacer por el propio san Gregorio en recuerdo de su visión (Mâle 1995, 98-100). Sin embargo, los estudios sobre el icono de Bertelli (1967, 40-55), revisados y actualizados recientemente por Gallori (2016, 156-87) o por Lansdowne (2021, 173-215), no confirman esta hipótesis. El icono de la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme es un icono de micromosaico producido en Constantinopla o en su entorno ca. 1300 (Cormack 2008, 260-1 y 437) que, según Lansdowne, habría llegado a la península italiana a finales del siglo XIV, habiendo sido reelaborado en el reino de Nápoles, probablemente en Apulia, por encargo de Nicola Orsini († 1399), conde de Nola, por cuya mediación habría llegado finalmente a la basí-

lica de la que era benefactor. Habría llegado, por tanto, con posterioridad a las primeras representaciones conocidas de la *Misa de san Gregorio*, pero, ciertamente, estando allí se vinculó con la leyenda, como ponen de manifiesto, por una parte, un grabado de finales del siglo XV de Israhel van Meckenem el Joven que lo representa (Gallori 2021, 78, fig. 2)²⁷ y, por otra parte, el propio relicario-tríptico de ca. 1500 que lo cobija (Gallori 2021, 79-80, fig. 6)²⁸. Esta circunstancia enfatizaría el valor devocional de Santa Croce in Gerusalemme, basílica especialmente apreciada por los peregrinos que visitaban Roma por conservar las reliquias más importantes de la pasión de Cristo, confirmando, de esta manera, su papel como escenario del milagro de san Gregorio y como repositorio del recuerdo material del mismo²⁹. Por ello nos parece más sugerente la propuesta de Schiller, revisada y reforzada con nuevos argumentos por Gallori, pues, insistiendo en el origen visual de la leyenda y de su fortuna iconográfica, si bien advirtiendo, al mismo tiempo, numerosas variantes en su representación, plantean que surgió por la popularidad adquirida a lo largo del siglo XIV por la iconografía del Varón de Dolores y por la combinación de su imagen con la de los *arma Christi*, a los que se venían asociando gran número de indulgencias, y con la de una misa milagrosa, de las que existían ejemplos en la tradición hagiográfica de muchos santos y, desde luego, también en la de san Gregorio (Schiller 1972, 227-228; Gallori 2021, 211-5). Si estos tres elementos convergieron en la figura de san Gregorio, fue, probablemente, porque se atribuía a este pontífice un especial poder intercesor.

La iconografía del Varón de Dolores que es el núcleo generador de la iconografía de la *Misa de san Gregorio* surgió en el Oriente bizantino en el siglo XI en relación con la liturgia de la Semana Santa (Belting 1980-81, 1-16; sobre sus primeras manifestaciones en Oriente, v. Gallori 2021, 49-51). Su más antiguo testimonio conservado en forma de icono se encuentra en un icono bilateral del último cuarto del siglo XII custodiado en el Museo Bizantino de Kastoriá (Strati 2008, 282-3 y 442). Se trata de una imagen de fuerte impacto emocional que muestra a Cristo muerto, con las señales de su pasión, pero, anómalamente, incorporado, como si se encontrase en un momento impreciso entre su muerte y su resurrección, siendo partícipe a un tiempo de la muerte y de la vida. Es una imagen que compendia su sacrificio redentor. El tipo se introdujo en Italia en el siglo XIII: su más antiguo testimonio conservado

²⁷ Gallori transcribe así la inscripción que acompaña la imagen: “Hec ymago contrefacta est ad instar et similitudinem illius primae ymaginis pietatis custodite in ecclesiae Sanctae Crucis in urbe romana quam fecerat depingi sanctissimus Gregorius papa propter habita ac sibi ostensam desuper visionem”.

²⁸ Gallori transcribe así la inscripción que presenta el relicario: “FVIT S. GREGORII MAGNI PAPAE”.

²⁹ Como hemos visto, las versiones más antiguas del milagro lo situaban en el panteón. Otras versiones lo situaban en las iglesias de San Gregorio Magno al Celio, de San Sebastiano fuori le mura o de Santa Prisca (entre otras), v. Mâle 1995, 99, n. 2; Gallori 2021, 124-8 y 179-183. Según Gallori, la vinculación del milagro con Santa Croce in Gerusalemme no se documenta hasta el segundo cuarto del siglo XV fuera de Italia y hasta mediados del siglo XV en Italia.

²⁶ El texto continúa con las indulgencias que concedieron posteriormente otros pontífices y preladados.

en forma de pintura sobre tabla se encuentra en un díptico de ca. 1250-60 custodiado en la National Gallery de Londres (Cannon 2008, 284-5 y 442-3; sobre su difusión en Occidente, v. Gallori 2021, 51-8). Desde Italia, donde su representación se hizo muy popular, el tipo se difundió por el resto del Occidente medieval en el siglo XIV.

Las más antiguas representaciones de la *Misa de san Gregorio* propiamente dicha, al igual que las más antiguas narraciones que la relatan, anteriormente mencionadas, no se documentan en Italia: entre las primeras se suelen citar las representaciones del Maestro de Rhäzüns, activo en el cantón suizo de los Grisones a finales del siglo XIV, en las pinturas murales de la iglesia de San Jorge de Rhäzüns y en las pinturas murales de la iglesia de San Jorge de Schlans (Gallori 2021, 99-101, figs. 20-21). Como destaca Gallori, en estas primeras representaciones, que cubren hasta el primer tercio del siglo XV, es necesario diferenciar distintas modalidades, no siempre fáciles de distinguir entre sí: el Varón de Dolores, sin más, asociado a la leyenda solo por el texto que lo acompaña (así en el f. 103r del citado ms. 1969 de la Österreichische Nationalbibliothek); el Varón de Dolores en presencia de san Gregorio adorante; el Varón de Dolores en presencia de san Gregorio oficiante (Gallori 2021, 107-12.)³⁰.

En la Corona de Castilla, la iconografía del Varón de Dolores conoció una acogida relativamente temprana, vinculada, además, al ámbito de la pintura mural funeraria³¹. En efecto, la encontramos ya ca. 1330 en el sepulcro de don Diego († 1304-06), arcediano de Ledesma, en el brazo meridional del transepto de la catedral vieja de Salamanca. La composición, arruinada en su mitad superior, muestra a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por pares de figuras, las cuales deben de ser, las más cercanas a Cristo, la Virgen y san Juan Evangelista y, las más lejanas a Cristo, acaso dos Marías (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 183, ils. 686-9). La encontramos de nuevo poco después en el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz († 1339) en la capilla de San Martín del mismo edificio, anteriormente mencionada. La composición muestra a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por la Virgen y por san Juan Evangelista (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 161, il. 604; Casas Hernández 2013, 166-7)³². Más de medio siglo más tarde la imagen del Varón

de Dolores reaparece en el magnífico conjunto funerario de la capilla mayor de la iglesia de San Esteban de Cuéllar, fechado en 1404. Se representa en el fondo del arcosolio de doña Urraca García de Tapia, situado en el lado del Evangelio. Como en el sepulcro de don Diego, arcediano de Ledesma, la composición muestra a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por pares de figuras, que, habiéndose conservado, en este caso, completas, se identifican fácilmente, las más cercanas a Cristo, con la Virgen y con san Juan Evangelista y, las más lejanas a Cristo, con dos mujeres, acaso dos Marías (Gutiérrez Baños 2017, 322-7; Núñez Morcillo 2018, vol. II, 311-3). Su lenguaje formal ya no es el gótico lineal de los sepulcros salmantinos, sino el gótico italianizante que, en el ámbito castellano, cabe entender como una manifestación primeriza del gótico internacional, por lo que su estilo hermana bien con el del sepulcro zamorano que nos ocupa, del que es prácticamente contemporáneo. En todos estos sepulcros, la elección de una imagen sintética y de fuerte impacto emocional del sacrificio redentor de Cristo, en el que fundará su actuación como supremo juez en el final de los tiempos, adquiere un valor escatológico y salvífico (Gutiérrez Baños 2007, 202-3).

Se puede considerar que los sepulcros de Salamanca y de Cuéllar son precedentes del sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora, donde la imagen del Varón de Dolores reaparece complementada por el despliegue iconográfico propio de la *Misa de san Gregorio*. Este tema es susceptible de diversas lecturas concomitantes entre sí. La primera y más obvia es la eucarística: la misa de san Gregorio muestra un milagro que reafirma la doctrina de la transubstanciación, retomando, en ese sentido, un milagro que se contaba en la *Legenda aurea*³³. Por eso, probablemente, la encontramos en tantos retablos castellanos del siglo XV, empezando por el del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, incluso aunque este tema no guarde relación, aparentemente, con el resto del discurso iconográfico del retablo. En un contexto funerario como el que nos ocupa, la dimensión eucarística apelaría a las misas que habían de decirse en sufragio por el alma del difunto (y que, recordémoslo, habían sido instituidas por el propio don Alfonso García en 1402). Esto entronca con la segunda lectura que cabe hacer de la *Misa de san Gregorio*: la salvífica. Para la piedad medieval san Gregorio era un poderosísimo intercesor que había conseguido nada menos que la salvación del emperador Trajano –esto es, de un pagano– (Santiago de la Vorágine 1982, t. 1, 191-4) o la salvación de un monje que había muerto excomulgado (Santiago de la Vorágine 1982, t. 1, 194-5). Esto dio pie a prácticas devocionales como la de las misas gregorianas (serie de treinta misas oficiadas en treinta

³⁰ Schiller 1972, 226, había señalado ya la necesidad de diferenciar las representaciones de la *Misa de san Gregorio* propiamente dicha de las representaciones de san Gregorio en oración ante el Varón de Dolores y los *arma Christi*, en las que el pontífice no se encuentra oficiando la eucaristía.

³¹ En la Corona de Aragón, en cambio, la iconografía del Varón de Dolores se asoció preferentemente al ámbito de la retablistica.

³² Muy restaurada en 1950-51, confirma su carácter genuino el testimonio de Gómez-Moreno en el catálogo monumental de Salamanca, de principios del siglo XX: “Cristo resucitado, de pie en el sepulcro mostrando las llagas, y a sus lados la Virgen y S. Juan dolientes”, v. Gómez-Moreno 1967, t. I, 132. Traspuesta a otro medio, la imagen del Varón de Dolores reaparece en el sepulcro de su sucesor el obispo don Juan Lucero († 1364) en la capilla de Santa Bárbara del mismo edificio, v. Martínez Frías 2014, 563-4; Gutiérrez Baños 2020,

17, fig. 6. En efecto, en la viga que se dispone por encima del sepulcro se representa a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por la Virgen y por san Juan Evangelista.

³³ En efecto, en esta se cuenta un milagro eucarístico en el que, para convencer a una mujer que no creía en la doctrina de la transubstanciación, la hostia consagrada se convirtió momentáneamente en carne a ruego del pontífice, v. Santiago de la Vorágine 1982, t. 1, 194.

días consecutivos en sufragio por el alma de un difunto, actualización de las que el propio san Gregorio habría mandado oficiar, con éxito, por el alma del monje excomulgado) e, incluso, a que, avanzado el siglo XV, la representación de las ánimas del Purgatorio se incorporase a la representación de la *Misa de san Gregorio*. Junto a la lectura eucarística y junto a la lectura salvífica existe, finalmente, la lectura devocional: la representación de Cristo como Varón de Dolores acompañado por los *arma Christi* propia de la *Misa de san Gregorio* es una invitación a la reflexión sobre el sufrimiento padecido por Cristo durante su pasión y sobre el valor extraordinario de su sacrificio redentor por mor de la salvación del género humano (lo que entronca con la lectura salvífica). Por todos estos motivos, no debe extrañarnos que la *Misa de san Gregorio* se erija en tema principal de un sepulcro como el de don Alfonso García o como el de su posterior correlato cuellarano de los caballeros de nombre don Juan Velázquez, o que presida una capilla funeraria como la del mercader don Gonzalo López de la Fuente en el convento de San Francisco de Toledo. Sus múltiples lecturas también la hacen adecuada para el presbiterio de una iglesia, como ocurre en los casos de Mérida y de Colmenar Viejo (si bien aquí pudo estar asociada, además, al enterramiento de don Benito López, cura de Collado Mediano, fallecido en 1500), o para el coro de un convento de clausura, como ocurre en el caso del de Santa Clara de Toledo, donde acercaría la eucaristía a unas religiosas que, precisamente por razón de la clausura, la experimentaban, únicamente, a distancia y con barreras, sirviendo para ellas como imagen de devoción y como referente visual para las misas dichas en sufragio por las personas enterradas en el coro y, en general, por los miembros y benefactores de la comunidad³⁴.

En el sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora, la escena de la *Misa de san Gregorio* se resuelve de manera un tanto inusual, acaso por su condición de ejemplo primerizo de la iconografía, no solo en la Corona de Castilla, sino también en el Occidente medieval en su conjunto. En efecto, si bien la representación de san Gregorio como adorante o como oficiante exigida por la escena impone siempre un cierto principio de asimetría en su representación, lo habitual es que el Varón de Dolores rodeado por los *arma Christi* ocupe la parte superior, disponiéndose el pontífice junto con sus acompañantes en la parte inferior. Esta forma de resolver la representación de la *Misa de san Gregorio* se adapta especialmente bien a la forma del fondo de un arcosolio apuntado, como se manifiesta en el panel pintado de Cuéllar. En Zamora, sin embargo, la superficie se dividió en tres partes: la parte superior, que ocupa apenas un tercio de la altura del fondo del arcosolio, se reservó para la representación del Varón de Dolores (desplazado, extrañamente, hacia la izquierda) y la parte inferior se dividió, a su vez, en dos partes, situándose a la izquierda los *arma Christi* y a la derecha san Gregorio junto con sus acompañantes. Por debajo de estos, la superficie pictórica está tan arrasada que no podemos ni siquiera conjeturar qué se representó ahí.

La imagen del Varón de Dolores es de lo mejor conservado de la composición (fig. 10). Se le representa por detrás de la mesa del altar, sobre la que se disponen, a la izquierda, el atril con el misal abierto y, a la derecha, el cáliz (la circunferencia situada a la derecha del cáliz que ha



Fig. 10. *Misa de san Gregorio* (Varón de Dolores), detalle del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

perdido todo rastro de cromatismo es, muy probablemente, la patena). En su parte central, la mesa del altar presenta tres gradas que realzan la figura de Cristo, representado, nimbado (si bien su nimbo no es crucífero), de pie dentro del sepulcro existente por detrás de la mesa del altar, representado correctamente en perspectiva. Como corresponde a un difunto, Cristo tiene sus brazos cruzados sobre su vientre y su cabeza vencida hacia su derecha. Insisten en la idea de la muerte sus ojos cerrados. Esta disposición retoma la de los más antiguos iconos que se conocen del tema (también la del icono de la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme), asumida por el arte italiano cuando menos desde principios del siglo XIV, como se aprecia en las imágenes del Varón de Dolores talladas por Giovanni Pisano para servir de atriles en varios de sus púlpitos o, en pintura, en el *Varón de Dolores* de Pietro Lorenzetti en el Museo Civico Amedeo Lia de La Spezia (Ayrton 1969, 227, cat. 301a-302; Becchis 2012, 96). Muy cercano a sus referentes italianos, el Varón de Dolores zamorano presenta, sin embargo, como peculia-

³⁴ Carecemos de contexto para el mural de la iglesia de Santiago de Ciudad Real.

ridades el que ciña aún la corona de espinas (que, en buena lógica, debería de haberle sido retirada antes de su inhumación y debería formar parte del elenco de los *arma Christi*) y, sobre todo, el despliegue de sangre que chorrea a ambos lados de su cabeza, que le confiere un especial acento dramático³⁵. Su figura queda realzada por un paño, asimilado en ocasiones a su sudario, que sostienen por detrás de él dos ángeles en vuelo. Se trata de una de las cuatro modalidades que Mâle identificó en la representación del Varón de Dolores (Mâle 1995, 102), para la que el referente más antiguo que conocemos se encuentra, de nuevo, en las imágenes talladas por Giovanni Pisano para servir de atriles en varios de sus púlpitos.

En el sector inferior izquierdo, dedicado a los *arma Christi*, destaca la presencia de la cruz, sobre cuyo travesaño se apoyan, a la izquierda, las varas de la esponja y de la lanza de la crucifixión y, a la derecha, la escalera del descendimiento. Si, como parece probable, se representaron más *arma Christi*, el deterioro del mural ha acabado con ellos³⁶. Pero lo que más llama la atención en este sector es la presencia, a la izquierda, de una gran figura femenina nimbada, sentada y, aparentemente, apesadumbrada³⁷. Es la figura de mayor tamaño de toda la composición. Es evidente que debemos identificar esta figura con la Virgen (fig. 11). Como sabemos, el Varón de Dolores puede aparecer acompañado por la Virgen (y, en este caso, también, habitualmente, por san Juan Evangelista y, eventualmente, por otros personajes: así en los sepulcros castellanos que hemos señalado como precedentes directos del de don Alfonso García en la catedral de Zamora). Se forma entonces una composición inspirada, claramente, en los grupos del Calvario, reconocida por Mâle como otra de las posibles modalidades de representación del Varón de Dolores (Mâle 1995, 102). Esta modalidad se puede trasladar a la representación de la *Misa de san Gregorio*³⁸, pero en Zamora resulta extraño que la Virgen se represente sola y formando parte de los *arma Christi* en lugar de flanqueando a Cristo y haciendo



Fig. 11. *Misa de san Gregorio* (*arma Christi*, Virgen y san Gregorio), detalle del sepulcro del abad de Sancti Spiritus don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

pendant con san Juan Evangelista. Es evidente que con esta decisión se quiso dotar de un fuerte acento mariano a la composición, haciendo hincapié en el sufrimiento de la Virgen y, por lo tanto, en su papel intercesor e, incluso, corredentor. La asociación de la Virgen al Varón de Dolores aparece desde los más antiguos ejemplos conservados en Oriente y en Occidente³⁹, pero la asociación de la Virgen al Varón de Dolores y a los *arma Christi* y la final inclusión del grupo en la *Misa de san Gregorio* no es tan frecuente. Ejemplos de lo primero son, entre otros, la miniatura de ca. 1407-08 del f. 140r del ms. 466 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, obra del Maestro de las Iniciales de Bruselas (Gallori 2021, 103-4 y 222, fig. 26), y la tabla de 1443 de la iglesia de San Nicolás de la localidad silesia de Brzeg, en Polonia (Schiller 1972,

³⁵ En la medida de lo conservado, se aprecia que se representó la llaga del costado –no se reconocen las llagas de las manos–, pero sin tanto dramatismo.

³⁶ No estamos seguros de que una mancha ocre sobre la mesa del altar, a la izquierda del atril con el misal abierto, corresponda a la bolsa con las treinta monedas de la traición de Judas.

³⁷ Que es una figura femenina se deduce por cómo cubre su cabeza. Que está apesadumbrada se deduce por cómo inclina ligeramente su tronco hacia adelante.

³⁸ Así, por ejemplo, en un grabado alemán de ca. 1420-30, v. Gallori 2021, 107, analizado en Field 2005, 144-7, o en un relieve de ca. 1428-30 de la iglesia de Santa María Magdalena de Münnerstadt, v. Gallori 2021, 80-1, fig. 34. En el ámbito hispano podríamos encontrarlo en el sepulcro del canciller Francés de Villaespesa († 1421) y de su esposa Isabel de Ujué († 1418) en la colegiata de Tudela, de ca. 1420-25, donde, si bien tradicionalmente se solía identificar la representación de la *Misa de san Gregorio*, Melero Moneo identificó la misa ante los *arma Christi*, muy similar compositivamente a la *Misa de san Gregorio*, v. Melero Moneo 2006, 263-9. El sepulcro navarro se adhiere al esquema imagen yacente / funerales y, en su caso, duelo en torno a la imagen yacente / iconografía religiosa en la parte superior, si bien, en este caso, con un desarrollo mucho más rico que los ejemplares leoneses y castellanos anteriormente presentados, pues este sepulcro es una de las grandes obras de la escultura funeraria del gótico tardío en España, v. Fernández-Ladreda 2015, 534-41.

³⁹ Así, en el icono bilateral del Museo Bizantino de Kastoriá en la otra cara aparece la *Virgen con el Niño* y en el díptico de la National Gallery de Londres en la otra hoja aparece, igualmente, la *Virgen con el Niño*. Ya en el siglo XIII la Virgen, ya sin el Niño, aparece junto al Varón de Dolores en el mismo panel, v. Schiller 1972, 211, fig. 730. El estudio clásico sobre el tema es Panofsky 1927, 261-308.

212, fig. 747). Ejemplos de lo segundo *stricto sensu* nos son desconocidos⁴⁰, si bien en la medida en que la citada miniatura del ms. 466 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia se acompaña por un texto que narra la leyenda de la misa de San Gregorio, cabe considerarla dentro de una de las modalidades tempranas de su iconografía, anteriormente reseñadas.

En el sector inferior derecho, dedicado a san Gregorio y a sus acompañantes, la pérdida de superficie pictórica dificulta enormemente la lectura del mural. Se reconoce la figura nimbada arrodillada de san Gregorio, inmediata al altar. No podemos precisar si sus manos se juntan en un gesto de oración o para, consumada la consagración, elevar la hostia. Por los restos de su nimbo, parece que no tiene sobre su cabeza la tiara papal, como corresponde a este momento litúrgico. Por detrás de san Gregorio se reconocen los restos de varios acompañantes, sin que se pueda determinar ni su número ni su condición (simples acólitos o, acaso, clérigos de más alto rango), ni siquiera su actuación.

Completa el programa pictórico del sepulcro la decoración del intradós del arcosolio. Si para delimitar y para perfilar el perímetro del fondo del arcosolio se empleó un motivo innovador, de ascendencia italianizante, para compartimentar el intradós del arcosolio se empleó un motivo tradicional, documentado en la pintura mural castellana y leonesa desde el siglo XIII: bandas de trenzado, resueltas, además, de manera cromáticamente austera. Mediante estas bandas se delimitan sendos campos rectangulares alargados en cada una de las dos vertientes del intradós del arcosolio y un campo cuadrado en la cúspide del intradós del arcosolio, extendiéndose a ambos lados de su vértice. Los primeros albergan figuras monumentales de ángeles nimbados de pie, mientras que el segundo alberga un clipeo con la representación del *Agnus Dei*, pasante hacia la izquierda (fig. 12). Los ángeles se disponen sobre un fondo de color rojo liso en el que parece individualizarse el pavimento. En la actualidad, no se reconocen los objetos que eventualmente portarían. En el caso del ángel de la derecha, la posición de su mano izquierda sugiere que podría estar portando una naveta y la posición de su mano derecha sugiere que podría estar blandiendo un incensario. Si se tratase, en efecto, de ángeles turiferarios⁴¹, su representación, de fuertes resonancias litúrgicas (en las que insisten las dalmáticas que visten), complementaría bien la *Misa de san Gregorio* del fondo del arcosolio. La imagen del Varón de Dolores se presenta acompañada por ángeles turiferarios en las pinturas murales del sepul-

cro de don Diego, arcediano de Ledesma, en la catedral vieja de Salamanca (en las enjutas del arco que alberga la composición, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 183, ils. 687-8) y en las pinturas murales del sepulcro de doña Urraca García de Tapia en la iglesia de San Esteban de Cuéllar (en las vertientes del intradós del arcosolio, v. Núñez Morcillo 2018, vol. II, 313).



Fig. 12. *Agnus Dei* y ángeles, detalle del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

La imagen del *Agnus Dei* culmina el programa iconográfico del sepulcro de don Alfonso García. Representada, prácticamente, encima de la imagen del Varón de Dolores, transpone a una clave simbólica la figura sacrificial del Cristo de la *Misa de san Gregorio*, incorporando, además, la buena nueva de su triunfo sobre la muerte, pues porta, pendiente de un asta cruciforme, el estandarte que proclama su victoria sobre la muerte en virtud de su resurrección. Desde luego, no había mejor broche para el sepulcro de un devoto que espera, asimismo conseguir la resurrección por los méritos de Cristo⁴².

⁴⁰ Piquero López 1984, vol. II, 30, reseñó entre los *arma Christi* representados en la *Misa de san Gregorio* de la capilla del mercader don Gonzalo López de la Fuente en el convento de San Francisco de Toledo “restos de un personaje con nimbo que puede ser interpretado como la Virgen”, pero la limpieza y restauración del conjunto dejan claro que se trata de un nimbo crucífero y que lo representado es, muy probablemente, el beso de Judas.

⁴¹ La representación de ángeles turiferarios se adapta bien a las vertientes del intradós de un arcosolio, por lo que, desde fechas tempranas, se encuentran ejemplos en diferentes contextos: véanse, por ejemplo, las pinturas murales del sepulcro del deán don Gonzalo († 1282) en la catedral de Córdoba, v. Medianero Hernández 1989, 11-3, figs. 1-2 (cuando menos el de la izquierda es, indudablemente, un ángel turiferario), o las pinturas murales del ángulo sureste del claustro de la colegiata de San Isidoro de León, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 91, ils. 332-5.

⁴² Probablemente, la imagen del *Agnus Dei* tuvo, adicionalmente, el sentido señalado ya por José Ángel Rivera de las Heras en el momento del descubrimiento de las pinturas murales: proclamar la condición de miembro del cabildo catedralicio de Zamora de don Alfonso García. En efecto, el *Agnus Dei* fue el emblema empleado por el cabildo zamorano en sus sellos, v. Gómez-Moreno 1927, t. I, 147, núm. 289; Lera Maíllo 1999, xxxii.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayrton, Michael. 1969. *Giovanni Pisano, Sculptor*. Nueva York: Weybright and Talley.
- Barba Romero, Luis Fernando. 2015. *Pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real. Siglos XIII al XVIII* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Barranquero Contento, José Javier. 2010. *Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real (de la Edad Media al siglo XIX)*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Becchis, Michela. 2012. *Pietro Lorenzetti*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Belting, Hans. 1980-81. "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium". *Dumbarton Oaks Papers* 34-35: 1-16.
- Bertelli, Carlo: "The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme". En *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, pp. 40-55. Londres: Phaidon Press.
- Caballero Escamilla, Sonia. 2007. *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila – Institución Gran Duque de Alba.
- Cannon, Joanna. 2008. "247.1-2. Umbrian Artist: Diptych with the Virgin and Child and the Man of Sorrows". En *Byzantium 330-1453* (catálogo de exposición), eds. Robin Cormack y Maria Vassilaki, 284-5 y 442-3. Londres: Royal Academy of Arts.
- Carrero Santamaría, Eduardo. 1998. "Arquitectura y espacio funerario entre los siglos XII y XVI: la catedral de Zamora", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"* 1998: 201-52.
- Casas Hernández, Mariano. 2013. "La pasión eucarística". En *I Congreso de Estudio y Difusión del Patrimonio*, 157-95. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Castiñeiras, Manuel. 2012. "Las portadas del crucero de la catedral de Santiago (1101-1111)". En *Alfonso VI y su legado*, actas del Congreso Internacional, 215-41. León: Diputación Provincial de León – Instituto Leonés de Cultura.
- Chronologia... 1608. Chronologia seriem temporum et historiam rerum in orbe gestarum continens ab eius origine usque ad annum a Christi ortu millesimum ducentesimum*. Troyes: Natalis Moreau "le Coq".
- Coria Colino, Jesús J. 1983. "Clérigos prestamistas. El mundo de los negocios en una ciudad medieval: Zamora (siglo XIII-XIV)". En *El pasado histórico de Castilla y León*, actas del I Congreso de Historia de Castilla y León, vol. I (*Edad Media*), 343-58. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Cormack, Robin. 2008. "228. Micromosaic with the Man of Sorrows". En *Byzantium 330-1453* (catálogo de exposición), eds. Robin Cormack y Maria Vassilaki, 260-1 y 437. Londres: Royal Academy of Arts.
- Domínguez Rodríguez, Ana. 1976. "Aproximación a la iconografía de la *Misa de san Gregorio* a través de varios libros de horas del siglo XV, de la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 4: 757-66.
- Favà Monllau, Cèsar. 2018. *Imatges per a un cult emergent. Els retaules del Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV y XV* (Tesis Doctoral), 2 vols. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fernández-Ladreda, Clara. 2015. "Escultura. Johan Lome y los talleres coetáneos". En *El arte gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda, 512-51. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Field, Richard S. 2005. "32. *Mass of Saint Gregory*". En *Origins of European Printmaking: Fifteenth-century Woodcuts and Their Public* (catálogo de exposición), Peter Parshall y Rainer Schoch, 144-7. Washington, New Haven y Londres: National Gallery of Art y Yale University Press.
- Franco Mata, Ángela. 1998. *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León: Diputación Provincial de León – Instituto Leonés de Cultura.
- Franco Mata, Ángela. 1999. "Arte y liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional", *Aragón en la Edad Media* 14-15, 1: 563-71.
- Gallori, Corinna Tania. 2016. "The Late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and Nicola Orsini, the Carthusians, and the Triptych of Saint Gregory", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58, 2: 156-87
- Gallori, Corinna Tania. 2021. *Alle origini di una leggenda: la Messa di San Gregorio Magno tra testi e immagini*. Milán: Scalpendi editore.
- García Páramo, Ana María. 1988. *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Garrido Santiago, Manuel. 1994-95. "Aproximación a la pintura gótica en Extremadura". *Norba-Arte* 14-15: 15-39.
- Gómez Bárcena, María Jesús. 1988. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

- Gómez-Moreno, Manuel. 1927. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 ts. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1967. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 2 ts. Valencia: Dirección General de Bellas Artes.
- Gutiérrez Álvarez, Maximino. 1997. *Zamora. Colección epigráfica (Corpus Inscriptionum Hispaniae Medievalium, vol. I/1)*. Madrid: Brepols y Universidad de León.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2005. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, 2 ts. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2007. “Imaging the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and Leon”. En *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, eds. Luís Urbano Afonso y Vítor Serrão, 182-205 y 414-5. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2011. “Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca”. En *Imatges indiscretes. Art i devoció a l’Edat Mitjana (abril del 2008)*, eds. Rosa Alcoy y Pere Beseran, 45-56. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2015. “Una nota sobre escultura castellana del siglo XIII: Juan González, el pintor de las imágenes de Burgos, y el sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán en el convento de Santa Clara de Alcocer (Guadalajara)”. *Archivo Español de Arte* 88, 349: 37-52.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2016. “La larga travesía del desierto: pintura y pintores en las fuentes castellanas de los siglos XIII y XIV”. En *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, eds. Matilde Miquel Juan, Olga Pérez Monzón y Miriam Bueso Manzananas, 135-70. Madrid: Ediciones de La Ergástula.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2017. “87-88. Anónimo: Sepulcros de don Alfonso García de León y su esposa doña Urraca García de Tapia (lado del Evangelio) y de don Martín López de Córdoba Hinestrosa y su esposa doña Isabel de Zuazo (lado de la Epístola)”. En *Reconciliare* (catálogo de exposición), 322-7. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2020. *Las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la catedral vieja de Salamanca. Contar historias en la Castilla del siglo XIV*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca.
- Huerta Huerta, Pedro Luis. 2002. “Iglesia de Sancti Spíritus”. En *Zamora (Enciclopedia del Románico en Castilla y León)*, dirs. Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González, 477-81. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico.
- Ibáñez García, Miguel Ángel. 1991. “La Misa de san Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)”, *Norba-Arte* 11: 7-17.
- Lansdowne, John. 2021. “Compounding Greekness: St. Katherine «the Egyptian» and the Sta. Croce Micromosaic”, *Gesta* 60, 2: 173-215.
- Lera Maíllo, José Carlos de. 1999. *Catálogo de los documentos medievales de la catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”.
- Linehan, Peter y José Carlos de Lera Maíllo. 2003. *Las postrimerías de un obispo alfonsino. Don Suero Pérez, el de Zamora*. Zamora: Editorial Semuret
- Lorenzo Arribas, José Miguel. 2020. “Grafitos históricos (89). Inscripción gótica con alquerque en la catedral zamorana”, *Rinconete* 19-02-2020. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_20/19032020_01.htm (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- Mâle, Émile. 1995. *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*, 7^a ed. París: Armand Colin Éditeur.
- Manzarbeitia Valle, Santiago. 2015. “Pintura mural medieval y del primer Renacimiento (siglos XIII al XVI)”. En *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*, 94-153. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Martínez Caviro, Balbina. 1990. *Conventos de Toledo. Toledo, castillo interior*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Martínez Frías, José María. 1985. “Arte gótico”. En *Historia de Soria*, dir. José Antonio Pérez-Rioja, t. I, 297-322. Soria: Centro de Estudios Sorianos
- Martínez Frías, José María. 2014. “La capilla de Santa Bárbara y el claustro catedral, siglos XIV y XV”. En *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, coords. Miguel Anxo Pena González y Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, 553-92. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Martone, Thomas. 1985. *The Theme of the Conversion of Paul in Italian Paintings from the Early Christian Period to the High Renaissance*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- Medianero Hernández, José María. 1989. “Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba”. *Ariadna* 6: 1-64.
- Melero Moneo, Marisa. 2006. “El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaspesa en la catedral de Tudela”. En *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal – Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, eds. Barbara Borngässer, Henrik Karge y Bruno Klein, 255-71. Madrid y Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert.

- Morena Bartolomé, Áurea de la. 1994. "Pinturas murales en el presbiterio: la *Misa de san Gregorio*". *Cuadernos de Estudios* 6: 117-23.
- Navarro Talegón, José. 1996. "Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro. Memoria histórica". En *Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, 13-59. Madrid: The Samuel H. Kress Foundation y Junta de Castilla y León.
- Núñez Morcillo, Sergio. 2018. *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria*, 2 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Obispado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social. 27-09-2010. "Hallan un relieve y dos esculturas medievales en un sepulcro de la Catedral de Zamora". <http://diocesisdezamora.blogspot.com/2010/09/hallan-un-relieve-y-dos-esculturas.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- Obispado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social. 07-05-2011. "Finaliza la restauración del lucillo sepulcral hallado en la Catedral de Zamora". <http://diocesisdezamora.blogspot.com/2011/05/finaliza-la-restauracion-del-lucillo.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- La Opinión – El Correo de Zamora*. 09-06-2010. "Una prospección localiza en la Catedral los posibles restos de Arias Gonzalo". <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2010/06/09/prospeccion-localiza-catedral-posibles-restos-1484357.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- La Opinión – El Correo de Zamora*. 22-09-2012. "Lo oculto sale a la luz". <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2012/09/22/oculto-sale-luz-1927484.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- Panofsky, Erwin. 1927. "«Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmanns» und der «Maria Mediatrix»". En *Festschrift für Max. J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, 261-308. Leipzig: Verlag von A. E. Seemann.
- Perla de las Parras, Antonio. 2020. "Historia de una bóveda albaire: la capilla funeraria de Gonzalo López de la Fuente en el convento de la Concepción Francisca de Toledo y de cómo pasó a llamarse de San Jerónimo". *Quintana* 19: 241-65.
- Piquero López, María de los Ángeles Blanca. 1984. *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, 2 vols. Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo.
- Ramírez López, Mercedes. 1981. "El ábside y su pintura gótica de la iglesia de Santa María de Mérida (fines del siglo XV)". En *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, 229-34. Cáceres y Badajoz: Institución Cultural "El Brocense" e Institución Cultural "Pedro de Valencia".
- Ramos de Castro, Guadalupe. 1977. *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial de Zamora.
- Ramos de Castro, Guadalupe. 1982. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro para el Estudio y Promoción del Hombre.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2013. *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora: Imprenta Jambrina.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2017. *Catedral de Zamora. Perla del siglo XII*. Granada: Artisplendore.
- Sánchez Rodríguez, Marciano. 1982. *El "Tumbo Negro" de Zamora. Edición crítica*. Salamanca: ed. del autor.
- Santiago de la Vorágine. 1982. *La leyenda dorada*, 2 ts. Madrid: Alianza Editorial.
- Schiller, Gertrud. 1971. *Iconography of Christian Art*, vol. 1 (*Christ's Incarnation – Childhood – Baptism – Temptation – Transfiguration – Works and Miracles*). Londres: Lund Humphries Publishers.
- Schiller, Gertrud. 1972. *Iconography of Christian Art*, vol. 2 (*The Passion of Jesus Christ*). Londres: Lund Humphries Publishers.
- Strati, Angeliki. 2008 "246. Two-sided Icon with the Virgin Hodegetria and the Man of Sorrows". En *Byzantium 330-1453* (catálogo de exposición), eds. Robin Cormack y Maria Vassilaki, 282-3 y 442. Londres: Royal Academy of Arts.
- Vassallo, Rosana, dir. 2008. "Tumbo Tercero de la catedral de Zamora (primera parte)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 40: 197-204.
- Vassallo, Rosana, dir. 2009. "Tumbo Tercero de la catedral de Zamora (segunda parte)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 41: 221-78.
- Vassallo, Rosana, dir. 2010. "Tumbo Tercero de la catedral de Zamora (tercera parte)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 42: 213-66.
- La Voz de Zamora*. 26-09-2008 a 02-10-2008. "La Catedral de Zamora podría albergar en su interior pinturas bajomedievales".
- VV.AA. 1989. *Inventario artístico de Soria y su provincia*, t. I (*Arciprestazgos de Abejar, Almajano y Almanza*). Madrid: Ministerio de Cultura.