

El claustro de procesiones de San Esteban de Salamanca. Anuncio y alabanza de la Encarnación

The processions cloister of San Esteban de Salamanca. Announcement and praise of the Incarnation

JUAN PABLO ROJAS BUSTAMANTE  0000-0002-9554-6748

jprboz@usal.es

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes. Universidad de Salamanca

Recibido: 25 de abril de 2022 · Revisado: 2 de agosto de 2022 · Aceptado: 21 de octubre de 2022

Resumen

Se estudian los medallones y relieves del claustro de procesiones del convento dominicano de San Esteban de Salamanca, ejecutado entre 1533 y 1544. El programa iconográfico establecido entre las imágenes presenta el anuncio de la llegada del Mesías y su respectivo cumplimiento, que se configura a partir de un repertorio único de 16 profetas y 4 escenas de la infancia de Cristo en la planta baja, así como la presencia del mundo de los gentiles a través de otra serie de medallones con personajes de la Antigüedad clásica en las enjutas de los arcos del sobreclaustro. El conjunto se erige como discurso visual monumental pétreo con el misterio central para el tomismo como hilo conductor, que adquiriría sentido en las numerosas procesiones y en la contemplación cotidiana por la comunidad religiosa.

Palabras clave: Claustro procesional; Orden de Predicadores; Escultura.

Identificadores: Convento de San Esteban.

Topónimos: Salamanca.

Periodo: Siglo XVI.

Abstract

We study the medallions and reliefs of the processions cloister of the Dominican convent of San Esteban de Salamanca, executed between 1533 and 1544. The iconographic program established between the images presents the announcement of the arrival of the Messiah and its respective fulfilment, which is configured from a unique repertoire of 16 prophets and 4 scenes from the infancy of Christ on the ground floor, as well as the presence of the world of the gentiles through another series of medallions with classical characters on the spandrels of the arches on the upper floor. The ensemble stands as a monumental visual discourse with the central mystery for Thomism as a common thread, which acquired meaning in the numerous processions and in daily contemplation by the religious community.

Keywords: Processional cloister; Convent of San Esteban de Salamanca; 16th century; Order of Preachers; Sculpture

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ROJAS BUSTAMANTE, J. P. (2022). El claustro de procesiones de San Esteban de Salamanca. Anuncio y alabanza de la Encarnación. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 7-21.

El claustro principal del convento de San Esteban de Salamanca, edificado entre 1533 y 1544, siguió la traza y dirección del lego fray Martín de Santiago. La fecha de finalización figura en una tarjeta tallada en un capitel del lado norte del sobreclaustro. Esta empresa respondía a la renovación de la imagen del conjunto conventual para completar el proyecto de la nueva iglesia que había promovido el futuro cardenal Juan Álvarez de Toledo, aunque el claustro no fue pagado por él, sino por el propio convento, que entendía la necesidad de reformar otro espacio fundamental acorde a la dignidad que debía ostentar el cenobio. Fray Nicolás de Santo Tomás declaró en 1560 que se vendió una posesión del convento por aproximadamente 5.000 ducados, poniéndose los emblemas del Cardenal para hacerle aquella gracia y tenerlo más contento (Rodríguez, 1987: 89, 157)¹.

El claustro siguió la tipología común de la primera mitad del siglo XVI, consistente en bóvedas de crucería que descansan sobre arcos de medio punto. Sus funciones eran las de acoger a los fieles en las procesiones, servir de tránsito para la comunidad en su día a día, y comunicar las dependencias más importantes del conjunto. El anterior ocupaba el mismo lugar que el siguiente, aunque en la nueva fábrica se redujo el jardín para ensanchar las bandas porticadas casi un metro, pasando de 4,25 m a 5,06 m en el flanco este, y de 4,15 m a 5,08 m en el sur. Por la cata arqueológica IV del proceso de restauración a principios del siglo XXI, se sabe que se reutilizaron piezas de los siglos XIII y XIV². Esta ampliación respondía a la adaptación del espacio a la nueva realidad en la que no solo aumentaba el número de vocaciones, sino el de fieles que deseaban ser partícipes de las procesiones.

El nuevo proyecto se levantó en dos plantas, habilitando un sobreclaustro útil para la conexión del coro alto a los pies de la iglesia con la sacristía en la planta baja, con los dormitorios superiores y con el noviciado, que desembocaba en la esquina alta sureste. Los novicios salían por este ángulo mediante un pasillo que conectaba su casa con el claustro principal, y bajo este pasillo, a través de una galería cubierta con techumbre de madera sobre arcos rebajados de piedra, llegarían a las clases situadas en el ala septentrional del claustro. Por tanto, conviene advertir que la planta superior del claustro fue de tránsito exclusivo de la comunidad religiosa, mientras que la baja se compartía con los fieles en ocasiones puntuales.

La arquitectura de fray Martín se adaptó a la perfección a las locaciones preexistentes, manteniéndose como enclave de tránsito conventual enmarcado por la majestuosidad de las formas góticas con un programa de devociones medievales en la planta baja, y un lenguaje clasicista en la planta alta. Era común en los claustros de los mendicantes la presencia de relieves con pasajes elegidos que servían como mnemotecnias, pero también como refuerzo de los ideales y de las prácticas devocionales (Rislow, 2016: 217-

1 Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN, Madrid), Clero Regular-Secular, Legajo 5927.

2 Museo Provincial de Salamanca (MPS, Salamanca), Informe inédito de MARTÍN CARBAJO, Miguel Ángel y GUADALUPE SALAS, Inmaculada (2002-2004). *Documentación y excavación arqueológica anexos a las obras de restauración del Claustro de los Reyes del Convento de San Esteban*, pp. 35-37.

218). Para W. Braunfels, el monasterio como Biblia ilustrada fue el último escalón de toda la evolución y, a la vez, una interpretación característica del concepto monástico del Renacimiento temprano (1974: 210). En este caso, esa selección de pasajes y personajes bíblicos en imágenes se abrió al público, de tal manera que el mismo espacio alimentaba espiritual y culturalmente a religiosos y fieles.

El aspecto de los muros en el siglo XVI era bastante más sencillo que el que se observa en la actualidad. En aquel entonces, en la planta baja se disponían las puertas de los confesonarios y la puerta de San José al norte; las puertas de la escalera de Soto, de la sacristía antigua, de la sala capitular antigua y de la capilla de San Juan Bautista al este; también las del salón *De profundis* al sur; y del refectorio al oeste. Las puertas monumentales que se ven hoy fueron levantadas durante el primer tercio del siglo XVII. El capítulo antiguo debió de tener un claustro, que probablemente una parte se correspondiera con el espacio sin cubrir que todavía se ve en el convento con un pozo. Su existencia se conoce por el testimonio de Fr. José Barrio, que al referirse a la profesión de fray Francisco de Sarria el 6 de mayo de 1535, aludió a la seguramente buena legítima que dio al convento, pues con esta “se hizo el paño del claustro del Capítulo y parte de los otros lienzos, como se nota en el Libro de Profesiones del Depósito” (Cuervo, 1914: 584). Este patio interno separaría el paño oriental del claustro y el edificio del noviciado. A finales del siglo XVII se levantó la biblioteca sobre la portería conventual, a la que se accede por la puerta en la esquina noroeste del sobreclaustro.

Aunque cada área del tema en cuestión resulte de gran interés, en este artículo nos centramos en el programa iconográfico conformado por los medallones y relieves que se encuentran en los cuatro paños interiores del claustro como discurso central labrado en piedra, al que posteriormente se enfrentarían las imágenes en las puertas de acceso a las principales dependencias conventuales, en las que se esculpieron las devociones dominicas.

Las imágenes del claustro de procesiones configuran un programa distribuido en los muros interiores a partir de 16 medallones y 4 historias talladas en las esquinas (Fig. 1). Se eligieron para las historias en los pilares la Anunciación, el Nacimiento, la Epifanía y la Presentación del Niño en el Templo, empezando en el sentido de las agujas del reloj desde el ángulo noroeste, en orden cronológico. Los pasajes relativos a la infancia de Jesús responden a las devociones medievales asociadas a fiestas importantes del calendario litúrgico, dándole a la Encarnación un carácter especial que conecta con las imágenes del interior de la iglesia y la escalera de Soto (Espinell, 1995: 950).

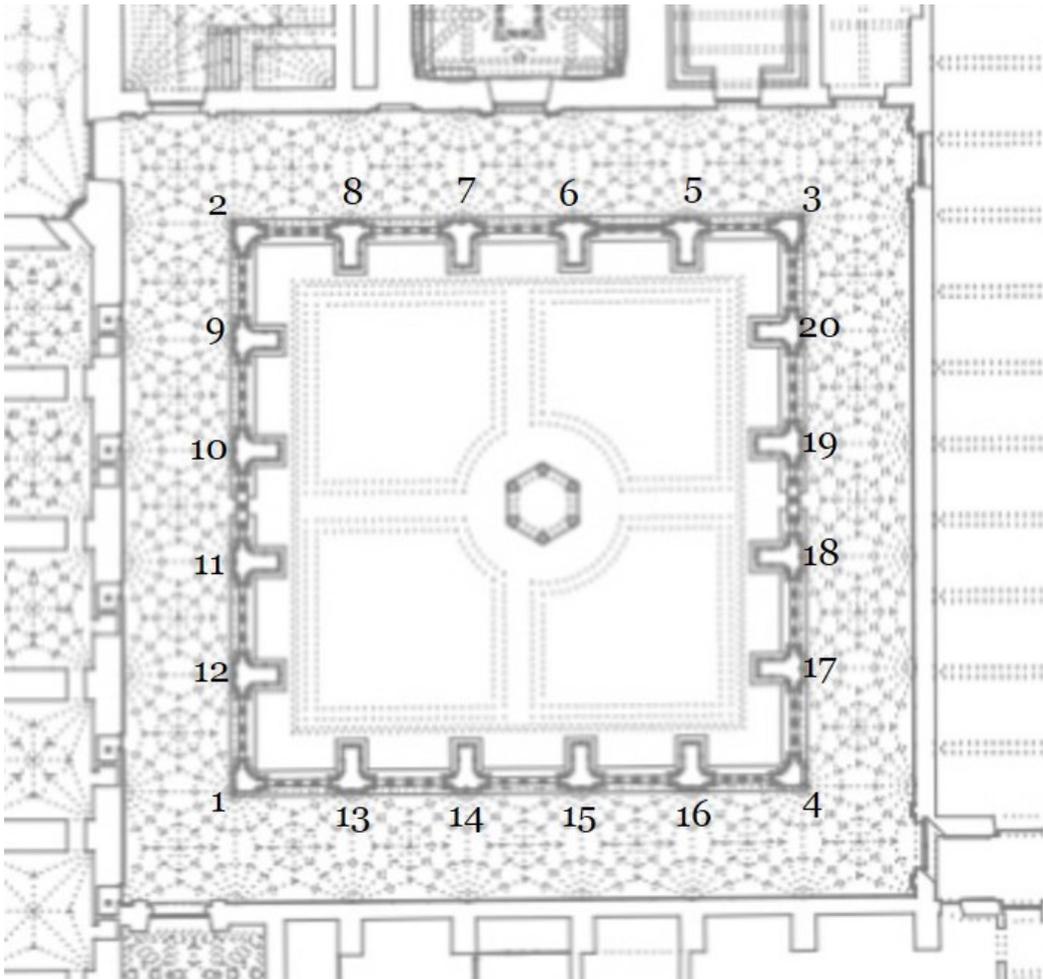


Fig. 1. Medallones y tallas de los ángulos de la planta baja del claustro de procesiones. (1) Anunciación; (2) Nacimiento; (3) Epifanía; (4) Presentación del Niño Jesús en el Templo; (5) David; (6) Isaías; (7) Jeremías; (8) Baruc; (9) Ezequiel; (10) Daniel; (11) Oseas; (12) Joel; (13) Amós; (14) Jonás; (15) Miqueas; (16) Nahum; (17) Sofonías; (18) Ageo; (19) Zacarías; (20) Malaquías [Fuente: plano de Jesús Manzano Pascual, Plan Director 2000. Montaje del autor].

Esta selección narra en imágenes el relato evangélico de la transición entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Inicia el programa con el Verbo que se hace carne. En esta esquina se encuentran el mundo sobrenatural con el terrenal con el objetivo de redimir a la humanidad. En el siguiente ángulo se presenta Dios humanado en una humilde cuna, mientras lo contemplan en la tierra y en el cielo, representando la luz del mundo entre la abigarrada composición. Acto seguido, se representa la Adoración de los Reyes como afirmación del reconocimiento global de la llegada del Salvador. Por último, la Presentación en el Templo cierra con la idea de legitimidad de la Nueva Ley que Cristo

impuso cumpliendo antes la Antigua. Este proceso se completa con los profetas, representantes del Antiguo Testamento que predicaron la historia de la salvación.

Peter Bakewell y Susan Benforado reconocieron la misma mano en las figuras de la Anunciación, Natividad y Adoración de los Reyes, basándose en el dramatismo gótico y cierta tosquedad (2001). Si bien es cierto que estos tres ángulos presentan similitudes formales, no se reconocen aspectos toscos, por el contrario, la narrativa de las imágenes adaptadas al espacio configura las escenografías devocionales buscadas a la mejor manera medieval, en sintonía con el panorama visual de los frailes y fieles. Dentro de la representación de la historia de la Encarnación, los cuerpos se disponen con la importancia del cuerpo humano, pues fue Dios encarnado el que venció a la muerte. Como expusieron Le Goff y Truong, tanto en el Más Allá como en el plano terrenal el cuerpo es el contenedor, tanto para sufrir en el Infierno como para gozar en el Paraíso. Asimismo, según la tradición tomista, el placer corporal se rige por la misma razón que eleva al placer espiritual (2005: 13).

Estas figuras desempeñaron un papel importante en la vida religiosa de los fieles y de la comunidad que las contemplaba. Como expresara Peter Burke sobre las imágenes y la devoción, se centraban en el detalle dramático, “fijando su interés en un episodio concreto del relato sagrado” (2001: 66). Igualmente, Burke se remitía al texto sobre *Meditaciones sobre la vida de Cristo* atribuido a san Buenaventura explicado por un predicador italiano del siglo XV al subrayar que “Nuestros sentimientos son exacerbados más por las cosas que se ven que por las que se oyen” (2001: 66-67). El relato de la Encarnación y la infancia de Jesús se ponía al alcance de los frailes que iban y venían en diferentes direcciones y sentidos por el claustro.

Frente a la expresividad de estas figuras, se encuentra la Presentación del Niño en el templo, en la que las formas casi inexpresivas presentan otro estilo cercano al de Diego de Siloe o Felipe Bigarny (Benforado y Bakewell, 2001: 134-135). Las diferencias estilísticas entre los tres pasajes anteriores y el último no plantean contradicción en el resultado estético. Se encontraría en la misma línea del disfraz renacentista en una estructura arquitectónica gótica, solo que en este caso el relieve de los personajes de la Presentación tiende al efecto de bulto redondo.

En la esquina noroeste, la escena muestra a la Virgen María sorprendida por el arcángel san Gabriel, que sostiene una filacteria con la inscripción *AVE MARÍA*, y una representación de Dios en la parte celeste con cabezas de angelotes. En cuanto al Nacimiento en el ángulo noreste, se arrodillan san José y la Virgen ante Jesús, flanqueado por dos animales. En el siguiente plano se disponen varios pastores, cuyas miradas conectan con toda la escena, coronada por ángeles en la zona superior (Fig. 2). En el pasaje de la Epifanía, en el ángulo sureste, se coloca la Sagrada Familia a la izquierda, con Melchor, Gaspar y Baltasar a la derecha, este último dirigiendo su mirada a la estrella que los ha guiado, con un copón en la mano izquierda. Finalmente, en el cantón suroeste, aparece María ofreciendo a Simeón el Niño, que se aferra a los brazos de su madre en una postura rafaelesca que conecta ambas partes de la escena. Los acompañan san José, la

profetisa Ana con la ofrenda de dos tórtolas en su cabeza, y otro personaje (Fig. 3). Estas tallas se cubren todas con una estructura avenerada similar a las que aparecen en los tabernáculos de las figuras del hastial exterior de la iglesia, mientras que las esquinas son atravesadas por finas columnillas que bajan del capitel de la arista. Las formas dulces y los gestos de las figuras describían a la perfección los momentos representados, transmitidos de forma cercana a los espectadores.



Fig. 2. Anunciación (ángulo noroeste) y Nacimiento (ángulo noreste) [Fuente: Vicente Sierra Puparelli].



Fig. 3. Epifanía (ángulo sureste) y Presentación del Niño en el Templo (ángulo suroeste) [Fuente: Vicente Sierra Puparelli].

El programa se estructura siguiendo el ciclo de Navidad. María enseña las palmas de las manos ante la presencia de san Gabriel, que interrumpe su lectura para comunicarle la noticia, proyectada en la filacteria sobre el arcángel. Mientras tanto, sobre María se representa a Dios-Cristo de menor tamaño, simbolizando el descenso de la divinidad desde los cielos. En este punto, debe señalarse la inclusión de Dios humanado como el contenido de lo que se anuncia, de tal forma que se incluye la solución en el enunciado, como prescribía san Antonino a los pintores para que representaran al Niño Jesús en los cuadros de Anunciaciones (Didi-Huberman, 2010: 37). Aunque en este caso no aparece como Niño, la idea es la misma, pues se explicita el término o solución del anuncio.

Los 16 medallones se distribuyen 4 en cada panda, representando a David, “santo rey y profeta por antonomasia”³ y a profetas del Antiguo Testamento dispuestos cronológicamente en el sentido contrario al de las manecillas del reloj, tratándose de una configuración excepcional al incluir la casi totalidad de los profetas. Aparecen David, Isaías, Jeremías, Baruch (sur) (Fig. 4); Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel (este) (Fig. 5); Amós, Jonás, Miqueas, Nahum (norte) (Fig. 6); Sofonías, Ageo, Zacarías y Malaquías (oeste) (Fig. 7). Solo se invierte el orden cronológico de las Escrituras en Joel y Oseas y en Jonás y Amós. Se trata del rey David seguido de los cinco profetas mayores y diez de los doce menores, excluyendo a Abdías y Habacuc, cuyos textos son los más cortos⁴. Los personajes se presentan en diferentes actitudes y posturas, identificados con sus nombres en filacterias o en los marcos de sus medallones, y proyectando las actitudes naturales en un profeta: energía, tensión y concentración (Benforado y Bakewell, 2001: 135-136). La teatralidad de los personajes y sus vestimentas con elaborados tocados, sombreros y ropajes, posiblemente respondan a la plasmación de un drama litúrgico medieval asociado a la Natividad, como se detalla a continuación.



Fig. 4. Medallones del lado este del claustro: David; Isaías; Jeremías; y Baruc [Fuente: Santiago Abella].

3 Así lo describió Fr. Esteban de Mora añadiendo que se trata del padre, según la carne, del redentor del mundo, Archivo Histórico de Dominicos de la Provincia Hispania, Salamanca (AHDPE, Salamanca), MS 76/2, p. 1045.

4 AHDPE, Salamanca, MS 76/2, pp. 1043-1045.



Fig. 5. Medallones del lado norte del claustro: Ezequiel; Daniel; Oseas; y Joel [Fuente: Vicente Sierra Puparelli -1 y 2- y Santiago Abella -3 y 4-].



Fig. 6. Medallones del lado oeste del claustro: Amós; Jonás; Miqueas; y Nahum [Fuente: Santiago Abella -1, 3 y 4- y Vicente Sierra Puparelli -2-].



Fig. 7. Medallones del lado sur del claustro: Sofonías; Ageo; Zacarías; y Malaquías [Fuente: Santiago Abella -1, 2 y 3- y Vicente Sierra Puparelli -4-].

Estas figuras petrificarían uno de los dramas litúrgicos medievales más populares, el *Ordo Prophetarum*, consistente en una procesión de profetas puestos en escena con vestimentas exóticas y complicadas mientras recitaban los versos sobre la llegada del Mesías. Este cortejo podía desarrollarse de forma aislada, o formando parte de obras más amplias vinculadas al ciclo de la Navidad (González, 2002: 225-234), como en el caso de la representación claustral en San Esteban.

Nos preguntamos si los medallones tallados en las enjutas de los arcos del sobre-claustro de procesiones continúan con el programa del *Ordo Prophetarum* de la planta baja. La aparición de David estaría justificada por su presencia en los dramas litúrgicos,

pues no era un profeta propiamente dicho, al igual que ocurría en la portada occidental de la catedral de Tarragona, como subrayaba Julio González en cuanto a la inclusión de otros personajes junto a los profetas (2002: 234).

En el dicho drama no solo participaban los profetas bíblicos, sino que se incluían personajes profanos o de la Antigüedad clásica. Se desconoce si se llegó a representar el *Ordo* en Castilla, sin embargo, su conocimiento o influencia fue evidenciado por Serafín Moralejo al estudiar el Pórtico de la Gloria (1993: 28-46), así como en algunos versos del *Sacrificio de la Misa* de Gonzalo de Berceo que tuvieron como fuente el *Ordo*, demostrado por James Marchand, entre otros testimonios (González, 2002: 226-229). El conjunto de imágenes del claustro procesional de San Esteban de Salamanca se uniría a las evidencias de su presencia en Castilla.

Anteriormente, Émile Mâle había destacado la influencia de las representaciones del drama litúrgico en la iconografía de las portadas de las iglesias medievales, igualmente, las ceremonias cantadas en monasterios y catedrales enriquecían la liturgia de los ciclos de Pascua de Navidad, con un impacto semejante en la iconografía (Castiñeiras, 2006: 28-29). Explicaba Manuel Castiñeiras que con el *Ordo Prophetarum* se

describía el anuncio de la venida del Mesías por parte tanto de profetas bíblicos del Antiguo Testamento como de los paganos. Su interpretación tenía lugar en los Maitines de la fiesta de Navidad, durante lo que denominamos aun Nochebuena, y su objetivo, además de embellecer la liturgia, era mostrar explícitos los misterios de la Encarnación. Esa doble función estética y devocional del drama es la que seguramente provocó su rápida plasmación en un medio abierto a los fieles en los ingresos de las iglesias, donde las imágenes adornaban pero también enseñaban a los espectadores, de manera didáctica, los dogmas de la fe (2006: 29).

En el siglo XVI, las ceremonias y espectáculos teatrales en torno a los ciclos de Navidad y Pascua siguieron activos, hasta que fueron desplazados por el creciente protagonismo del Corpus Christi. En cuanto a las representaciones de Navidad, durante la primera mitad del siglo XVI se intensificaron los contenidos doctrinales y se recurrió más al Evangelio, referido a la Anunciación, Adoración de los Pastores y de los Reyes al incorporar más texto y diálogos sobre estos temas (Pérez, 1999: 140-141). En el caso del canto de la Sibila, estuvo asociado también a la representación junto a profetas, siguiendo el *Ordo Prophetarum*, vigente durante los siglos XV y XVI en Cataluña y en Castilla, especialmente en Toledo, León y Extremadura. El *Ordo* derivaba de un sermón atribuido a san Agustín leído en la vigilia de Navidad en el que se intentaba persuadir a los judíos del advenimiento de Cristo, para lo cual eran llamados los profetas del Antiguo Testamento para dar testimonio, al igual que a otras autoridades como Virgilio, Nabucodonosor o la Sibila (Pérez Priego, 1999: 144-152).

Aunque no se puede comprobar el desarrollo de este drama litúrgico en Salamanca, el programa del claustro principal de San Esteban podría funcionar como otro testimonio de su conocimiento, empleado para inmortalizar el anuncio y cumplimiento de la Encarnación, reconocido globalmente tanto por las figuras bíblicas como las paganas.

Además, como bien apunta Mercedes Pérez Vidal para el caso de los monasterios femeninos dominicos, a pesar de la ausencia de textos en Castilla, “una atenta lectura de la arquitectura como de las imágenes conservadas [...] nos remite en ocasiones a tales celebraciones” (2021: 184)⁵.

A pesar de que el claustro dominico no se trata de un espacio abierto, sí que era semipúblico, específicamente para las procesiones. La elección de estos medallones en el claustro principal también perseguía transmitir la erudición y actitud de los moradores del convento, quienes se encargaban de predicar las predicciones y el efectivo cumplimiento de las promesas del Antiguo Testamento. David y los profetas se representan con pesadas vestiduras llenas de pliegues, en diferentes actitudes que inciden en la predicación, contemplación y estudio, al igual que las cualidades que debían poseer los frailes. Su ubicación en la planta baja y la perfecta identificación con cartelas configuran otro gran relato pétreo entendible por todos los públicos, e inspirador para los frailes, que encontraban en estas tallas un apoyo visual monumental de sus sermones. Benforado y Bakewell subrayaron esta característica al estudiar las semejanzas entre dominicos y profetas como educadores y predicadores dedicados a la erudición, además de sus importantes vínculos con las universidades (2001: 132-133). Sin embargo, la finalidad parece la de exaltar a perpetuidad el testimonio del Verbo hecho carne dado por los profetas.

Se establece así un vínculo entre las imágenes de los medallones y pilares en donde queda implícito el movimiento bidireccional que en las procesiones permitía a fieles y religiosos contemplar la galería de hombres que anunciaron la venida del Mesías, y el cumplimiento de esta promesa con la Encarnación, misterio principal del tomismo.

El contrapunto establecido entre Antiguo y Nuevo Testamento a través de las imágenes retoma el concepto de Biblia figurativa, en la que se muestran los profetas como imagen representativa de sus textos, y los pasajes de las esquinas a modo de relato del cumplimiento de la Encarnación del Señor. Asimismo, el programa se proyecta hacia la comunidad de frailes como medio de devoción por la infancia de Cristo, que, al igual que los profetas, debían proclamar como predicadores instruidos.

Aunque se conoce también como Claustro de los Reyes, en realidad, el programa incide en la función de los personajes como profetas, si bien es verdad que David, Zacarías y Oseas fueron reyes de Israel. Además, el padre Espinel señalaba que el erróneo nombre se popularizó por lo menos desde 1930 con la publicación de Fr. Vidal Luis Gómara, por llamarlo igual que el claustro del monasterio de Santo Tomás de Ávila que costearon los Reyes Católicos (1995: 949).

El marco visual de la planta baja, cubierto por las magníficas bóvedas de crucería de fray Martín, se completaba con la multiplicidad de figuras en los capiteles de los arcos, con grutescos y formas en la misma órbita que la fachada de la iglesia, siguiendo el estilo renacentista del momento. Gran parte de estas esculturas fueron restauradas y sus-

⁵ Véanse las referencias bibliográficas recogidas por la autora referidas a las representaciones en torno a la Navidad (Pérez Vidal, 2021: 184-190).

tituidas en las décadas de 1860 y 1870 por Adrián González y José Secall, además de las obras de intervención entre 1899 y 1903 ejecutadas por Enrique Repullés, que decidió desmontar las pilastras y capiteles de los arcos de los lados sur y oeste para volverlos a colocar de forma estable. También se debían rehacer los contrafuertes, sobre todo el del muro oeste, correspondiente a la crujía del antiguo refectorio⁶. La renovación de los contrafuertes, cerramiento de puertas y ventanas, y reparación de las crujías oeste y sur⁷, permitieron la conservación del espacio durante un siglo, hasta la última intervención terminada en el año 2003 (Arenillas, 2004; Manzano, 2004)⁸.

En cuanto al sobreclaustro, su carácter funcional de tránsito para los religiosos explica la relativa austeridad en el interior de las crujías y la cubierta, con techumbre de madera sostenida por ocho arcos escarzanos, dos en cada esquina. En esta planta convergía toda la comunidad. Las puertas del noviciado y dormitorios salían directamente al claustro alto para asistir al coro, a la biblioteca o para recrearse sin la presencia de extraños. Consta en el Libro Nuevo de Memoria que en 1591 se efectuaron obras en el sobreclaustro, pues parte de este se había caído. En 1594, siendo prior fray Rafael de la Torre, se empezó a componer, como se recoge de las cuentas dejadas por el fraile al terminar su priorato⁹. En los trabajos de reconstrucción intervino Juan del Ribero Rada entre el 9 de septiembre de 1594 y el 11 de junio de 1595¹⁰.

Mientras el claustro bajo se cierra con cinco enormes arcos de tracería calada, con cuatro arquillos de medio punto que descansan en finos pilares a cada lado, la planta alta presenta a cada lado diez arcos de medio punto que apean en pilastras con columnillas adosadas, cuyos capiteles continúan con la profusa decoración del claustro de Las Dueñas de Salamanca. En estos pequeños relieves, sobre los capiteles de la arquería, se perciben fuentes clásicas, como las figuras masculinas desnudas apoyadas en una rama, de clara inspiración de la estatuaria grecorromana, mujeres canéforas, e incluso un Niño Salvador que porta el orbe con la cruz. Para la difusión de los *Studia Humanitatis* en España, Martin Biersack expuso cómo el alto clero se interesó por la cultura clásica y los estudios humanísticos, leyeron a los clásicos y conocieron a la perfección los mitos, sobre todo durante el último cuarto del siglo XV (2019: 45).

En la parte exterior, en las enjutas de los arcos, se disponen 36 medallones con representaciones genéricas de personajes con diferentes vestiduras, con una sola figura femenina. A simple vista parece una plasmación de la diversidad social en la que se acompañan religiosos, caballeros y guerreros (Fig. 8). Además de las similitudes con otros medallones claustrales, como los del colegio mayor de Fonseca, la atmósfera vi-

6 Archivo de la Administración de Alcalá de Henares (AAAH, Alcalá de Henares), Sección Educación, Caja 8377 (Proyecto de obras de reparación en el Convento de San Esteban de Salamanca, 31/05/1899).

7 AAAH, Alcalá de Henares, Sección Educación, Caja 8377 (Proyecto de obras de Reparación que han de ejecutarse por contrata en el Convento de San Esteban en Salamanca, 10/03/1900).

8 Archivo personal del arquitecto MANZANO PASCUAL, Jesús (2004), *Memoria final de obra: restauración del claustro de los Reyes del convento de San Esteban en Salamanca*, Informe inédito, Trycsa, Valladolid.

9 En el siglo XVIII se añadieron los canalones de hierro y se rehízo el empizarrado del tejado del claustro, además de caños de piedra que vertieran los dichos canalones, AHDPE, Salamanca, A/A SAL 3, ff. 77r-77v.

10 AHN, Madrid, Clero Regular-Secular, Libro 10805.

sual de personajes clásicos encuentra otro contrapunto en la serie de figuras talladas en mármol de Carrara en Alba de Tormes para la loggia o galería meridional encargada por el duque don Fernando en 1542, no conservada.



Fig. 8. Patio del claustro de procesiones [Fuente: Vicente Sierra Puparelli].

En San Esteban, a diferencia del caso palaciego, los medallones incluyen otros agentes de la sociedad, reyes, músicos, literatos y religiosos, además de guerreros, héroes y personajes clásicos, proyectados hacia el patio central conventual hacia la comunidad y los fieles. Probablemente, estos medallones continúen el programa iconográfico de la planta baja, como se ha indicado, en el que se representaría el *Ordo Prophetarum*, drama en el que participaban personajes como Virgilio, Nabucodonosor o la Sibila, entre otras figuras clásicas y paganas. Julio González llamaba la atención en las vestimentas de los profetas en los ciclos del siglo XV en Albi, Dijon o Auch, en donde se ven turbantes, tocados orientales, sombreros de alas levantadas, collares, que podrían explicarse por la influencia del vestuario empleado no solo en las procesiones, sino en la representación teatral de los grandes misterios. González Montañés manifiesta el no querer establecer una relación directa, de causa-efecto o de fuente y reflejo, entre las representaciones e imaginería como en los trabajos de Émile Mâle, sino señalar las coincidencias entre

ambas, en la medida en que permiten reconstruir la coyuntura en la que las obras de arte fueron creadas (2002: 229). El cortejo se erigiría como el mundo terrenal y gentil como testigos de la Encarnación.

De cualquier forma, al igual que en la portada oeste de la iglesia de San Esteban y que en múltiples edificios coetáneos, la inclusión de las formas clásicas se había convertido en un tópico. Mayor interés despierta la galería de personajes del colegio del Arzobispo de Salamanca en relación con el claustro dominico, ambos espacios académicos asociados con el estudio y disciplina. Asimismo, los medallones confirman el cambio en los modelos que evocan la Antigüedad, expresado así por Jesús María Caamaño (Martínez, et al., 2007: 72), en contraste con la secuencia bíblica de la planta baja.

Aunque se desconoce la autoría de los relieves, fueron incluidos en la órbita de Alonso Sardiña en la mayoría de las guías y descripciones decimonónicas, al ser identificado como escultor por Ceán Bermúdez (1800: 355), quien en su *Diccionario histórico* de 1800 señaló a Sardiña como autor de los relieves de la fachada de la iglesia, a excepción del martirio de san Esteban, y los de las galerías del claustro alto y bajo, ejecutados hacia 1626, aspecto sin ningún fundamento como indicó el profesor Emilio Píriz (1976: 663).

Reclamaba el profesor Julián Álvarez Villar que “hay que imaginar de un modo total, no sólo la procesión, sino el incienso, la música y extensión de los cantos litúrgicos. Sin todos estos elementos unidos, este y cualquier claustro se reducen a verdaderos cadáveres litúrgicos y artísticos” (2007: 91). Precisamente por este motivo es indispensable tener en cuenta las procesiones, esto es, la finalidad principal de este espacio, además de cumplir funciones articuladoras, funerarias y de recreación, para poder entender su concepción. Sobre este aspecto, los estudios sobre la liturgia en San Esteban de Bernardo Fueyo nos permiten ponderar su relevancia, pues no se trataba de caminar o dar vueltas, sino de recrear simbólicamente la historia sagrada (2012: 261-290). De la diversidad de procesiones, tanto regladas como no, se reafirma la importancia del espacio analizado. El marco visual que acogió estas dinámicas en el cenobio salmantino garantizó la solemnidad propia de tales actos.

En definitiva, la configuración de las imágenes, en ambas plantas del claustro, habrían fijado en la piedra la representación del reconocimiento de la Encarnación por parte de los profetas veterotestamentarios, así como del mundo pagano como un factor global. El *Ordo Prophetarum* recreaba el anuncio del Mesías por parte de los profetas del Antiguo Testamento, figurados de forma teatral y efectista, a los que se suman los personajes de los medallones de la planta alta, explicando su inclusión en el conjunto religioso, al igual que ocurría en el desarrollo performativo del drama. En los ángulos de la planta baja, consecuentemente se talló el ciclo de la Navidad, desde el momento de la Anunciación hasta el establecimiento de la Nueva Ley sobre la Antigua como el principio de la historia de la redención. Las procesiones con las que se estrenó el claustro completaban la ambientación con el ciclo de Pascua, en el que se recreaba la Pasión y Resurrección de Cristo con las figuras procesionales.

Bibliografía

- Álvarez Villar, J. (2007). *Patios y Claustros Salmantinos*. Salamanca: Gruposa.
- Arenillas Sangrador, P. (2004). Restauración del claustro de los reyes del convento de San Esteban de Salamanca. *Archivo Dominicano* (25), 219-234.
- Benforado Bakewell, S., y Bakewell, P. (2001). Las esculturas del claustro de Procesiones del convento de San Esteban de Salamanca. Algunas observaciones. *Papeles del Novelty* (5), 127-146.
- Biersack, M. (2019). El Humanismo italiano en Castilla: vías y centros de difusión en el siglo XV. En M. A. Pena González e I. Delgado Jara (coords.). *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, (pp. 25-58). Salamanca: Servicio de Publicaciones, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Braunfels, W. (1974). *Arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona: Barral Editores S.A.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Castiñeiras, M. (2006). Serafín Moralejo y la Procesión de los Profetas en el Pórtico de la Gloria. En *Ordo prophetarum: drama litúrgico do século XII* (pp. 27-30). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Sección de Literatura e Industrias da Edición.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Cuervo, J. (1914). *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, vol. II. Salamanca: Imprenta católica salmanticense.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Espinel Marcos, J. L. (1995). Modelo iconográfico y simbólico de la Iglesia y claustro de procesiones del Convento de San Esteban de Salamanca. En F. J. Campos Fernández de Sevilla (dir.). *Monjes y Monasterios Españoles: Actas del Simposium (1/5-IX-1995)* (pp. 925-951). San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Fueyo Suárez, B. (2012). *Liturgia y culto en San Esteban de Salamanca*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- González Montañés, J. I. (2002). *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)* [tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Disponible en: <http://teatroengalicia.es/descargas/tesis.pdf> [Consultada el 10-01-2022].

- Le Goff, J. y Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Martínez Frías, J. M., et al. (2007). *El Renacimiento en Salamanca. Tradición y Renovación*. Salamanca: Gruposa, La Gaceta.
- Moralejo Álvarez, S. (1993). El Pórtico de la Gloria. *Franco María Ricci* (21), 28-46.
- Pérez Priego, M. A. (1999). Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI. *Oihernart* (16), 137-152.
- Pérez Vidal, M. (2021). *Arte y liturgia en los monasterios de dominicas en Castilla. Desde los orígenes hasta la reforma observante (1218-1506)*. Gijón: Ediciones Trea.
- Píriz Pérez, E. (1976). Alonso Sardiña, Maestro de Cantería. En torno a su vida y a su obra en el convento de San Esteban de Salamanca. *Ciencia Tomista*, CIII (337), 663-671.
- Rislow, M. (2016), Sacred Signs: Genoese Portal Sculptures in the Dominican Church of Santa Maria de Castello. En S. Cornelison et al. (coords.). *Mendicant Cultures in the Medieval and Early Modern World. Word, Deed, and Image* (pp. 183-222). Turnhout: Brepols Publishers.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1987). *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.