PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI EN LA PROVINCIA DE SALAMANCA
~FOCO NOROESTE~

Sergio Pérez Martín

Interreg
España - Portugal
PATCOM
Fondo Europeo de Desarrollo Regional
UNIÓN EUROPEA

Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo

Pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca - foco noroeste-

Diseño y maquetación: S. Pérez Martín
Texto: Sergio Pérez Martín
Fotografía y dibujos: Sergio Pérez Martín, salvo donde se indique lo contrario a pie de foto

Motivos de cubierta y contracubierta: Retablos fingidos de los testeros de la Iglesia de San Ildefonso en Picones y de la Iglesia de San Ildefonso en Valsalabroso

© Texto e imagen de los autores
© De esta edición (2019): Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo

ISBN: 978-84-09-04757-4

Edita: Junta de Castilla y León
Valladolid (2019)

Catalogación y estudio de la pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca - foco noroeste -

Sergio Pérez Martín

Proyecto Patrimonio en Común (0145_PATCOM_2_E)
Programa INTERREG V-A de Cooperación Transfronteriza España-Portugal (POCTEP 2014-2020)

Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León
Servicio de Planificación, Investigación y Difusión

Índice

Prólogo 7

Las pinturas 9
- El conjunto estudiado 9
- La ubicación 11
- Su técnica 14
- Tipologías y ornatos 17
- Temática e iconografía 22
- Heráldica e inscripciones 28
- Nombres: comitentes y autores 34
- Cronología 35

Propuestas de visita 37

Catálogo 43
- Berganciano
  - San Miguel Arcángel 45
- Carrascal de Velambélez
  - Nuestra Señora del Castillo 55
- El Manzano
  - San Julián mártir 69
- Gejo de los Reyes
  - San Blas 78
- Iruelos
  - Nuestra Señora del Rosario 85
- La Vídola
  - Nuestra Señora de la Inmaculada 97
- Manceras
  - La Visitación de Nuestra Señora 109
- Picones
  - San Ildefonso 121
- San Pelayo de la Guareña
  - San Pelayo 133
- Valderrodrigo
  - Nuestra Señora del Rosario 147
- Valsalabroso
  - San Ildefonso 155
- Villargordo
  - Santa Bárbara 169
- Villarmuerto
  - San Cipriano 183
- Villaseco de los Reyes
  - Nuestra Señora de los Reyes 199
  - Nuestra Señora de la Concepción 215
- Aldeadávila de la Ribera
  - Santo Cristo del Humilladero 223

Bibliografía 239

Agradecimientos 243

Prólogo

Durante los últimos años la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León a través de sus distintos Servicios, pero especialmente del hoy renombrado como Planificación, Investigación y Difusión, está insistiendo en la catalogación, estudio y diagnóstico de una serie de "patrimonios" que hasta hace no tanto tiempo habían merecido escasa atención desde todos los ámbitos y disciplinas. Tachadas muchas veces de "artes menores", denominadas otras tantas como "artes aplicadas", el tiempo por un lado, la preocupación de la Administración por otro e hilando ambos extremos la elaboración de estudios rigurosos de carácter científico, han ido situando a armaduras y artesonados, yeserías, azulejería y cerámica, sargas e incluso a la pintura mural en el lugar que se merecían dentro de la Historia del arte y de los Estudios Patrimoniales y de Conservación-Restauración.

Ponemos ahora el foco o mejor dicho lo redirigimos —pues no es la primera vez que alguien mira hacia un "patrimonio" similar— a la pintura mural llevada a cabo en las primeras décadas del siglo XVI en una zona muy concreta de Salamanca, la franja noroeste. Allí localizamos un conjunto de iglesias, cercano a la treintena, que atesoran ciclos pictóricos con unas características comunes suficientes como para concederlas el rango de foco pictórico. Pero lo más interesante es que abriendo nuestro ángulo de visión conectaremos irremediablemente con otro trabajo encargado por la Junta de Castilla y León en 2012 para abordar el estudio de una serie de templos de la comarca de Sayago (Zamora) que habían suscitado interés por la abundancia y espectacularidad de sus pinturas murales.

Este Patrimonio, común a ambos territorios, separados más por lo administrativo que físicamente, muestra evidentes concomitancias y relaciones, nexos que permanecen inalterados pocos kilómetros más al oeste, cruzando al país vecino. Tres ámbitos geográficos distintos regados por unas manifestaciones artísticas comunes, a cuyo conocimiento se suma ahora este trabajo. A partir de aquí las posibilidades que se abren son múltiples, entre ellas la enriquecedora puesta en común de los estudios acometidos en Castilla y León con los acercamientos que se están llevando a cabo desde Portugal. Buena parte de esos caminos van cruzándose ya, por suerte, gracias al Proyecto Patrimonio en Común (0145_PATCOM_2_E) y al Programa INTERREG V-A de Cooperación Transfronteriza España-Portugal (POCTEP 2014-2020). Sin duda una gran noticia para nuestros patrimonios, con minúscula, y para nuestro Patrimonio, con mayúscula.

Mayo de 2019

Las pinturas

Antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado del foco pictórico del noroeste salmantino, conectado indudablemente con los conjuntos estudiados por González y Del Cura en la comarca zamorana de Sayago o por Azevedo, Caetano y Serrão, en la franja portuguesa limítrofe con las provincias de Salamanca y Zamora, conviene que nos detengamos en algunos aspectos de carácter más generalista. Estos, y no otros, serán los que van a permitir al lector hacerse una composición de lugar y entender, no sólo la naturaleza de este trabajo, sino las muchas peculiaridades del objeto de estudio: unas pinturas murales realizadas en un momento bastante acotado del siglo XVI, con unas técnicas y recursos concretos y en un territorio y entorno (geográfico, arquitectónico e incluso socioeconómico...) perfectamente delimitado.

El conjunto estudiado

Lo que se ha definido como "foco noroeste" de la provincia de Salamanca, corresponde con una zona geográfica muy acotada, prácticamente un franja horizontal que corre desde la frontera portuguesa hasta las inmediaciones de la localidad de Ledesma. El trabajo de campo realizado durante varios meses posibilitó la visita de cerca de una treintena de localidades con la consiguiente inspección de sus ermitas e iglesias. Dicha labor es la base de esta publicación, pero también del "Diagnóstico del estado de conservación" llevado a cabo parejamente por restauradores especializados. De entre todos los inmuebles registrados hemos seleccionado dieciséis (uno más en el documento de diagnóstico), por considerarse los conjuntos más interesantes y más completos, lo que no quiere decir que sean únicamente los mejor conservados, pues precisamente uno de los futuribles usos de todo este trabajo será el de posibilitar intervenciones de conservación-restauración y la implementación de unas rutas culturales que permitan su aprovechamiento como recurso cultural y de generación de riqueza.

Así las cosas, las referidas iglesias y ermitas se encuentran en las localidades de Aldeadávila de la Ribera, Berganciano, Carrascal de Velambélez, El Manzano, Gejo de los Reyes, Iruelos, La Vídola, Manceras, Picones, San Pelayo de la Guareña, Valderrodrigo, Valsalabroso, Villargordo, Villarmuerto y Villaseco de los Reyes. A estas, tal y como se mencionó anteriormente, los restauradores añadieron la localidad de Peñalvo (o Peñalbo), población casi deshabitada y donde nos encontramos con la pequeña iglesia del Santo Ángel de la Guarda, edificio tardome-

ZAMORA

VALLADOLID

ÁVILA

CÁCERES

JGAL

Aldeadávila de la Ribera
Pereña de la Ribera
Villarino de los Aires
Trabanca
Almendra
Masueco
La Peña
La Vídola
Mieza
La Zarza de Pumareda
Cerezal de Peñahorcada
Cabeza del Caballo
Vilvestre
El Milano
Valsalabroso
Saucelle
Barruecopardo
Valderrodrigo
Villasbuenas
Barceo
Encinasola de los Comendadores
Guadramiro
Saldeana
La Fregeneda
Hinojosa de Duero
Bermellar
Picones
Lumbrales
Cerralbo
Yecla de Yeltes
Moronta
Sobradillo
La Redonda
Olmedo de Camaces
Bogajo
Ahigal de los Aceiteros
Fuenteliante
Villaviejа de Yeltes
Villares de Yeltes
El Cubo de Don Sancho
Pelarrodríguez
Buenamadre
La Bouza
San Felices de los Gallegos
Bañobárez
Puerto Seguro
Boada
Retortillo
Villar de Ciervo
La Fuente de San Esteban
Martín de Yeltes
Sancti-Spíritus
Villar de la Yegua
Castillejo de Martín Viejo
Aldea del Obispo
Villar de Argañán
Saelices el Chico
La Alameda de Gardón
Gallegos de Argañán
Ciudad Rodrigo
Fuentes de Oñoro
Carpio de Azaba
Tenebrón
Morasverdes
Campillo de Azaba
Espeja
Ituero de Azaba
El Bodón
Pastores
Zamarra
La Encina
La Atalaya
Serradilla del Arroyo
Monsagro
La Alamedilla
Puebla de Azaba
La Alberguería de Argañán
Fuenteguinaldo
Herguijuela de Ciudad Rodrigo
Martiago
Agallas
Serradilla del Llano
El Sahugo
Casillas de Flores
Robleda
Navasfrías
El Payo
Villasrubias
Peñaparda
Iruélos
El Manzano
Monleras
Ahigal de Villarino
Manceras
Berganciano
Gejo de los Reyes
Villaseco de los Reyes
Villar de Samaniego
Brincones
Villargordo
Villarmuerto
Puertas
Peñalvo
Tremedal de Tormes
Espadaña
Villar de Peralonso
Peralejos de Abajo
Peralejos de Arriba
Cipérez
Villasdardo
Villaseco de los Gamitos
Encina de San Silvestre
Santa María de Sando
Sando
Pozos de Hinojo
Garcirrey
Abusejo
Sepulcro-Hilario
Alba de Yeltes
Aldehuela de Yeltes
Dios le Guarde
Puebla de Yeltes
El Maillo
Cabrillas
Castraz
Tamames
Aldehuela de la Bóveda
La Fuente de San Esteban
San Muñoz
La Sagrada
Sanchón de la Sagrada
Robliza de Cojos
Matilla de los Caños del Río
Villalba de los Llanos
Carrascal del Obispo
Vecinos
Berrocal de Huebra
Barbalos
Tejeda y Segoyuela
Aldeanueva de la Sierra
La Rinconada de la Sierra
Navarredonda de la Rinconada
La Bastida
El Cabaco
Cereceda de la Sierra
Cilleros de la Bastida
San Miguel del Robledo
Nava de Francia
San Martín del Castañar
Sequeros
Las Casas del Conde
Mogarraz
Villanueva del Conde
Monforte de la Sierra
Miranda del Castañar
Molinillo
Madroñal
Cepeda
La Alberca
Herguijuela de la Sierra
Pinedas
Colmenar de Montemayor
Sotoserrano
Valdelageve
Montemayor del Río
Peñacaballera
Lagunilla
El Cerro
Candelario
Cantagallo
Puerto de Béjar
Aldeacipreste
Béjar
Navacarros
La Hoya
Vallejera de Riofrío
La Calzada de Béjar
Valdehijaderos
Horcajo de Montemayor
Navalmoral de Béjar
Fresnedoso
Sorihuela
Sanchotello
El Tejado
Navamorales
Puente del Congosto
Santibáñez de Béjar
Ledrada
Nava de Béjar
Valverde de Valdelacasa
Valdefuentes de Sangusín
Peromingo
Cristóbal
Santibáñez de la Sierra
Valdelacasa
Puebla de San Medel
Fuentes de Béjar
La Cabeza de Béjar
Guijo de Ávila
San Esteban de la Sierra
Garcibuey
Los Santos
El Tornadizo
Valero
San Miguel de Valero
Fuenterroble de Salvatierra
Cespedosa de Tormes
Gallegos de Solmirón
Aldeavieja de Tormes
Salvatierra de Tormes
La Tala
Guijuelo
Armenteros
Endrinal
Linares de Riofrío
Monleón
Casafranca
Pizarral
Herguijuela del Campo
Escurial de la Sierra
Frades de la Sierra
La Sierpe
Berrocal de Salvatierra
Montejo
Pelayos
Galinduste
Horcajo Medianero
Chagarcía Medianero
Pedrosillo de los Aires
La Maya
Fresno Alhándiga
Narros de Matalayegua
Membribe de la Sierra
Galisancho
Sieteiglesias de Tormes
Beleña
Las Veguillas
Monterrubio de la Sierra
Encinas de Arriba
Ejeme
Navales
Valdecarros
Larrodrigo
Anaya de Alba
Pedraza de Alba
Alaraz
Malpartida
Gajates
Santiago de la Puebla
Salmoral
Mancera de Abajo
Pedrosillo de Alba
Aldeaseca de Alba
Alba de Tormes
Tordillos
Macotera
Bóveda del Río Almar
Coca de Alba
Peñarandilla
Nava de Sotrobal
Cantaracillo
Peñaranda de Bracamonte
Aldeaseca de la Frontera
Alconada
Encinas de Abajo
Machacón
Garcihernández
Villagonzalo de Tormes
Terradillos
Mozárbez
Valdemierque
Martinamor
Buenavista
Miranda de Azán
Arapiles
Calvarrasa de Arriba
Aldeatejada
Calzada de Don Diego
Barbadillo
Canillas de Abajo
Carrascal de Barregas
Tabera de Abajo
Rollán
Galindo y Perahuy
Doñinos de Salamanca
Salamanca
Santa Marta de Tormes
Carbajosa de la Sagrada
Pelabravo
Calvarrasa de Abajo
Huerta
Cabrerizos
Aldealengua
Moriñigo
Babilafuente
Villoria
Villar de Gallimazo
Ventosa del Río Almar
Cordovilla
Paradinas de San Juan
El Campo de Peñaranda
Aldeaseca de la Frontera
Rágama
Zorita de la Frontera
Villoruela
Palaciosrubios
Poveda de las Cintas
Cantalpino
Villaflores
Cantalapiedra
Tarazona de Guareña
Espino de la Orbada
Pitiegua
Arabayona de Mógica
Cabezabellosa de la Calzada
Gomecello
Aldearrubia
San Morales
Moriscos
Villamayor
Villares de la Reina
San Cristóbal de la Cuesta
Pedrosillo el Ralo
Castellanos de Moriscos
Monterrubio de Armuña
Castellanos de Villiquera
Valverdón
Vega de Tirados
Zarapicos
El Pino de Tormes
Florida de Liébana
Parada de Arriba
Golpejas
La Mata de Ledesma
Doñinos de Ledesma
Villarmayor
Almenara de Tormes
Carrascal de Velambélez
San Pedro del Valle
Valdunciel
Calzada de Valdunciel
La Vellés
Coto Mancomunado
Villaverde de Guareña
Pajares de la Laguna
La Orbada
Palencia de Negrilla
Negrilla de Palencia
Arcediano
Tardáguila
Aldeanueva de Figueroa
Parada de Rubiales
Topas
Valdelosa
Forfoleda
Añover de Tormes
San Pelayo de Guareña
Zamayón
Santiz
Ledesma
Peñalvo
Tremedal de Tormes
Gejuelo del Barro
Villaseco de los Gamitos
Encina de San Silvestre
Villasdardo
Santa María de Sando
Sando
Tabera de Abajo
Canillas de Abajo
Barbadillo
Carrascal de Barregas
Calzada de Don Diego
Aldeatejada
Miranda de Azán
Arapiles
Calvarrasa de Arriba
Villagonzalo de Tormes
Garcihernández
Terradillos
Mozárbez
Valdemierque
Martinamor
Buenavista
Monterrubio de la Sierra
Encinas de Arriba
Ejeme
Navales
Valdecarros
Beleña
Sieteiglesias de Tormes
Galisancho
Fresno Alhándiga
La Maya
Pedrosillo de los Aires
Membribe de la Sierra
Narros de Matalayegua
Berrocal de Huebra
Abusejo
Sepulcro-Hilario
Alba de Yeltes
Aldehuela de Yeltes
Dios le Guarde
Puebla de Yeltes
El Maillo
Tamames
Aldehuela de la Bóveda
La Fuente de San Esteban
San Muñoz
La Sagrada
Sanchón de la Sagrada
Robliza de Cojos
Matilla de los Caños del Río
Villalba de los Llanos
Carrascal del Obispo
Vecinos
Cabrillas
Castraz
Tamames
Barbalos
Tejeda y Segoyuela
La Sierpe
Frades de la Sierra
Berrocal de Salvatierra
Montejo
Pelayos
Galinduste
Horcajo Medianero
Chagarcía Medianero
Aldeanueva de la Sierra
La Rinconada de la Sierra
Navarredonda de la Rinconada
Escurial de la Sierra
Herguijuela del Campo
Casafranca
Pizarral
Armenteros
La Bastida
El Cabaco
Cereceda de la Sierra
Cilleros de la Bastida
Linares de Riofrío
Monleón
Endrinal
Salvatierra de Tormes
La Tala
Guijuelo
Aldeavieja de Tormes
San Miguel del Robledo
Nava de Francia
San Martín del Castañar
San Miguel de Valero
El Tornadizo
Valero
Fuenterroble de Salvatierra
Cespedosa de Tormes
Gallegos de Solmirón
Sequeros
Las Casas del Conde
Garcibuey
San Esteban de la Sierra
Los Santos
Valdelacasa
Fuentes de Béjar
Guijo de Ávila
Mogarraz
Villanueva del Conde
Monforte de la Sierra
Miranda del Castañar
Molinillo
Madroñal
Cepeda
La Alberca
Santibáñez de la Sierra
Puebla de San Medel
La Cabeza de Béjar
Puente del Congosto
Valverde de Valdelacasa
Valdefuentes de Sangusín
Cristóbal
Ledrada
Nava de Béjar
Santibáñez de Béjar
Navamorales
Peromingo
Herguijuela de la Sierra
Pinedas
Horcajo de Montemayor
Navalmoral de Béjar
Fresnedoso
Sorihuela
Sanchotello
El Tejado
Valdehijaderos
Colmenar de Montemayor
La Calzada de Béjar
Vallejera de Riofrío
La Hoya
Sotoserrano
Valdelageve
Aldeacipreste
Béjar
Navacarros
Cantagallo
Montemayor del Río
Puerto de Béjar
Peñacaballera
Lagunilla
El Cerro
Candelario

WWW.MAPASDEESPAÑA.COM

dieval, completamente encalado en su interior y donde a través de los desconchones y del cateado realizado en varios de sus muros aparecen testimonios claros de contar con abundantes pinturas murales bajo varias capas de revoco. Huelga decir que desde el punto de vista histórico-artístico nada podemos aportar por ahora, de ahí que no la hallamos contemplado para su estudio.

Por distintos motivos han quedado fuera también Almenara de Tormes, Almendra, Brincones, Cipérez, Espadaña, Guadramiro (ermita), Las Uces, Ledesma (Santa Elena), Pereña de la Ribera o Saucelle. Unas cuentan ya —desgraciadamente— con fragmentos mínimos de los que fueron sus esplendorosos conjuntos murales, otras no se acogen a la cronología aquí estudiada y no pocas ocultan sus pinturas bajo sucesivos encalados —como en Peñalvo— o tras grandes retablos barrocos que nada permiten afirmar más allá de su mera existencia.

La ubicación

Algo a priori tan poco sugerente como la ubicación de dichos conjuntos pictóricos resulta aquí esclarecedor. A dos "ubicaciones" hemos de referirnos para el ámbito salmantino, la primera relativa a la propia naturaleza arquitectónica de los edificios, no sólo a si son ermitas, santuarios, iglesias, etc., sino a su realidad constructiva. La segunda, y seguramente más común en este tipo de estudios, tocante a la posición de los murales en dicho edificio, interior, exterior, cabecera, nave, etc. Ambas cuestiones se nos antojan indisolubles para comprender la verdadera relevancia de este foco artístico y las cualidades y calidades que le diferenciarán de otros territorios.

Exterior de la iglesia parroquial de Valsalabroso

Tras haber recorrido todos los edificios mencionados se hace verdaderamente patente que una parte muy importante de los murales estudiados se ejecutaron en edificios tipológicamente muy próximos. Son iglesias sencillas y de reducido tamaño, edificadas *ex novo* en la bisagra del siglo XV al XVI o reconstruidas total o parcialmente en ese momento. Obedecen arquitectónicamente a un plan muy simple de cabecera cuadrangular de testero plano (cubiertas con armadura de madera) y nave única y rectangular con espadaña sobre el hastial de poniente. Otros puntos en común será la el material granítico empleado (propio de este entorno geográfico), la escasez de vanos en sus muros, y la adición posterior de espacios de uso litúrgico como sacristías o de uso parroquial/social como cillas, trasteras y pórticos. En alzado se aprecia cierta uniformidad entre los ábsides y las naves, aunque tanto en su altura como en anchura sí encontramos mayores variaciones.

A estos puntos en común escapan iglesias como la de San Pelayo de la Guareña, de origen románico o la de Villargordo, con cabecera del último gótico, cubierta con bóveda de crucería. Por su planimetría, aunque fruto de una intervención posterior, también descolla la parroquial de Valderrodrigo, con planta de cruz latina. Y finalmente, por su tamaño, uno por exceso, la otra por defecto, se saldrían de la norma la ermita de Nuestra Señora de los Reyes de Villaseco y el pequeño humilladero de Aldeadávila de la Ribera (erigido, además, a fines del siglo XVI).

Vista general del interior de la iglesia de Carrascal de Velambélez

Respecto al emplazamiento de las pinturas murales, la cuestión parece bastante clara. Tendieron a llenar la mayor superficie posible, acorde a las posiblidades arquitectónicas del edificios, pero sobre todo ajustándose a las posiblidades económicas de la fábrica o del patrono que costease la intervención.

Esto que, a priori, parece tan sencillo, ha de pasarse por el tamiz de lo siglos, las modas y el propio devenir histórico-constructivo de los edificios. De tal modo que muchos de estos conjuntos sufrieron los envites de los cambios de gusto y estilo, ocultándose bajo encalados y revocos de color, cubriéndose total o parcialmente por retablos —los más de ellos barrocos — y en no pocos casos pereciendo a picotazos por la extendida moda de "sacar la piedra" y el firme y erróneo convencimiento de que las iglesias se concibieron para mostrar sus muros así, desnudos y desprovistos de cualquier material adherido a ellos. Este despropósito, extendido a partir del siglo XIX, llega incomprensiblemente hasta nuestros días, baste reseñar el caso de Mancera, al que luego aludiremos con detalle. Esperemos que trabajos como este no espoleen la curiosidad por saber si algo se esconde bajo los revocos de los templos y si contribuyan a fomentar el respeto y el cuidado por este delicado patrimonio.

Así, pues, si tenemos el cuenta lo que ha llegado hasta nosotros y aunque resulte un juicio un tanto sesgado, los

Vista general del interior de la iglesia de La Vídola

ciclos pictóricos salmantinos se emplazaron fundamentalmente en la cabecera de las iglesias y ermitas, siendo los ejemplos más cercanos a su aspecto original los de la parroquia de Carrascal de Velambélez y la ermita de Villaseco de los Reyes, donde la pintura tapiza por completo sus tres muros. Es más, en esta último cubre incluso el extradós del arco de Gloria. Así debieron de lucir muchas otras, como Berganciano, Gejo de los Reyes, La Vidola, Villargordo y Villarmuerto o, al menos, los restos conservados invitan a pensarlo.

En otros casos quizá sólo ocuparon el testero, bien en su parte central, como ocurre en Iruelos, bien en su totalidad, como se puede contemplar en Picones, Valderrodrigo y Valsalabroso.

Vista general del interior de la iglesia de La Vídola

Hay tres edificios que resultan excepcionales en lo tocante a esta cuestión. El primero de ellos es El Manzano, donde el ciclo pictórico se ubica en un vano o arcosolio de la nave, bien es cierto que algunos resquicios descubiertos a lo largo del zócalo del templo no situarían ante un conjunto seguramente más amplio, aunque de dimensiones desconocidas. Más llamativo, sin duda resulta el emplazamiento elegido para las pinturas de San Pelayo de la Guareña, en el frente del arco de Gloria y en un punto inmediato del muro del Evangelio de la nave. Sin duda esto tuvo que ver con que la decoración de esa parte de la iglesia se hizo al tiempo que su reconstrucción, obra arquitectónica documentada, por cierto. Por último en Aldeadávila de la Ribera asistimos a un caso único, pues lo que se pintó fue su bóveda, sin que haya testimonio material de que dicha decoración se hubiese extendido en algún momento hacia sus muros.

Vista general del pórtico norte de la iglesia de La Vídola

Hasta aquí siempre hemos hablado de pinturas ubicadas en el interior de los templos, pero curiosamente y casi como ejemplar único tenemos la localidad de Villaseco de los Reyes y cito la población, pues tanto en la parroquia, como en la ermita se ejecutaron murales de distinto calado hacia el exterior. De mayor dimensión, pues ocupa todo el pórtico norte, son los de la iglesia. En la ermita tan sólo contamos con un pequeño recuadro que

efigia a la Virgen con el Niño (aludiendo a la advocación del santuario) sobre la portada septentrional.

Su técnica

Puesto que estamos ante un grupo de murales bastante unitario, salidos de los pinceles de un mismo grupo de maestros o de un taller integrado por distintos pintores y oficiales, su técnica será una de las constantes comunes en todos ellos.

Por su análisis sabemos que todos ellos fueron realizados conforme a una técnica mixta fresco-seco. Sobre el soporte más o menos regular de granito se aplicó una capa de mortero de unos 4 milímetros que en ocasiones parece haberse extendido valiéndose de las manos. Este revoco tenía que estar húmedo y fresco para aplicar sobre él los colores disueltos en agua pura o en agua de cal. Este detalle se aprecia perfectamente, por ejemplo, en el testero de La Vídola donde, además, resultan perceptibles las "jornadas" de trabajo, sesiones en las que primero se había aplicado el mortero e inmediatamente se había procedido a pergeñar y colorear la escena o escenas en cuestión. Intuitivamente se podría aventurar el número de jornadas en que se ejecutó el grueso del conjunto.

La pintura al fresco requería de una enorme preparación técnica puesto que no permitía rectificaciones. En el caso de que se tuviesen que realizar habría de eliminarse el

Detalle del testero de La Vídola realizado con luz rasante. Fotografía: Uffizzi (2018)

enlucido y volverlo a aplicar de nuevo para poder pintar "al fresco" sobre él. En el ámbito salmantino no hemos apreciado este tipo de "correcciones", siendo más habitual el utilizar otra técnica pictórico que se superpusiese al original, pudiéndose apreciar estos "arrepentimientos", aplicados en seco.

Arrepentimiento visible en el diseño de los brazos de estos dos personajes que luchan en el testero de Berganciano

Sobre este soporte base, en seco, no sólo se realizaron estos *petimenti,* pues mediante trazos de dibujo superpuestos, se añadieron detalles o se remataron algunas composiciones. Aquí los pigmentos se mezclaban con agua de cal (mezzo-fresco).

En uno de los conjuntos reconocemos una técnica distinta, una especie de esgrafiado, concretamente en el muro del evangelio de la parroquia de Carrascal de Velambélez. Tanto en los encasamientos de las seis escenas que componen el panel, como en dos de los asuntos del registro superior encontramos zonas en las que previamente al dibujo y policromía se realizaron incisiones con un punzón o buril creando surcos que delimitarían lo contornos de cada una de las figuras o de los motivos decorativos empleados. En los frisos y pilastras esos contornos sirvieron para marcar un juego de "lleno" y "vacío" rellenando algunas zonas con color y dejando otras en negativo. Por su parte, las citadas escenas se resolvieron a modo de grisalla, donde las líneas esgrafiadas marcaban detalles o delineaban formas, pero sobre todo revelaban el color gris imperante en el fondo de cada una de las composiciones. Queda de mano de los análisis estratigráficos descubrir si en estos esgrafiados se utilizó ceniza (de paja quemada) para lograr el color grisáceo, tal y como había recogido Vasari al explicar en sus *Vidas* (Cap. XXVI, *Pittura*) la ejecución del "graffito vero e propio", técnica que, por cierto, consideraba una modalidad de pintura al fresco.

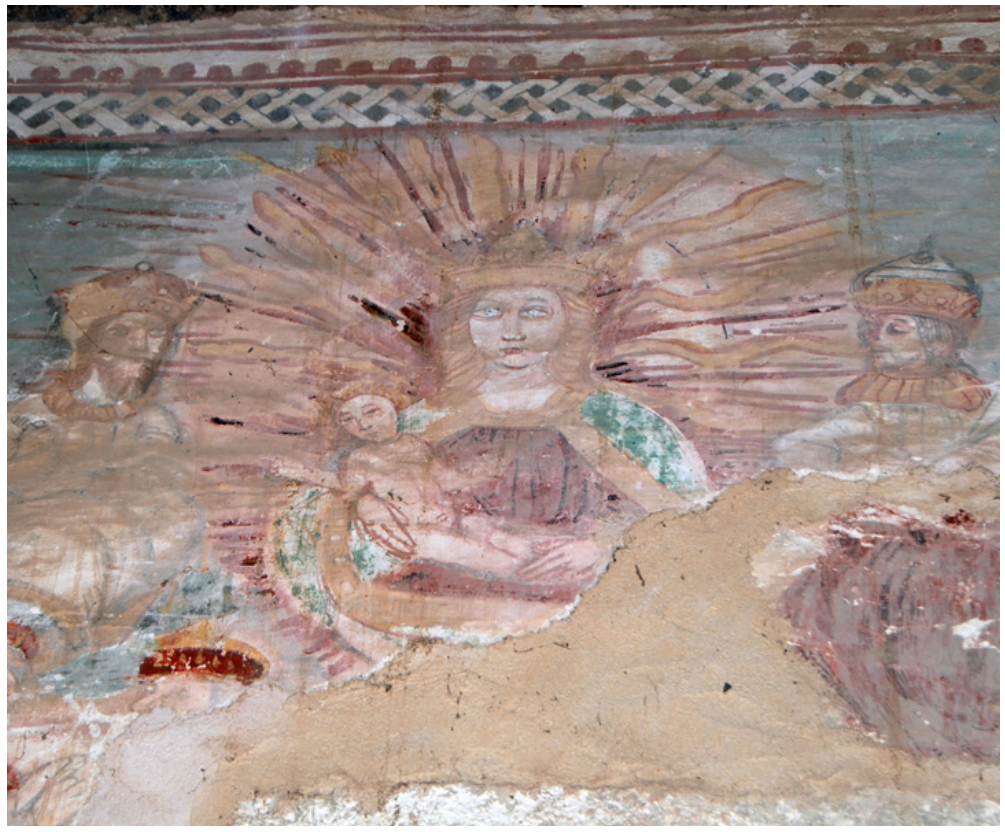
En este entorno salmantino es el único caso que conocemos y coetáneamente no se ejecutó nada similar en

Calvario de Carrascal de Velambélez, realizado mediante la técnica del esgrafiado

la comarca de Sayago (Zamora), ámbito con que tantas concomitancias mantiene. Sí conocemos un caso donde este recurso técnico se utilizó de manera masiva, la cabecera de la iglesia de Santa Eulalia de Muga de Alba (Zamora), localidad distante de nuestro foco de atención pero cuyas pinturas se ejecutaron de manera coetánea a las nuestras y utilizando recursos, tipologías y exornos más que parangonables.

Mientras las técnicas propiamente pictóricas hasta aquí descritas se ejecutaban "a mano alzada", en varios conjuntos se aprecian exornos bícromos que pudieron ser realizados mediante plantillas, circunstancia presente tanto en Sayago (Carbellino, Muga de Sayago, Pasariegos, etc.) como en el país vecino. Se trata, por ejemplo de algunas de la cenefas geométricas que circundan escenas y zonas concretas de la ermita de Villaseco de los Reyes. Mayores dudas suscitan un tipo de bandas polícromas que hemos registrado de manera prácticamente idéntica en Gejo de los Reyes, Manceras, Picones, o la iglesia de Villaseco y que se repiten también en numerosos templos zamoranos. En estos últimos González y Del Cura estimaron que habían sido realizadas sin la utilización de plantillas, como ocurría con las recurrentes cenefas de "bocallave" o cerradura, presentes también en ambos territorios.

Antes de cerrar este bloque hemos de hablar de la gama cromática presente en todo este grupo de pinturas, algo, por otra parte, bastante sencillo dada su homogeneidad y lo limitado de la misma. Por los análisis practicados en alguno de estos conjuntos, como Valsalabroso, sabemos que los pigmentos son de origen mineral. A pesar de poseer azules y verdes, predominan los tonos ocres, ama-



Cenefas realizadas con plantilla en la ermita de Villaseco de los Reyes

rillentos y rojizos en distintas tonalidades, dando como resultado un colorido suave, luminoso y armónico. Para el blanco se utiliza el blanco de San Juan (carbonato cálcico) y cal muerta (hidróxido de calcio); para el amarillo y el rojo los ocres naturales y tostados; para el azul el lapislázuli; para el rojo y el verde tierras; para los marrones sombra de hueso natural y tostada; para el negro de marfil procedente de hueso o de carbón de vid.

Evidentemente escapan a este cromatismo las ya aludidas grisallas de Carrascal, pero también los frescos de San Pelayo de la Guareña, donde la gama resulta mucho más limitada, apareciendo llamativos tonos anaranjados en pilastras y arquitecturas interiores. Y, acaso, se debe llamar la atención sobre los murales de la ermita de Villaseco, en los que las tonalidades azules y verdosas cobran mayor importancia, confiriendo al conjunto un aspecto mucho más vivo.

Gama cromática de las pinturas de Picones

Gama cromática de las pinturas de Carrascal de Velambélez

Tipologías y ornatos

Bajo este epígrafe se pretende recoger brevemente las tipologías compositivas que se pueden encontrar en estos conjuntos pictóricos de Salamanca y que vienen a resumirse básicamente en dos, si exceptuamos la bóveda pintada de Aldeadávila de la Ribera, una *rara av*is en todos lo sentidos.

La tipología más habitual es la del "retablo fingido", composición que, como ya se ha dicho, se utilizó para tapizar los testeros de la mayor parte de las iglesias estudiadas. Dentro de esta recogemos, al menos, tres variantes distintas, todas más o menos coetáneas. La primera de ellas, y más abundante, es la de un retablo que formalmente recuerda a una de las tipologías más comunes de la re-

Retablo fingido con basamento y banco en Carrascal de Velambélez

Segunda tipología de retablo fingido con arcos en San Pelayo de la Guareña

tablística de la segunda mitad del siglo XV, articulado en tres calles —casi siempre más alta la central—, dos cuerpos, un banco y un sotabanco o basamento. Aunque el lenguaje ornamental es aquí ya plenamente renaciente, aún perdura en él un elemento de aquellas máquinas góticas, el amplio guardapolvo que lo recorre y guarece perimetralmente. En esta primera variante las referidas calles se separan mediante pilastras cuajadas de motivos *a candelieri* (Carrascal de Velambélez, Valderrodrigo), pilarillos entorchados (Iruelos, Valsalabroso), una especie de columnillas (La Vídola, Picones, Villarmuerto) o incluso columnas abalaustradas (Valderrodrigo), aunque estas quizá sean fruto de un moderno repinte. Por su parte, la división horinzontal se marca mediante frisos de vegetales entrelazados y ornatos geometrizantes (arquillos, bocallaves, sogueados, acicates, rombos). Los cuerpos, y el banco —en caso de que existiese o se conserve — estaban habitados por figuras y composiciones historiadas, mientras el basamento —perdido en casi todos ellos— podía componerse a base de formas geométricas que jugaban con la perspectiva (Carrascal y ermita de Villaseco), recurso visto en numerosas pinturas de los siglos XV

Segunda tipología de retablo fingido con arcos en San Pelayo de la Guareña

Tercera tipología de retablo, adaptándose al marco arquitectónico, en Villargordo

y XVI en otros conjuntos y provincias, como en Laguna de Negrillos (León), Valberzoso (Palencia), Castillejo de Robledo (Soria), etc.; pero también podemos encontrar galerías de arquillos u hornacinas, tal y como hemos registrado en Berganciano, Brincones, o en los muros laterales de Carrascal.

La segunda variante de "retablo fingido" podemos localizarla únicamente en San Pelayo de la Guareña. A ambos lados del arco de Gloria sendas máquinas, articuladas igualmente en cuerpos y calles, pero cuyos encasamientos se articulan gracias a columnas con basa y capitel, con sus respectivos traspilares y arcos conopiales. Al contrario que en los anteriores aquí existe ático, semicircular y moldurado. En suma, su mazonería parece transitar entre el gótico y el renacimiento, baste recordar, por ejemplo, la fachada principal de la Catedral Nueva de Salamanca presidida por tres grandes arcos conopiales pero cuajada de escultura del primer cuarto del siglo XVI.

Por último hemos de referirnos a un tercer y último tipo, bastante diferente de los anteriores, en el que la estructu-

ra el "retablo" se adapta por completo al marco arquitectónico del testero configurándose prácticamente como un mosaico de escenas. Tal articulación, apreciable en Villargordo, se encuentra más próxima a la que se da por el entorno de Alto Campoo, con ejemplos tan sobresalientes como los palentinos de Matamorisca, San Cebrián de Mudá y Valberzoso o el de Mata de Hoz, en Cantabria. Básicamente vamos a ver una serie de composiciones organizadas en registros horizontales y separadas entre sí por frisos, cenefas o líneas divisorias, entre las que veremos sogueados amarillentos y motivos vegetales abstraídos y en bicromía fundamentalmente. Me cabe la duda, por las dificultades que entraña su contemplación si también se ajustaron a esta variante tipológica las pinturas de Berganciano y las de la Nuestra Señora de los Reyes de Villaseco.

La segunda tipología compositiva a que he de referirme es la de la escenas aisladas. Dentro de estas también encontramos dos variantes, aunque no tan claras como cuando hablábamos de los "retablos" y, sobre todo, condenadas a enjuiciarse con toda la cautela posible dada las abundantes pérdidas y la visión incompleta que hoy tenemos de la mayor parte de los conjuntos.

La primera situación posible es que sean, efectivamente, pinturas aisladas, colocadas en muros laterales y que nada tienen que ver con el discurso iconográfico del testero, más allá de representar personajes sagrados, obviamente. Tal circunstancia nos encontramos en El Manzano (nave), La Vídola (muro norte de la cabecera), San Pelayo de la Guareña (muro del evangelio de la nave),

Encasamientos con figuras de santos de cuerpo entero en Villargordo

Encasamiento rodeado por guardapolvo en Villargordo

Villargordo (muros laterales de la nave) o Villarmuerto (muro norte la cabecera y de la nave). Todas ellas suelen ir perimetradas por cenefas o por bandas de color y distintos ornatos, líneas, sogueado, etc. Especialmente interesante es la que campa en el muro norte de la nave de Villarmuerto, pues se complementó con un guardapolvo al modo del que porta el retablo pintado en su testero.

La segunda de las variantes es la que sitúa estas escenas dentro de conjuntos más amplios e incluso completando el programa decorativo y el relato iconográfico principal. De este modo se concibieron los dos grandes paneles que cuajaron de grisallas y esgrafiados los muros laterales de la cabecera de Carrascal de Velambélez. A menor escala, simplemente completando el retablo mayor y "rellenando" las porciones de muro vacías se insertaron parejas escenas (de formato rectangular) flanqueándolo en La Vídola, Valsalabroso o Villarmuerto. En los dos primeros casos se rodearon por cenefas de soga, con el añadido de que en Valsalabroso la caja superior se remató en arco de medio punto. En la última localidad se optó por un recurso distinto empleado sencillas líneas monócromas, blancas y negras para separar vertical y horizontalmente unas escenas de otras.

Quedaría tan sólo por mencionar el caso de Aldeadávila de la Ribera, murales que no se acomodan a ninguna de las tipologías y variantes vistas. Sus figuras y escenas se ciñen a los plementos de la bóveda en que se aplicaron la separación entre ellas la efectúan los propios nervios pétreos de la bóveda.

Encasamientos con escenas en los muros laterales de Carrascal de Velambélez

Temática e iconografía

Aunque resulte una obviedad hay que decir que la temática fundamental de estas pinturas murales es de carácter religioso, de la que tan sólo se descuelgan algunos de los elementos ornamentales y accesorios que completan cada uno de los conjuntos estudiados: motivos *a candelieri*, heráldica, elementos arquitectónicos, amén de otras de índole vegetal y geométrica.

En cuanto a su iconografía, tres son los bloques principales que nos permitirán su clasificación: las escenas de la Vida de la Virgen, los pasajes de la Infancia y Pasión de Jesús y los variadísimos y abundantes asuntos de índole hagiográfica (vidas de santos).

Los primeros normalmente arrancan con la Anunciación, siguen con la Visitación y rematan con la Coronación y Asunción a los cielos, apareciendo entre ambas distintos capítulos en los que se mezcla la propia vida de la Virgen con la Infancia (por ejemplo el Nacimiento) y la Pasión (la Crucifixión o el Descendimiento, en ambos con presencia María) de Jesús. Esas pinturas exclusivamente marianas estarán presentes, por ejemplo, en los retablos fingidos de Carrascal, Iruelos, La Vidola, San Pelayo de la Guareña (retablo izquierdo), Valderrodrigo, Valsalabroso, Villargordo y Villaseco de los Reyes. En esta última localidad, concretamente en su ermita hemos encontrado una de las representaciones más bellas de la Asunción, aunque lamentablemente se encuentra en un precario estado de conservación. En ella la Virgen es llevada al cielo por varios ángeles, mientras los apóstoles hincados de rodillas en el suelo dirigen la mirada hacia el milagroso acontecimiento.

Anunciación de Carrascal y Virgen con el Niño rodeada del Via Crucis en El Manzano

Asunción y Coronación de la Virgen en Iruelos

Por supuesto encontramos también pinturas marianas que no responden a ningún pasaje bíblico en concreto y sí, más bien, a devociones o advocaciones particulares. En El Manzano, por ejemplo, vemos una Virgen con el Niño rodeada del Vía Crucis, en San Pelayo de la Guareña una efigie de notable tamaño de Nuestra Señora de la Peña de Francia, y en la ermita de Nuestra Señora de los Reyes de Villaseco una imagen de la propia patrona sobre la portada sur del santuario.

Las cristológicas son más cuantiosas aunque, como ya se ha dicho, en muchos casos comparten ubicación con las anteriores. El ciclo más completo lo encontramos, sin duda alguna, en Carrascal de Velambélez, donde se pueden identificar las siguientes escenas: Nacimiento, Epifanía, Huida a Egipto y Milagro de la palmera, Presentación en el templo, Oración en el huerto, Prendimiento, Jesús ante Caifás, Flagelación, Jesús ante Pilatos, Camino del Calvario, Crucifixión y Llanto sobre Cristo muerto. Algunas de ellas se plasmaron también en Iruelos, La Vídola, Valderrodrigo, Valsalabroso, Villargordo, Villarmuerto y Villaseco de los Reyes (ermita). Respecto a estos pasajes presentan cierta novedad los murales de Picones y San Pelayo de la Guareña, donde se representa la Resurrección. Es más, en esta última localidad vislumbramos la única composición que narra claramente —aunque hoy muy maltrecho— el Descendimiento de la cruz, pues otras similares deben entenderse estrictamente como el Llanto sobre Cristo muerto.

Podemos vincular con las anteriores algunas representaciones del Padre Eterno, o Dios Padre sosteniendo el orbe y bendiciendo, como las que anotamos en El Manzano, en San Pelayo de la Guareña y quizá también en

uno de los plementos de Aldeadávila de la Ribera, aquí acompañado por dos evangelistas con sus símbolos del Tetramorfos. En la misma línea se ha de situar una representación del Trono de Gracia, localizada en Villarmuerto, donde vemos a Dios Padre, sedente, acogiendo en su regazo la figura crucificada de su Hijo y entre ellos la paloma del Espíritu Santo. E incluso una composición de gran formato, oculta hoy tras el retablo mayor de la ermita de Villaseco, que recoge la genealogía de Cristo, pintura conocida como el Árbol de Jesé.

Por último recogeremos, aunque sea a vuelapluma, los principales asuntos de carácter hagiográfico, pues absolutamente todos los conjuntos salmantinos tienen este tipo de representaciones y, además, en abundancia. A

Huida a Egipto y Milagro de la palmera en Valsalabroso

Flagelación en Carrascal y Descendimiento en San Pelayo de la Guareña

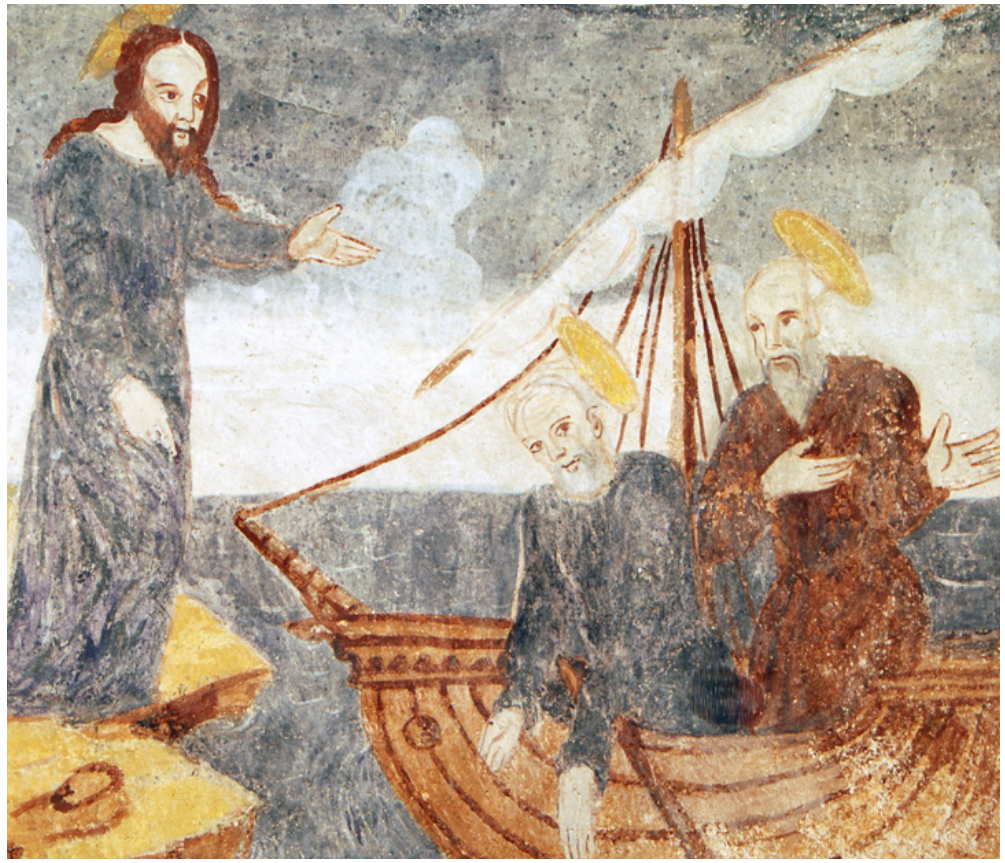
Trono de Gracia en el muro del evangelio de la nave

mayores de diferenciar entre santos y santas, se puede establecer una distinción entre los "retratos", de busto o de cuerpo entero, y las composiciones narrativas sobre su vida, milagros o martirio.

En lo tocante a la parte masculina y exclusivamente a las efigies hemos podido identificar a los evangelistas San Marcos, San Juan y San Lucas; los apóstoles San Pedro y San Pablo (casi omnipresentes en los bancos de todos los retablos fingidos), Santiago el Mayor y San Andrés u otros menos frecuentes como San Bartolomé o Santiago el Menor. Pero también santos de notable predicamento como San Juan Bautista, San Antón abad, San Antonio de Padua, San Francisco de Asís o los padres de la iglesia latina (San Ildefonso, San Agustín, San Ambrosio y San Jerónimo).

Algunos de ellos aparecerán también vinculados a pasajes vitales, tales como la Predicación de San Antón abad, la Imposición de la casulla a San Ildefonso, el apóstol Santiago en la batalla de Clavijo, San Martín partiendo su capa con un pobre, San Francisco de Asís recibiendo los estigmas, la Misa de San Gregorio o los martirios de San Lorenzo (o San Vicente) y San Sebastián. Y por su excepcionalidad, resultan más que interesantes dos pinturas de Valsalabroso, que narran la Pesca Milagrosa y el posterior martirio de San Pedro, y tres de Villarmuerto que recogen distintos episodios de la vida de San Cipriano.

Imagen de San Pablo en el pórtico de la iglesia de Villaseco de los Reyes



Detalles de San Juan Bautista en La Vídola y San Ildefonso en Valsalabroso

Imposición de la casulla a San Ildefonso (Berganciano) y la Pesca milagrosa (Valsalabroso)

En el otro extremo se sitúan las mujeres, también numerosas, aunque menos y cuyas representaciones se reducen fundamentalmente a las de carácter retratístico, la mayor parte de las veces acompañadas de sus atributos iconográficos. Entre ellas descubrimos a Santa Bárbara, Santa Apolonia, Santa Lucía y Santa Águeda.

Las escenas con carácter narrativo se centrarán en las santas con una devoción más extendida y arraigada en estas poblaciones. El martirio de Santa Catalina se recogió en Villargordo y Carrascal de Velambélez, aunque en ambos lo vemos hoy de manera fragmentaria. Mayor interés tienen los maltrechos cuadros de Berganciano, donde creemos que se pincelaron varios pasajes de la vida y martirio de Santa Águeda de Catania.

Detalle de Santa Apolonia en Carrascal de Velambélez

Imagen de Santa Bárbara con su atributo iconográfico en Villarmuerto

Tomamos como personajes asexuados, los ángeles también tienen una fuerte presencia en estos murales, las más de las veces acompañando a María en su Ascensión mientras sujetan su corona, su manto o tañen instrumentos. Pero también les vemos flanqueando al Padre Eterno en la parroquia de El Manzano, por ejemplo. O como acólitos mientras la Virgen impone la casulla a San Ildefonso. Entidad propia adquieren los arcángeles San Gabriel, retratado en las numerosas escenas de la Anunciación, y San Miguel que aparece en actitud de lucha contra el demonio, por ejemplo, en Valsalabroso. Pero, sin duda, donde mayor importancia toman es en Aldeadávila de la Ribera, pues cuatro ángeles ocupan otros tantos plementos de su bóveda, dos de ellos portan los *arma Christi,* otro es San Miguel y el último el ángel Custodio o de la Guardia.

Detalles de arcángel San Miguel en Valsalabroso y ángel de la Guarda en Aldeadávila

Heráldica e inscripciones

Nuestras pinturas salmantinas contienen otro tipo de elementos parlantes, más allá de los que encierra el basto repertorio iconográfico ya visto, menos frecuentes pero que aportan una valiosa información para entender la naturaleza de algunos de los encargos y sus programas decorativos.

El primero de ellos es nada menos que la heráldica, disciplina auxiliar no siempre de fácil interpretación. Tres son los conjuntos estudiados que encierran algún tipo de emblema o escudo de armas. El primero de ellos es San Pelayo de la Guareña. Sobre el retablo fingido del lado del evangelio —aunque seguramente campó sobre ambos—, concretamente en los extremos del ático, recogimos sendos blasones de movido perfil cuyas armas consistían en un pequeño barco con alto mástil, vela plegada y aparentemente sobre el agua. En el lado derecho del mástil se pinceló, además, el monograma: "Gº", letras que comúnmente abrevian el nombre o apellido Gonzalo. Dicho escudo deberá identificarse con las armas de don Gonzalo del Barco, cura beneficiado de esta iglesia y promotor de la reforma arquitectónica de la misma llevada a cabo en el primer tercio del siglo XVI. Según parece, también sufragaría él estos murales. Su munificencia vendría dada, no en vano, porque había adquirido los derechos para ser enterrado en la cabecera de la iglesia, como aún atestigua, además, la existencia de su epitafio.

En Valsalabroso, coronando las calles laterales del retablo, por encima del guardapolvo, encontramos sendos escudos, de perfil clásico e idénticos entre sí. Represen-

Escudo de don Gonzalo del Barco en San Pelayo de la Guareña

tan las Cinco Llagas de Cristo (en sotuer), emblema adoptado por todos los cenobios que compartían el carisma franciscano, algo sobre lo que aquí no tenemos noticia alguna, salvo que el desconocido promotor de las pinturas profesase esta sensibilidad.

Curiosamente el tercero de los ejemplos a que hemos de referirnos, la ermita de Villaseco de los Reyes, repite la simbología anterior. En el extradós del arco de Gloria, sobre su clave, se pinceló el escudo con las Cinco Llagas de Cristo. Como en el caso anterior tampoco se ha podido rastrear vinculación alguna con la Orden de San Francisco, aunque aquí aparece asociado a otros dos símbolos, un busto del Padre Eterno y un astro solar, este último ligado tradicionalmente tanto a Cristo como a Dios.

Escudo con las Cinco Llagas de Cristo en Valsalabroso y Villaseco de los Reyes

Como elemento heráldico de segundo orden se puede mencionar, por ejemplo, la "Tau" que portan sobre el pectoral del hábito las imágenes pintadas de San Antón abad, como miembro de la Orden de los Antonianos, en San Pelayo de la Guareña, Valsalabroso o Villarmuerto. También cruciforme será el emblema que aparece en las representaciones del apóstol Santiago cuando cargando contra las tropas musulmanes (Carrascal de Velámbelez), aunque en otros sus estandartes portan un cuatro creciente (Villarmuerto).

Inscripción del muro del evangelio de El Manzano

No mucho más abundantes resultan las inscripciones de carácter autónomo, pues dentro de la escena de la Anunciación aparece casi siempre la Salutación Angélica más o menos completa: AVE MARIA GRATIA PLENA. Caso singular es el de la parroquial de El Manzano, donde en el interior de una pintura de la Virgen con el Niño se pinceló una leyenda de notable desarrollo, hoy desgraciadamente fragmentada: "ES AQUEL QUE PARISTES / POR Q[U]IEN GRA[CIA] NOS FVE DADA / SI BIEN MERECISTES". Su fuente nos resulta desconocida, y no encontramos parangón en otros territorios, pero lo que sí parece claro es que estos versos, populares, parecen tener carácter de villancico.

De nuevo San Pelayo de la Guareña es uno de nuestro puntos de interés. Ya presentamos más atrás la presencia de heráldica y ahora hacemos lo propio con las inscripciones. En el muro del evangelio de la nave, en ángulo con el arco de Gloria se pueden leer dos inscripciones, la primera alusiva a la imagen que allí aparece: "§ SA[N] TA § MARIA § DE FRA[N]ÇIA §". La segunda aportando un indicio más para apostar por la participación de don Gonzalo de Barco en el pago o diseño del programa iconográfico, pues a los pies de la referida Virgen encontramos, de nuevo, el monograma: "Gº". En este caso dentro de la "o" volada se dibujó un ingenuo rostro.

Inscripción dedicada a la Virgen de la Peña de Francia en San Pelayo de la Guareña

Dos poblaciones cercanas, Villargordo y Villarmuerto, cuentan con un importante repertorio de inscripciones, ambas lamentablemente con abundantes pérdidas impidiendo una lectura completa y consistente. En el primero de los pueblos tendremos que dirigir la mirada hacia un punto secundario y no hacia el testero, como cabría de esperar. En el muro de la epístola de la capilla mayor encontramos tres encasamientos cua-

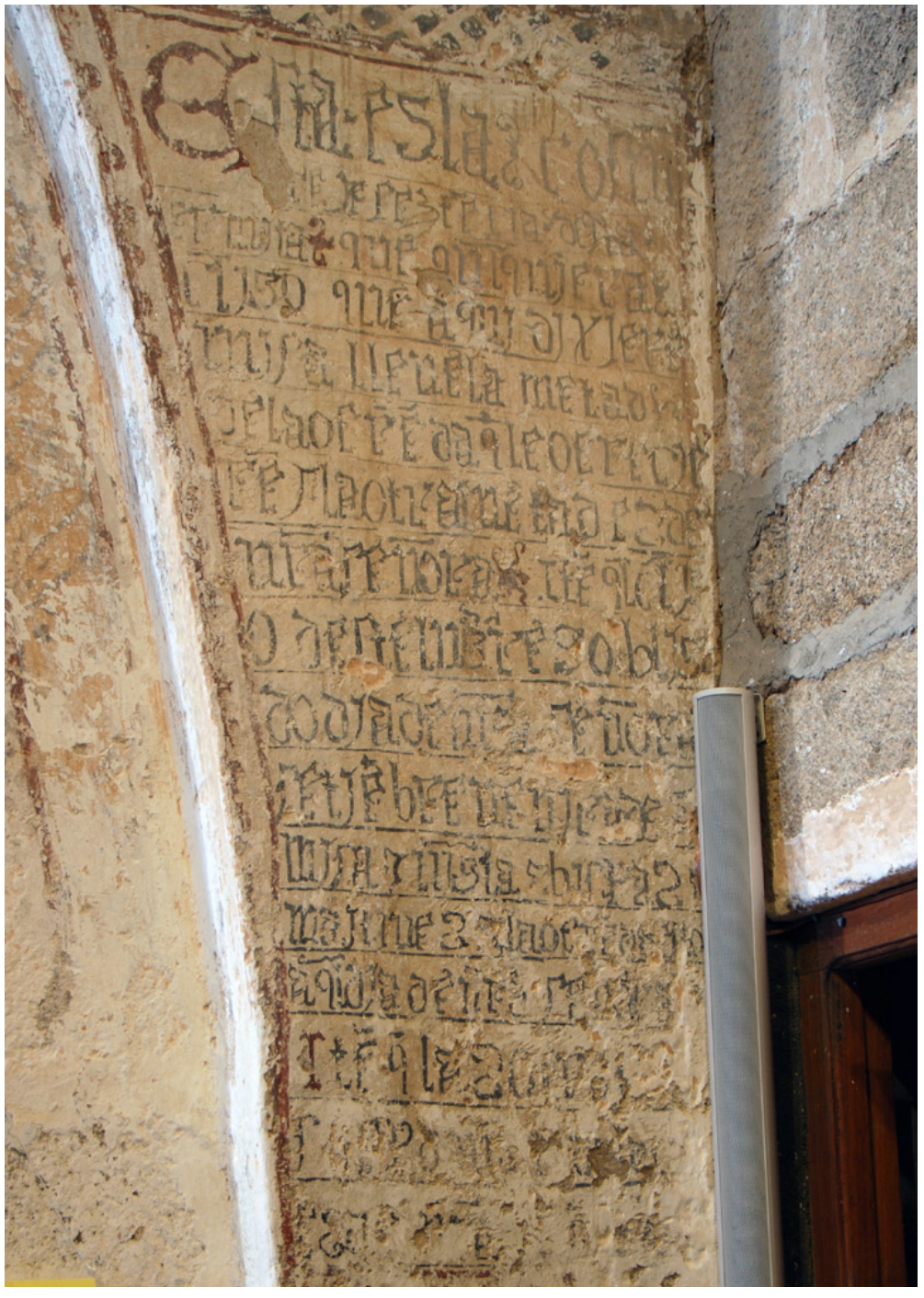
Inscripción de Villargordo (arriba) y una de las inscripciones de Villarmuerto (abajo)

drangulares con escenas parcialmente reconocibles y bajo las que corre, a modo de cenefa, un friso blanco con letras negras en capitales. A simple vista parecen nombres propios, pero lo incompleto de las mismas impide hacer conjeturas de ningún tipo: "[...] v [...]RE [...] DISVM [...] PAvLO, PINTÓ, vALTA[SA]R, MARTÍ[N...]". Y, aparentemente, esos nombres no tendrían relación con las escenas efigiadas.

Todo parece apuntar que quien inscribió aquellas palabras participó también en la obra de Villarmuerto, pues su característica grafía quedó impresa también bajo una pareja de pinturas ubicadas en el muro del evangelio de la capilla mayor y en el mismo costado pero de la nave. La primera de ellas es un San Bartolomé sujetando a una diablesa y bajo ella, fruto o no de la casualidad, puede leerse: "[...]BAR[TO]lOME fRANCISCO frAIRE [...]". Esto invita a pensar que, al menos parte de ella, pudiera aludir al santo retratado, pero no debemos descartar que, en realidad, sean nombres propios. La segunda, bajo una escena dúplice y de mayor formato recoge, de nuevo varios nombres propios: "[...] O [...] dE LA COR[R]EDERA [I?] MARTIN SA[...] PASO I A fRANCISCO SANChEZ".

Los dos templos de Villaseco de los Reyes también contienen inscripciones de interés y por el estudio de sus muros parece que contaron con alguna más hoy del todo ilegible. Sobrecoge, por su extensión y formato, la que se ubica en el muro derecho del arco de Gloria de la ermita, con grafía desfasada para la época pero que quizá estuviera trasladando un texto anterior de vetusta memoria y ánimo de perdurar —también por el interés crematístico, obviamente—. Sea como fuere, reza: "Esta es la § costu[m] / bre y sente[n]cia de [e]sta § / ermita § Que qui[en] quiera § / cl[er]igo que aqui dixiere / misa

lleve la metad § / de la ofre[n]da q[ue] le ofrecie / re[n] y la otra metad es de / n[uest]ra sen[n]ora § Ite[m] q[ue] [e] l cl[er]igo / de [e]ste lug[a]r es obliga / do dia de n[uest] ra sen[n]ora se[p]tie[m]bre venir a decir / misa y vigi[li] a y visp[er]as y / maitines y la ofrenda [...] aq[ue]l dia de n[uest]ra sen[n]ora / Ite[m] q[ue] las ofrendas [...] (a partir de aquí perdido por deterioro)".



Inscripción del arco de Gloria de la ermita de Villaseco de los Reyes

Tras el altar mayor de la ermita se conservan interesantísimas escenas pintadas. En el muro norte, de mayor tamaño, aparece el Árbol de Jesé, bajo ella quedan los restos ya ilegibles de una inscripción. Con la misma grafía, sobre las dos escenas que copan la margen izquierda del testero se pudo leer en algún momento la razón del encargo de dichas pinturas, información perdida con la reforma barroca que alteró la topografía de su cabecera: "Esta § orba (*sic*) § ma[n]daro[n] § faser los qof[r]ades § Saul [...]ia § qo[n] la limo[sna] de [...]. Al menos, lo que queda claro es que fue concertada por algunos miembros de la cofradía de Nuestra Señora de los Reyes, en las primeras décadas del siglo XVI.

De similar naturaleza es la inscripción, casi borrada por completo, que daba cuenta del encargo del conjunto pictórico de la iglesia parroquial de lugar de Villaseco. Sobre la puerta norte y bajo las pinturas corre un friso liso y continuo con una inscripción, en capitales, en la que se daba cuenta del encargo y quizá el promotor: "[E]STA OBRA MAND[...]".

Finalmente, y como algo casi anecdótico visto todo lo anterior se han de mencionar dos pequeños letreros que podemos ver en la bóveda de Aldeadávila de la Ribera. Concretamente en uno de los plementos reconocemos a San Lucas y a San Juan, fundamentalmente porque van acompañados de sus símbolos del Tetramorfos. Ambos llevan a su espalda sendas inscripciones, de pequeño tamaño y que aludirían a sus nombres, aunque tremendamente abreviados: ".S. L^{V}S" y ".S. g^{v}".

Inscripciones del testero de la iglesia de Villaseco de los Reyes, de la portada de su iglesia parroquial y de la bóveda de Aldeadávila de la Ribera

Nombres: comitentes y autores

Este, junto al que vendrá a continuación son dos de los capítulos más complejos que nos ponemos en situación de afrontar, fundamentalmente por la falta de información. Los propios murales arrojan las noticias justas y los libros parroquiales conservados de las iglesias estudiadas principian sus registros documentales en época muy posterior a la hechura y pago de las pinturas murales. Es más, algunos de ellos no cuentan ni con archivo parroquial propio al ser pequeñas poblaciones que anejas de otras o dependientes de alguna circunscripción eclesiástica superior.

Con absoluta certeza tan sólo podemos hablar de don Gonzalo del Barco, cura beneficiado de la iglesia de San Pelayo de la Guareña, promotor de la reforma arquitectónica del edificio y todo apunta que también de la parte ornamental, en este caso de las pinturas murales.

Una parte importante de los pueblos que se han estudiado pertenecían al momento de ejecutarse estas pinturas al condado de Ledesma, por lo que no es descartable que los condes pudieran haber actuado como munificentes patronos en alguno de ellos, desgraciadamente ningún dato poseemos para aseverarlo.

Las inscripciones recogidas con anterioridad en los templos de Villaseco de los Reyes ponían de manifiesto que ambos conjuntos habían sido fruto de un encargo particular, ya que de otro modo tales textos se habrían obviado. En la ermita, al menos lo murales del testero, fueron concertados por varios hermanos de la cofradía de Nuestra Señora de los Reyes, uno de ellos atendía al nombre de Saul.

Ya vimos como en Villargordo y en Villarmuerto se habían pincelado varias inscripciones en las que aparecían varios nombres propios. Por ahora no estamos en situación de vincularlos a algún función en concreto. En la primera de estas localidades figura Baltasar Martín y Paulo Pinto (o que pintó). Un simple acento cambiaría el sentido de la palabra que acompaña al tal Pablo, pasando de ser un apellido, quizá de un comitente, a una acción propia de su oficio, que nos situaría ante la personalidad de uno de los artífices del conjunto.

En la vecina Villarmuerto se nos habla de Bartolomé Francisco, fraile, pero también de otros personajes, uno de nombre perdido, pero apellidado De la Corredera, otro de nombre Martín y apellido desconocido y un tercero llamado Francisco Sánchez. La abundancia de nombre y la pérdida de su contexto alienta las suposiciones de todo tipo, desde que fueran los comitentes, acaso cofrades o parroquianos, a que fueran los nombres de los mayordomos y párroco presentes al momento de encargo, sin obviar la posibilidad de que, en realidad, tengamos delante los nombres de los miembros del taller que pintaron no sólo los murales de estas poblaciones, sino los de otras muchas de su entorno. Por ahora, desgraciadamente, estas cuestiones habrán de quedar en el terreno de la hipótesis.

Respecto al asunto de la autoría se ha procurado cruzar nuestros datos con los ya exhumados en Zamora y Salamanca, pues el evidente vínculo entre los tres territorios hace que no podamos asegurar todavía la vecindad de

nuestros maestros o la procedencia de este talleres pictóricos itinerantes. En Zamora, por ejemplo, las pinturas enclavadas en la antigua iglesia de San Miguel de la localidad de Salce fueron pergeñadas entre 1526 y 1527 por un tal Antonio Çoncales, pagándose con limosnas del templo. Dichos datos proceden, como no, de una inscripción, bien es cierto que delineada con unos caracteres totalmente distintos a los vistos en Salamanca.

Sobre estas cuestiones de la autoría y las "oficinas" se ha profundizado mucho mas en el ámbito portugués y, además, de manera reciente, aunque las búsquedas no han dado todavía frutos.

Cronología

Cabría pensar que este apartado debería estar al comienzo del capítulo dedicado de manera genérica a las pinturas murales del noroeste salmantino para solventar así cuanto antes la siempre espinosa cuestión cronológica. Sin embargo hemos creído que este es un lugar más adecuado dado que el acercamiento cronológico no se podrá hacer aquí a través de obras fechadas o de nombres de autores, sino del estudio estilístico y del análisis de todas las variables expuestas pormenorizadamente hasta aquí.

Cabe recordar que, hoy por hoy ninguno de los conjuntos analizados se encuentra fechado o firmado, y los que seguro que contaron con una data en sus muros hoy la han perdido, léase la ermita y la parroquia de Villaseco de los Reyes. Otra desafortunada coincidencia se alía con las anteriores en San Pelayo de la Guareña, pues una fecha que podría darnos información indirecta de la ejecución de las pinturas de esta curiosa iglesia también se encuentra fragmentado pudiendo leer tan sólo "15[...]", en el epitafio de don Gonzalo del Barco, promotor de la reforma del edificio y de su engalanamiento a base de pinturas murales. Por suerte sabemos que este personaje vivió hacia el primer tercio del siglo XVI.

Ese arco temporal será en el que nos movamos para el foco de Salamanca. Retomando San Pelayo, su reconstrucción y pintura mural tuvo que ejecutarse necesariamente entre 1500 y 1530 utilizando, además, una característica mezcolanza entre el gótico y el renacimiento. Cabe recordar que, por estos mismos años, se estaba levantando la Catedral Nueva y aunque se introducían notas renacientes el estilo predominante era aún el gótico.

Por otro lado, no podemos olvidar que nos estamos moviendo en un entorno rural y que las pinturas que iremos viendo a lo largo de las próximas páginas tienen un cierto componente popular, por lo que no sería extraño que aún siendo todas ellas bastante coetáneas alguna pudiera haber rebasado estos límites cronológicos llegando como extremo al segundo cuarto de la centuria.

Algo similar ocurre en el entorno sayagués, donde el arco cronológico fijado por González y Del Cura transita entre el gozne del siglo XV al XVI hasta comienzos de la centuria siguiente, predominando las fechable en los primeros compases del siglo del Renacimiento.

Propuestas de visita

Ciertamente en la actualidad no resulta sencillo acceder a todos y cada uno de los templos enumerados si no es por motivo de estudio, tanto los aquí recogidos como lo que, por ahora, han tenido que quedar en reserva. La escasez de párrocos e incluso de gente en dichas poblaciones no nos sitúan ante el panorama más favorable para su visita turística. Ojalá trabajos como este y otros que se están llevando a cabo sirvan en primer lugar para dar a conocer este Patrimonio y a renglón seguido para implementar rutas culturales que generen turismo y riqueza para un entorno digno de ser conocido, pues además estos conjuntos murales atesora un rico patrimonio natural, arqueológico y etnográfico.

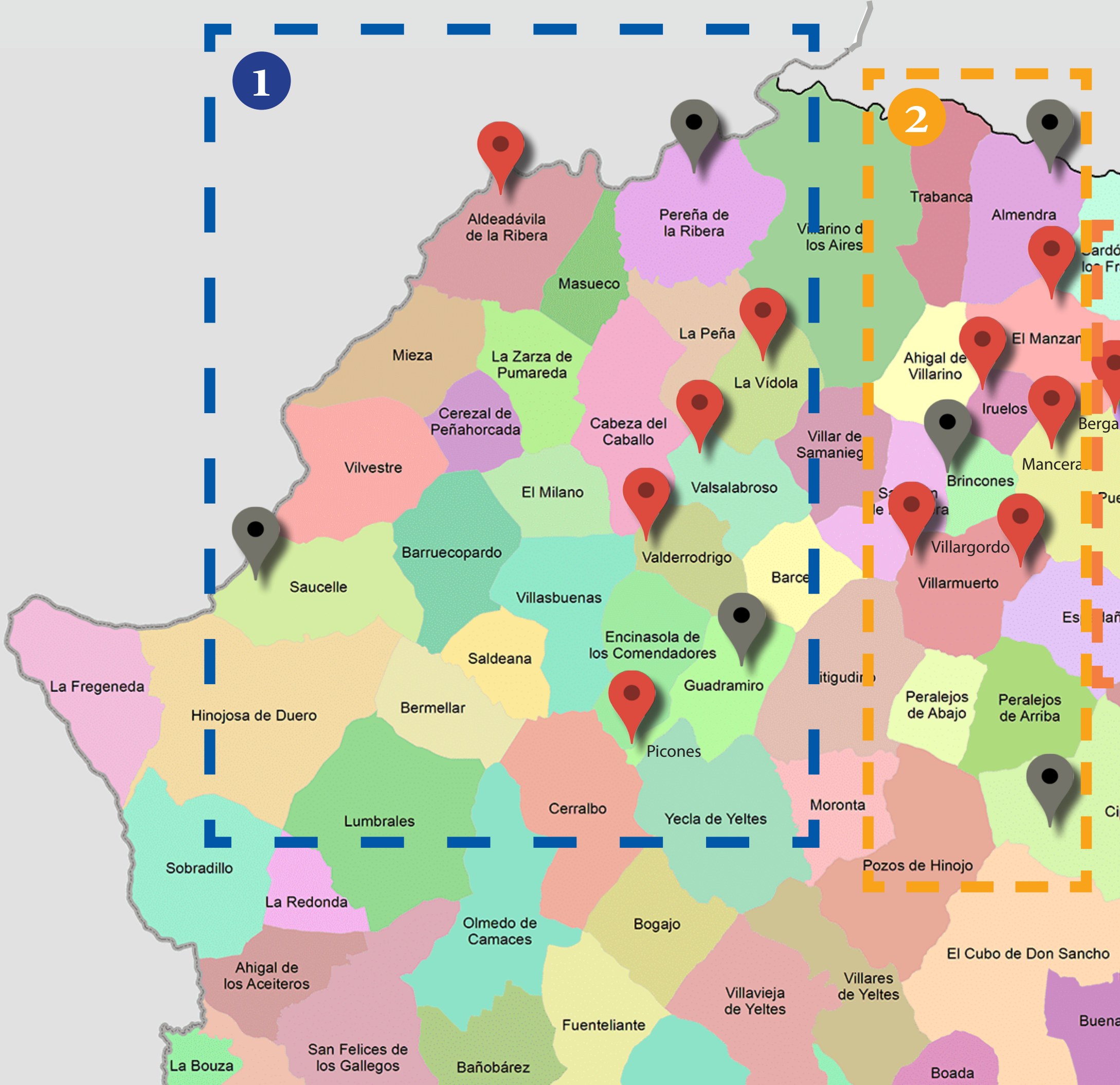
El principal punto a favor para su visita es la concentración de las poblaciones en esa franja noroeste, lindera con la provincia de Zamora y en su costado izquierdo con Portugal. Aún así, conviene dividir este territorio en tres grandes bloques, uno de ellos doble, pues aunque las distancias no parecen largas los desplazamientos no son siempre fáciles, tanto por el estado de las carreteras como por la escasa señalización.

La **Ruta 1** comprende la parte occidental de la cornisa salmantina, rayana con Portugal, donde podrá visitarse en primer lugar la bóveda pintada de Aldeadávila de la Ribera para continuar después hacia el interior, pasando por La Vídola, Valsalabroso, Valderrodrigo y Picones, entre medias quedan otros conjuntos de menor entidad y difícil contemplación, marcados en el mapa en color gris.

La **Ruta 2,** es la más rica en ejemplares, de ahí que necesariamente tenga que dividirse en dos partes. La primera contiene cinco edificios significativos, donde destacan Iruelos, Villargordo y Villarmuerto, acompañados con El Manzano y Manceras, esta última aún con bastantes encalados. Cabría, incluso, la posibilidad de visitar Brincones, pero la contemplación de las pinturas se antoja verdaderamente compleja al hallarse tras el retablo mayor.

La segunda ruta, mucho más asequible comprende los dos templos de Villaseco, entre ellos su soberbia ermita de Nuestra Señora de los Reyes. Cerca nos toparemos con Gejo de los Reyes, con escasísimos restos pictóricos ya y con el interesante conjunto de Berganciano.

Por último la **Ruta 3** nos dirigirá hacia el entorno de Ledesma, localidad que bien merece una visita. En sus inmediaciones San Pelayo de la Guareña y Carrascal de Velambélez, iglesias con orígenes románicos, custodian dos conjuntos excepcionales que, sin duda alguna, dejarán al visitante sin palabras.


1
2
Aldeadávila de la Ribera
Pereña de la Ribera
Villarino de los Aires
Trabanca
Almendra
Masueco
La Peña
La Vídola
Mieza
La Zarza de Pumareda
Cerezal de Peñahorcada
Cabeza del Caballo
Ahigal de Villarino
El Manzan
Iruelos
Villar de Samanieg
Vilvestre
El Milano
Valsalabroso
Brincones
Barruecopardo
Valderrodrigo
Villargordo
Saucelle
Villasbuenas
Villarmuerto
Encinasola de los Comendadores
Saldeana
Guadramiro
La Fregeneda
Hinojosa de Duero
Bermellar
Peralejos de Abajo
Peralejos de Arriba
Picones
Cerralbo
Yecla de Yeltes
Moronta
Lumbrales
Sobradillo
Pozos de Hinojo
La Redonda
Olmedo de Camaces
Bogajo
El Cubo de Don Sancho
Ahigal de los Aceiteros
Villavieja de Yeltes
Villares de Yeltes
Fuenteliante
San Felices de los Gallegos
La Bouza
Bañobárez
Boada

ZAMORA

2

3

Monleras

Villaseco de los Reyes

Gejo de los Reyes

Peñalvo

Tremedal de Tormes

Gejuelo del Barro

Villar de Peralonso

Villaseco de los Gamitos

Villasdardo

Encina de San Silvestre

Santa María de Sando

Sando

Pelarrodríguez

Garcirrey

Santiz

Palacios del Arzobispo

Zamayón

Ledesma

Añover de Tormes

San Pelayo de Guareña

Aldearrodrigo

Carrascal de Velambélez

Almenara de Tormes

San Pedro del Valle

Villarmayor

Vega de Tirados

Zarapicos

El Pino de Tormes

Doñinos de Ledesma

Golpejas

La Mata de Ledesma

Rollán

Tabera de Abajo

Canillas de Abajo

Barbadillo

Galindo y Perahuy

Parada de Arriba

Doñinos de Salamanca

Carrascal de Barregas

Calzada de Don Diego

Robliza de Cojos

Valdelosa

Topas

Forfoleda

Calzada de Valdunciel

Valdunciel

Palencia de Negrilla

Arcediano

Negrilla de Palencia

La Vellés

Castellanos de Villiquera

Monterrubio de Armuña

Castellanos de Moriscos

San Cristóbal de la Cuesta

Villares de la Reina

Villamayor

Moriscos

Cabrerizos

Salamanca

Santa Marta de Tormes

Pelabravo

Carbajosa de la Sagrada

Tardáguila

Aldeatejada

Arapiles

Calvarrasa de Arriba

Miranda de Azán

Terradillos

Ruta de Turismo Cultural

Como decíamos en la página anterior, desde la Junta de Castilla y León ya se está trabajando en el diseño de una Ruta de Turismo Cultural —incluyendo los murales salmantinos y los sayagueses— como instrumento para la difusión de esta singular manifestación artística y como herramienta de dinamización de las zonas rurales donde se ubican, con cartelería in situ y edición de folletos explicativos.

En ella se incluirán ocho de los ejemplos más relevantes de la provincia de Salamanca, completados con otros tantos de la vecina Zamora, al ser este —como ha quedado ya más que comprobado— un patrimonio común a ambos territorios. Así, pues, 16 sobresalientes conjuntos integrarán este nuevo itinerario que tendrá un carácter más general que las que planteamos con anterioridad, si se quiere más exhaustivas.

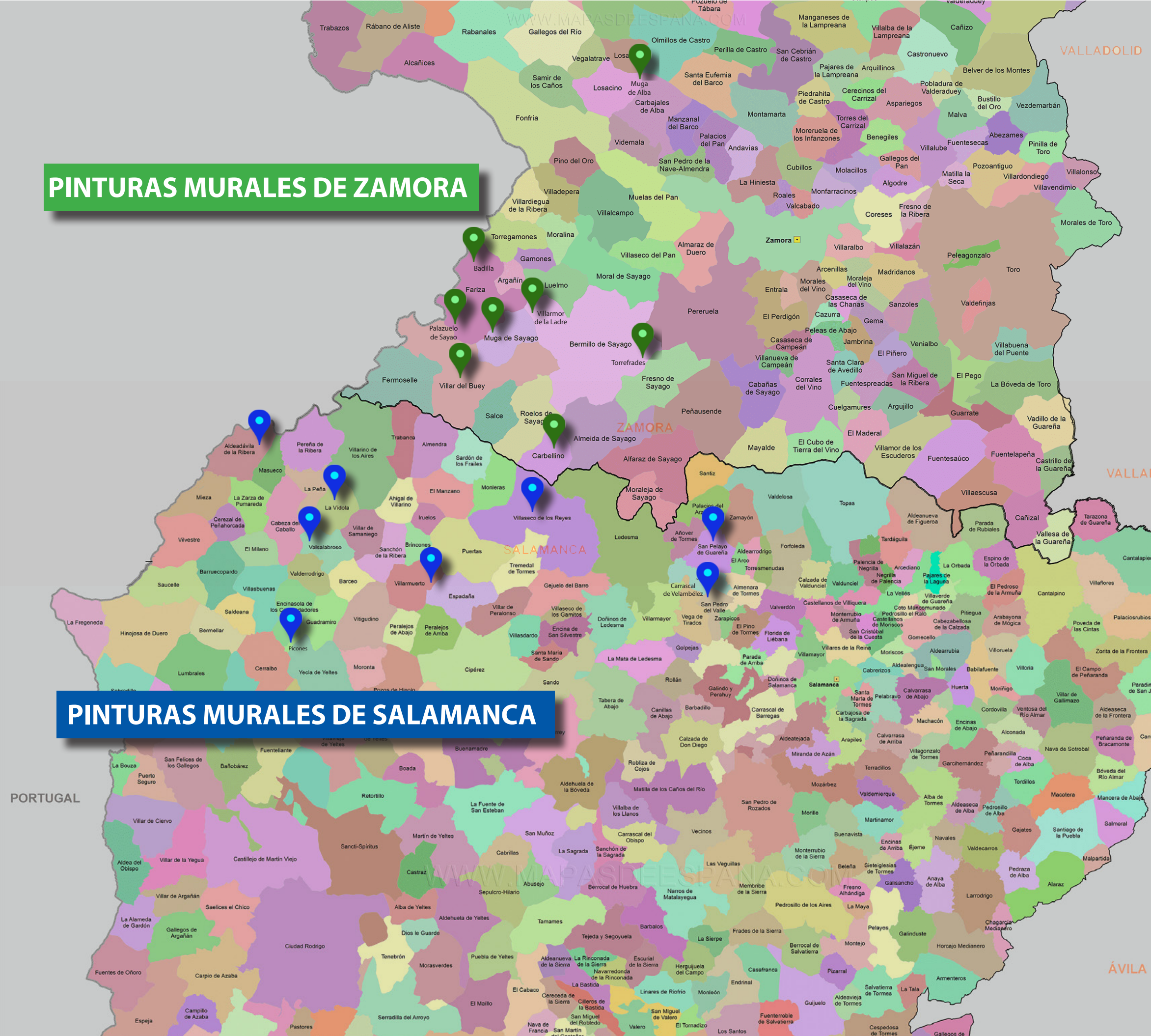
Del noroeste salmantino (marcados en color azul) hemos elegido las iglesias de Nuestra Señora del Castillo de Carrascal de Velambélez, Nuestra Señora de la Inmaculada de La Vídola, San Ildefonso de Picones, San Pelayo de San Pelayo de la Guareña, San Ildefonso de Valsalabroso, San Cipriano de Villarmuerto y las ermitas de Nuestra Señora de los Reyes de Villaseco de los Reyes y del Santo Cristo del Humilladero de Aldeadávila de la Ribera.

Por su parte, de la comarca zamorana de Sayago (marcadas en verde) se ha optado por las iglesias de Santa Eulalia de Muga de Alba, Nuestra Señora de la Expectación de Badilla, San Miguel Arcángel de Carbellino, San Benito de Palazuelo de Sayago, La Presentación de Nuestra Señora de Torrefrades, Nuestra Señora de los Ángeles de Villamor de La Ladre, Santa Marina de Villar del Buey y la ermita de Nuestra Señora de Fernandiel de Muga de Sayago.

Además, en 8 de estos lugares, cuatro de cada provincia, se va a tratar de implementar un sistema de videoguía de visita adaptada a personas con discapacidad auditiva, intelectual y física. En concreto para Zamora se pretende optar por los templos de Muga de Alba y Muga de Sayago, Carbellino y Badilla. Mientras que en para Salamanca podrían ser Carrascal de Velambélez, Villaseco de los Reyes (ermita), Valsalabroso y La Vidola o Aldeadávila de la Ribera.

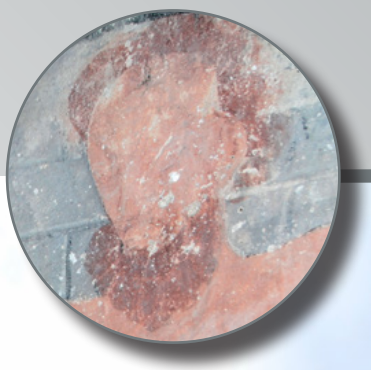
PINTURAS MURALES DE ZAMORA

PINTURAS MURALES DE SALAMANCA



Catálogo

BERGANCIANO



Iglesia de San Miguel Arcángel

Pintura mural en el testero de la capilla mayor

Primer tercio siglo XVI

Regular estado de conservación. Se ha adelantado el retablo para posibilitar su contemplación parcial

CHRISTVS REGNAT

La pequeña población de Berganciano se encuentra en un llano cercado de monte de encina y roble ubicándose en su centro la iglesia parroquial de San Miguel. Es localidad aneja al municipio de Villaseco de los Reyes desde 1850, aproximadamente, pues con anterioridad —ya en el siglo XVII— lo era de Monleras. Confina su término al norte con Monleras y Villaseco, al este con Gejo de los Reyes, al sur con El Groo y al oeste con Manceras. Territorialmente, hoy pertenece al partido judicial de Salamanca y a la comarca de la Tierra de Ledesma.

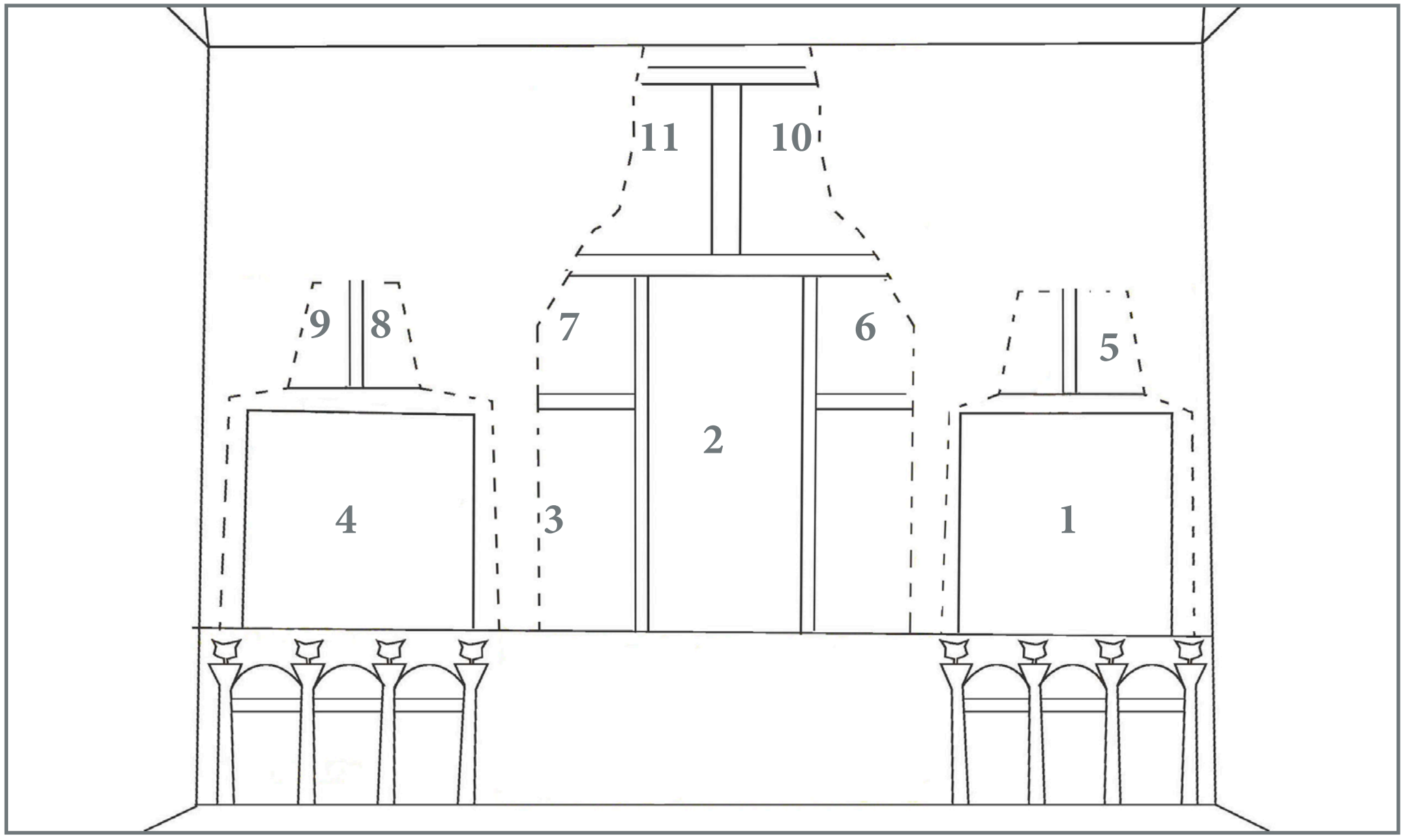
Al parecer, la localidad debe su nombre a la ciudad portuguesa de Braganza (denominada "Bregancia" en leonés), siendo denominada originariamente nuestra localidad Bregançiano, aludiendo así al origen de los pobladores que llegaron a Salamanca en el proceso repoblador llevado a cabo por la monarquía leonesa en la Edad Media.

El edificio

La parroquia de San Miguel es un sencillo edificio de planta rectangular, con sacristía y otras estancias secundarias (cilla, huerto...) adosadas a su costado septentrional y pórtico avanzado y trastera hacia el sur. Su alzado es sencillo y sobrio, constituido fundamentalmente por sillería granítica de correcta labra, destacando por encima del resto el volumen cuadrangular de la cabecera, más alta que la nave y reforzada en su unión con aquella por potentes contrafuertes prismáticos. Como contrapunto, a los pies de la caja se erige la espadaña, también de sillería compuesta de dos cuerpos rectangulares de tamaño decreciente. La pieza inferior posee dos troneras coronadas por pirámides vignolescas, la superior un único vano para campanas y remata con un frontón triangular. Como se puede ver, al exterior pocos son elementos estilísticos que permiten concretar una datación más o menos certera para el templo, pues *grosso modo* repite un modelo perpetuado en esta comarca salmantina, apegado a pequeñas localidades rurales, y repetido de manera casi inalterado entre los siglos XV y XVII. A lo ya mencionado podríamos añadir la sencilla portada en arco de medio punto abierta al mediodía y la cornisa de perfil tornapunteado que recorre la cabecera.

Al interior su aspecto no varía mucho en lo esencial, aunque tanto sus muros como sus cubiertas han sufrido intervenciones poco afortunadas. Dos grandes arcos fajones apoyados en pilastras de remate moldurado dividen la caja de muros en tres tramos, uno para la cabecera y dos para la nave, situándose en el último de ellos el coro y el baptisterio. Mientras la nave luce un moderno revoco bícromo, la cabecera se repicó mediando el siglo pasado, momento en que se descubrieron las pinturas murales que hoy ocupan nuestro interés. También las cubiertas del templo han sido alteradas y los modernos techos de escayola denuncian que tiempo atrás cabecera y nave debieron lucir armaduras de madera, seguramente sencillas, como tantos otras iglesias y ermitas del entorno.

Exceptuando el repicado de sus paramentos y el cambio de cubierta, la capilla mayor sufriría su cambio



Esquema del autor sobre dibujo previo de Uffizzi en "Diagnóstico del estado de conservación de la pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca" (2018)

más llamativo en el siglo XVIII, cuando su testero se vio tapizado casi en su totalidad por un retablo del último barroco. Desconocemos si fue en ese instante cuando se ocultaron las pinturas murales, pues con anterioridad —al menos hasta el primer cuarto del siglo XVII— no se tiene noticia de la existencia de un retablo anterior y sí de imágenes exentas, tales como un San Miguel (acaso la aún hoy imagen titular) y una Virgen del Rosario.

Las pinturas: Descripción e iconografía

En la actualidad el ámbito que ocupan las pinturas murales se ciñe en exclusiva al testero de la capilla mayor, aunque por algunos retazos que subsisten en los muros adyacentes cabe pensar que el conjunto hubo de ser más amplio. Pese a su dificultosa contemplación —apenas un metro separa el retablo del muro de cierre de la capilla— se adivina una organización en cuatro registros

horizontales separados por fajas amarillentas perfiladas en negro. Las abundantes pérdidas y la presencia de encalados impiden reconocer con exactitud la organización vertical, donde bandas de idéntica factura compartimentaban cada cuerpo en encasamientos rectangulares oscilando aparentemente el número de escenas o asuntos representados entre 3 y 5.

El primer registro se corresponde con la parte inferior del muro, donde se fingió una suerte de basamento con columnas de fuste helicoidal, sin basa, sencillo capitel moldurado con dentellones en su frente y remates floronados de diversa morfología. En los intercolumnios, y gracias a la inclusión de una sencilla cornisa y una venera, se generó una galería de hornacinas, aparentemente habilitadas para cobijar imágenes pues a través de un hábil manejo de las sombras se confirió cierta sensación de profundidad. Resulta arriesgado afirmar que en todas ellas se pinceló originariamente una figura, pues de los habitáculos que restan tan sólo en uno reconocemos la desdibujada efigie de una santa, concretamente en la cuarta —y última— hornacina de la izquierda. Es una mujer joven, representada de cuerpo entero y delineada en negro, en consonancia con la monocromía de todo el basamento. Viste túnica y manto, su cabeza va tocada con un nimbo circular, en la mano diestra lleva la palma del martirio mientras en la izquierda porta un recipiente a modo de perfumero o ungüentario, atributo iconográfico tradicionalmente vinculado con Santa María Magdalena.

Podemos establecer aquí el primer parangón entre estos conjuntos pictóricos salmantinos, ya que este tipo de basamento lo encontramos con ligeras variantes en la cercana localidad de Brincones o más lejos en Carras-

Pinturas murales tras el retablo mayor que se ha separado un metro del testero

cal de Velámbelez. Bien es cierto que, en esta última, las veneras se ha sustituido por sencillos arcos carpaneles.

Sobre esta bancada no encontramos el recurrente retablo fingido que llenó buena parte de los testeros del entorno. Con las debidas cautelas por las ya referidas pérdidas y la existencia aún de zonas encaladas, parece que aquí nuestros pintores nos legaron una serie de escenas hagiográficas sin conexión directa entre ellas, más allá de aludir a santos de notable predicamento.

De derecha a izquierda y de arriba a abajo, tal y como se ha numerado en el esquema previo, se reconocen los siguientes temas:

1. Escena de lucha o de martirio: Sobre un fondo arquitectónico, con despiece de sillería, se muestran dos personajes barbados, uno de ellos semidesnudo y en posición frontal, el otro de perfil y vestido con túnica blanca. El primero parece inmóvil mientras el segundo le agarra por el brazo derecho sosteniendo un cuchillo entre sus dientes.

2. Espacio rectangular en blanco, quizá delante de él iría una imagen de bulto del titular de la iglesia, San Miguel arcángel.

3. San Antón predicando: El santo se presenta con su habitual imagen de anciano barbado vestido con hábito monacal y capa con capucha. Con la mano izquierda señala un papel que porta en su diestra a la vez que sostiene un báculo (aunque no tiene el recurrente remate un forma de tau) y a sus pies un animal, comúnmente un cerdo.

4. Imposición de la casulla a San Ildefonso: A la iz-

Figura 1: Escena de lucha entre dos personajes o martirio. Fotografía: Uffizzi (2018)

Figura 3: San Antón predicando

Figura 4: Imposición de la casulla San Ildefonso

quierda la Virgen, rodeada de querubes y vestida con túnica rosácea y manto azul. A la derecha el santo, en actitud de oración, recibiendo una casulla de color anaranjado con una gran cruz en su delantera. La escena transcurre en un interior a juzgar por el solado de losetas bicolores que simulan cierta perspectiva.

5. Escena con dos figuras que visten largas túnicas y muestra los pies descalzos. Sólo es visible la parte inferior, por lo que no es posible identificar nada más.

6. Escena relacionada con el martirio de Santa Águeda: En un interior con un solado similar al de escena de San Ildefonso, se muestra una figura sin rostro visible, pero que porta en sus manos una bandeja con dos pechos cortados sobre ella, atributo iconográfico de Santa Águeda, alusivo al cruel martirio infligido por el procónsul de Sicilia, Quintianus.

7. ¿San Pedro?: Personaje de gran tamaño del que no logramos ver su cabeza. Aparece sentado en un sitial y porta en un mano izquierda lo que parece ser una gran llave.

8. Figura de santa sin atributo iconográfico reconocible. Va ataviada ricamente. Con la mano izquierda sostiene su manto, mientras en la derecha llevaría algún elemento parlante que nos revelaría su identidad en caso de ser visible. No se debe descartar que este segundo registro aluda enteramente a la vida de Santa Águeda de Catania y que esta fuera una representación suya antes del martirio. De este modo habría que replantearse también la identificación del personaje anterior, quizá Quintianus o el emperador Decio, perseguidor de los cristianos en tiempos de nuestra mártir, allá por el siglo III.

Figura 5: Dos figuras irreconocibles, visten túnicas y van descalzas

Figura 6: Interior con solado en damero y figura con una bandeja con dos pechos

Figura 7: ¿San Pedro? Personaje sentado que parece portar una gran llave

Figura 8: Figura de santa sin atributo iconográfico reconocible

9. Escenas de temática irreconocible. Se adivinan varias figuras y al menos una de ellas tendida en el suelo, llevando algún tipo de vestimenta de mangas negras.

10 y 11. Fragmentos restantes del cuarto y último registro del conjunto, coincidentes con su parte central y ubicadas justo tras el ático del actual retablo. Parece que su extraña forma, casi piramidal, pudiera ser fruto de un repicado llevado a cabo durante el montaje del retablo, en el siglo XVIII, en el que se fue perfilando y recortando todo lo que "sobraba" y estropeaba la nueva imagen de la capilla. El resto no se eliminó pues iba a quedar oculto tras dicha estructura.

Ambas se separan, como en los registro anteriores por bandas y fajas amarillentas. Respecto a la iconografía nada podemos decir, más allá de advertir la presencia de figuras aisladas sobre fondos paisajísticos.

Figura 8: Escena con figuras pero de temática irreconocible

Figuras 10 y 11: Cuatro registro del conjunto con dos encasamientos con figuras sobre fondos paisajisticos

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 13, Madoz (1846): 256, Maldonado de Guevara (2003): 47 y 72, Mínguez (1997): 268, Uffizzi (2018): 38.

CARRASCAL DE VELAMBÉLEZ

Iglesia de Nuestra Señora del Castillo

Pintura mural en toda la capilla mayor
Primer tercio siglo XVI
Buen estado de conservación. Restauradas en 1994.

Como Carrascal de Melembela, aparece citada esta localidad en el *Libro de todos los préstamos* (1265), topónimo acaso procedente del nombre personal Melendo Vela. Bien es cierto que la actual nomenclatura de su "apellido" se ha tomado como una deformación de Velavélez, en la está implícito un sentido similar. Distintas variantes ha ido tomando esta última forma hasta llegar a su topónimo actual y como Carrascal de Velenvelez aparecerá citada en el *Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla* en el siglo XVI, no distando mucho del que siglos más tarde recogió Pascual Madoz: Velembelez o Velambérez.

Lo que no varió excesivamente a lo largo de los siglos fue la población de este pequeño municipio, que entre el siglo XVI y el XIX pasó de siete vecinos a dieciocho.

Desde antiguo aparece agregado al ayuntamiento de San Pedro del Valle, aunque en algún momento —al menos en el siglo XVII— lo fue de Zarapicos, integrándose en lo eclesiástico en el arcedianato de Ledesma. Territorialmente, hoy pertenece al partido judicial de Salamanca y a la comarca de la Tierra de Ledesma. Se sitúa el pequeño pueblo en una hondonada formada por cerros de poca altura medianamente poblados de encina y la iglesia en el centro del caserío. Confina al norte con La Narra, al este con Zarapicos, al sur con San Pedro del Valle y al oeste con Torrecilla del Río.

El edificio

A pesar de su pequeñez, esta población guarda una joya -orgullo de lugareños- que para sí quisieran otros lugares mayores y de más renombre: la iglesia de Nuestra Señora del Castillo. Quizá puedan parecer excesivos tales halagos al contemplar el edificio exteriormente que, a simple vista, pasará por otro de tantos templos levantados a finales del siglo XV, con cabecera cuadrangular coronada por cornisa de bolas, nave única de desarrollo rectangular y sencilla espadaña de corte clasicista a los pies. Pero si observamos sus muros con detenimiento se verá cómo las raíces históricas del edificio se hunden algunos siglos atrás. La reutilización de materiales, entre ellos una hilera de canecillos a lo largo de los muros meridional y oriental, o la desaliñada composición de sus muros, parecen indicar que la actual fábrica pudo haberse erigido sobre una primitiva iglesia románica construida durante la repoblación de estos territorios, hacia finales del siglo XII.

Al cruzar el umbral de la puerta, esa sencilla iglesia de nave única y cabecera rectangular, se torna en un espectáculo tan valioso como desconocido. Gracias a una reciente restauración (1994), el edificio luce hoy como lo hiciera en el siglo XVI. El testero y los muros del presbiterio aparecieron cuajados de pinturas, llenas de particularidades, aunque situables, sin duda alguna, en el haber de nuestros viajeros maestros.

No tardaría en coronarse, figurada y literalmente, el conjunto, gracias al diseño de dos armaduras de limas moamares para cubrir nave y ábside, de similares características y ornatos. Ambas optaron por perfiles ochavados, cerrando los cuadrales esquineros con grandes pechinas

gallonadas y el almizate con dos medias ruedas de lazo apeinazado de 16 puntas.

Las pinturas: Descripción e iconografía

En Carrascal el conjunto mural se extendió por los tres muros de la capilla mayor, paños —pese a sus evidentes pérdidas— cuajados de temas bíblicos y hagiográficos. El discurso iconográfico es independiente en cada uno de los lienzos, aunque su organización y distribución es prácticamente simétrica desde el centro del testero hacia los laterales.

Como suele ser habitual en casi todos los edificios estudiados, el testero está ocupado por un retablo fingido articulado en tres calles —más alta la central—, dos cuerpos, un banco y un sotabanco o basamento. Formalmente recuerda a una de las tipologías más comunes de la retablística de la segunda mitad del siglo XV, aunque el lenguaje ornamental es aquí ya plenamente renaciente, eso sí aún perdura un elemento de aquellas máquinas góticas, el amplio guardapolvo que lo recorre y guarece perimetralmente. Las referidas calles se separan mediante pilastras cuajadas de motivos *a candelieri,* entre los que rescatamos vegetales, otros que asemejan balaustres y pequeñas cabecitas en los netos. Por su parte, la división horizontal se marca mediante frisos de vegetales entrelazados y en el cuerpo bajo una pequeña cornisa de arquillos de medio punto, remedo, quizá, de los doseletes o chambranas tan característicos de la estética goticista.

Si obviamos el basamento, donde se reproduce un tapiz de formas geométricas que juegan con la perspectiva y

Calle lateral derecha del retablo mayor

Calle lateral izquierda del retablo mayor, perdida parcialmente

Figura de San Pablo en la parte central del banco

la percepción del espectador, el resto de encasamientos están ocupados por escenas figurativas dispuestas sin un orden demasiado claro. La conservación de este sotabanco nos permite elucubrar sobre cómo serían estas piezas en el resto de conjuntos pictóricos, pues los que no se han repicado o perdido por la humedad, permanecen ocultas tras modernos basamentos pétreos que hoy apoyan retablos barrocos.

Seis de los siete huecos rectangulares del banco aparecerían habitados por otros tantos personajes masculinos de busto. En las partes correspondientes a las calles laterales reconocemos de izquierda a derecha a los evangelistas San Marcos, San Juan y San Lucas. En el último iría San Mateo, aunque tanto el encasamiento como la figura se han perdido. En los de la calle central vemos a San Pedro y a San Pablo que, como sus compañeros, portan sus atributos iconográficos más reconocibles: llaves y espada. Tan sólo el hueco central carece de imágenes pues estaría destinado a una hipotética custodia o sagrario, de ahí que lo pintado se asemeje a un textil rico o brocado en tono negro y dorado.

Como ya se dijo, las seis escenas que componen los cuerpos y calles del retablo no siguen un orden canónico en su ubicación, aunque todas abordan distintos capítulos de la Infancia de Cristo y de la vida de la Virgen. El relato principia en la calle lateral izquierda, donde de arriba a abajo reconocemos:

1. Anunciación: Habitual disposición con la Virgen a la derecha, arrodillada ante una especie de mesa o reclinatorio sobre el que descansa un libro, y a la izquierda el ángel Gabriel que con la mano derecha bendice y en la izquierda porta una filacteria con la salutación angélica [AVE MARIA...]. Ambos visten túnica y manto, aunque el ángel luce unas cintas con las que se ciñe hombros y torso. Entre ambos, el jarrón de azucenas (símbolo mariano) y la Paloma del Espíritu Santo, y tras ellos se vislumbra parte de la estancia en la que acaece la escena, con un suelo de losetas que fugan hacia el fondo y una pared con despiece de sillería.

2. Nacimiento y Adoración de los pastores: Ambos momentos se conjugan en una misma escena. San José y San José colocados en primer término, de hinojos, flanqueando al Niño Jesús. Llama la atención el rico atuendo del primero, próximo a la moda flamenca, vestido con túnica y ampuloso manto y tocado con un sombrero o gorra. En segunda plano, la mula y el buey, varios pastores —uno de ellos tocando una gaita— y una pareja de angelitos, uno junto a la cuna y el otro coronando la escena, este último con una filacteria en la que se puede leer: PASTORES.

Para continuar el relato evangélico hemos de saltar hasta la otra calle lateral de retablo, aunque aquí la lectura se hará de abajo a arriba. Lamentablemente las abundantes pérdidas pictóricas impiden leer por completo las escenas, aunque no reconocer sus asuntos:

3. Epifanía: La Virgen, sentada en un lujoso trono, sostiene en su regazo al Niño que se muestra desnudo. A su derecha subsisten los retazos de dos personajes, uno arrodillado y el otro en pie y barbado, ataviados con ricos ropajes y, al menos el segundo, portando un objeto dorado en su mano derecha. El tipo de representación encaja perfectamente con una Adoración de los Magos.

Calle central. Presentación de Jesús en el Templo

4. Huida a Egipto y Milagro de la palmera: Abocados a escapar de Israel para salvar la vida de Jesús, la Sagrada Familia emprende el camino a Egipto. Durante el azaroso viaje acaecen varios milagros, entre ellos el recogido en el apócrifo Evangelio del Pseudo Mateo y matizado poéticamente por la Leyenda Dorada, conocido como Milagro de la palmera. En un momento dado María se sintió fatigada por el calor del sol y viendo una palmera pidió a José le permitiera descansar bajo su sombra. Más tarde, mirando la copa del árbol, y viéndola llena de frutos pidió a su esposo que cortara algunos dátiles para ella. Ante la dificultad, por su altura, el Niño Jesús dijo a la palmera "agáchate árbol y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre" y la palmera inclino su copa hasta permitirles cortar todos los dátiles que necesitaba. Es precisamente ese momento el que aquí se pintó, siendo el artífice del milagro un angelito que doblaba las ramas del mencionado árbol. De la escena tan sólo subsiste San José, en primer término, y parte del pollino sobre el que viajaban María y el Niño.

Por último habrán de mencionarse las dos pinturas de la calle central del retablo., siendo la del cuerpo bajo la primera acorde al relato evangélico y, sin duda alguna, una de las bellas de toda la capilla:

5. Presentación de Jesús en el Templo: El episodio transcurre en un interior a juzgar por la arquitectura visible tras los protagonistas: muros, columnas, textiles brocados, etc. A pesar de que el protagonista de este tema es el Niño, será su Madre la que ocupe el lugar central de la composición, asiendo en su mano diestra una vela. Ella será el eje que divida la composición entre el plano sagrado, a la derecha, con el

Encasamiento superior de la calle central y remates laterales

Sumo Sacerdote Simeón sujetando al Niño sobre el altar, acompañado de un anacrónico acólito que porta en su mano derecha un crucifijo y viste moderno atuendo clerical. Tras la Virgen, el plano más terrenal, con San José, dos santas y una elegante figura femenina —seguramente la profetisa Ana— que porta una cesta con dos tórtolas o pichones, ofrenda que según la costumbre tenían que realizar María y José. Sigue, pues, la narración del evangelista Lucas (Lc. 2, 22-40).

6. **Asunción y Coronación de la Virgen:** Graciosa pintura en cuyo centro se dispone María sobre el creciente lunar y a su alrededor, campando entre nubes las cortes celestiales. Algunos de los ángeles juntan sus manos en actitud de oración, dos tañen instrumentos (uno un laúd y el otro un tambor de cuerdas o *chorus* que se acompaña de una flauta de tres agujeros) y los colocados en la parte superior se disponen en actitud de coronar a María como Reina de los Cielos.

El retablo contó en su origen con algún tipo de remate sobre el guardapolvo de las calles laterales del que no quedan más que retazos. Junto al resalte de la calle principal iban sendos floreros y juntos a ellos quizá unas laureas o algún tipo de tondo circular, todo ello con la cautela que obliga lo poco que hoy se ve.

Ya se dijo al comienzo de estas páginas, cómo el conjunto pictórico de Carrascal era hoy por hoy el más amplio en cuanto a superficie mural pintada —y visible—, en parte gracias a que los muros laterales de la cabecera han conservado sus respectivos paneles. En ellos apreciamos cierta narración iconográfica que da comienzo en el lado de la Epístola. Tres son los registros horizontales que recono-

Paño lateral derecho con figuras de santos y santas y escenas historiadas

cemos en cada lado, si bien dicha articulación se rompe con la introducción de una banda vertical junto al testero de la capilla en las que se pintaron retratos aislados de tres santos, de cuerpo entero y sobre un fondo marrón. Es este caso son fácilmente identificables por sus atributos iconográficos y de arriba a abajo serán: Santa Bárbara (con una torre sobre la mano izquierda), San Bartolomé (con un gran cuchillo sobre el hombro derecho) y Santa Apolonia (con unas tenazas en las que muestra un diente).

El resto del panel se divide mediante pilastras con motivos vegetales *a candelieri* y frisos horizontales de similares ornatos, a los que se incorporan cabezas de angelitos. La principal diferencia con el paño del testero es que aquí las pinturas son grisallas, aunque por lo que se puede ver la ausencia de color no supone un contratiempo para el despliegue de todas las aptitudes de nuestros maestros. El paño inferior, como se dijo al hablar de Berganciano, muestra una galería de arquillos, casi carpaneles, decorados en su interior con motivos fitomorfos, separados por columnas de orden toscano y coronados por una cenefa compuesta a base de motivos geométricos y vegetales que recuerdan a la labor de cardina propia de la centuria anterior.

El registro intermedio se configuró en torno a tres encasamientos:

1. **Oración en el huerto:** En primer término Santiago, Juan y Pedro dormidos. Y tras ellos, a la derecha Jesús, en actitud de oración ante el ángel portador del cáliz, donde se ilustrará el relato evangélico "Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad sino la tuya". Tras él se parece adentrarse en la pintura la soldadesca presta a prender a Jesús.

Paño lateral derecho, siguientes escenas historiadas y basamento

2. Prendimiento: Donde centra la composición el beso de Judas, mientras los soldados apresan a Jesús.

3. Martirio de San Lorenzo o de San Vicente: Ajena a la narración anterior se presenta esta escena que viene a completar las otras tres de carácter hagiográfico que llenan el registro superior. Aquí, entre dos sayones, vemos a uno de los dos diáconos romanos asiendo la parrilla en la que se les martirizó. La falta de otros atributos impide afinar en su identificación, con el añadido de que la vestimenta del personaje parece más de obispo que de diácono.

Seguirán pasajes de las vidas de otros tres santos, personajes virtuosos y de extendida devoción popular:

4. ¿Historia de Santa Catalina?: Dado lo fragmentario de la escena no resulta posible su identificación, bien es cierto que el hecho de que sus protagonistas sean una mujer que porta una espada con la que amedrenta a un hombre que yace en el suelo sujetando un cetro en su mano diestra, hace pensar en la santa de Alejandría y en su torturador, el emperador Majencio.

5. Santiago en la batalla de Clavijo: Reconocible, a pesar de las pérdidas, por su efigie ecuestre rodeada por soldados musulmanes y por diversas cabezas que han sido cortadas durante la batalla y ruedan bajo las patas del caballo.

6. San Martín partiendo su capa con un pobre: Su caballo aparece afrontado al de la escena anterior, mientras el santo se muestra en ademán de partir su capa con la espada para entregarle una parte al mendigo que aparece a su derecha acompañándose de un perro.

Detalles de Santa Apolonia y de la Oración de Jesús en el huerto

El muro frontero presenta idéntica organización, varían los temas, obviamente, pero, además, se incorpora una variante técnica de notable interés pues dos de las escenas y parte de los frisos y pilastras que las dividen se realizaron mediante una especie de esgrafiado incorporando, además, unos mínimos toques de color. Como en el anterior, la banda más próxima al testero se aprovechó para pintar tres imágenes de santos. De arriba a abajo, San Lucía (con la bandeja con sus ojos y la palma de martirio), San Juan Bautista (con su particular vestimenta y el *agnus Dei*) y Santa Águeda (con una bandeja con dos pechos).

Continuando el relato evangélico que habíamos dejado interrumpido en el muro de la Epístola, de derecha a izquierda y de abajo a arriba, identificamos las siguientes escenas:

1. Jesús ante Caifás: Prendido por los soldados y sujeto por un dogal es presentado ante Caifás. Este, sentado en un trono, viste como Sumo Sacerdote y señala a Jesús, quizá para representar la orden de que lo llevasen ante Poncio Pilato pues él carecía de autoridad para ordenar la pena de muerte.

2. Flagelación: Sigue la clásica representación, pero llaman la atención la dos ventanitas dispuestas al fondo de la pintura, donde se asoman un hombre y una mujer vestidos elegantemente. El retrato del primero coincide con la imagen de Pilatos que se verá en la siguiente escena, por lo que suponemos que se trataré del mismo personaje y de su mujer Claudia Prócula.

3. Jesús ante Pilatos: Jesús, atado de manos y sujeto por el cuello es presentado ante el prefecto de la provincia romana de Judea. La pintura refleja el instante en que simbólicamente se lavó las manos para indicar

Detalles de San Juan Bautista y de la Flagelación

Vista general de paño lateral izquierdo, con sus escenas y basamento

que no quería ser parte de la decisión tomada por los líderes judíos y la muchedumbre que les seguía.

La lectura prosigue por el encasamiento izquierdo del registro superior, donde se aprecian abundantes pérdidas quizá debidas a humedades o a reformas en la armadura:

4. Camino del Calvario: Cargado con la cruz es azuzado por varios sayones, mientras Simón de Cirene, o El Cirineo, situado justo detrás de Jesús le ayuda ya a cargar con la cruz hasta el Gólgota.

Bibliografía específica:
Casaseca y Nieto (1982): 140, Madoz (1846): 609-610, Maldonado (2003): 172, 177-178, Pérez (2015): 76-77, Pérez (2018), Uffizzi (2018): 38.

5. Crucifixión: Jesús en centro, ya crucificado, flanqueado por su Madre y por San Juan. Al fondo diversas arquitecturas y en primer término una calavera, aludiendo al lugar en que se perpetró el martirio. Es la primera de las escenas esgrafiadas, recurso extendido a las pilastrillas laterales.

6. Llanto sobre Cristo muerto: En primer término y en una posición más baja al encontrarse arrodillados o sentados, la Virgen que sostiene el cuerpo muerto de su Hijo, San Juan y María Magdalena con un ungüentario. Tras ellos, y junto a la cruz, José de Arimatea y Nicodemo que portan los clavos y el martillo, dos de los *arma Christi*. De nuevo la utilización de esta técnica de incisiones o de esgrafiado se antoja como un recurso verdadera interesante y que no hace sino poner de relieve las cualidades y destrezas de nuestros pintores.

EL MANZANO

Iglesia de San Julián Mártir

Pintura mural en un arsosolio del muro del evangelio y restos dispersos

Primer tercio siglo XVI

Regular estado de conservación

El municipio de El Manzano se integra hoy dentro de la comarca de Vitigudino, subcomarca de La Ramajería, y en el partido judicial de Salamanca, aunque tiempo atrás perteneció al de Ledesma. Junto a la vecina Sardón de los Frailes formaron parte, prácticamente desde sus orígenes —en tiempos de la repoblación efectuada por los monarcas leoneses entre los siglos X y XII— de un mismo beneficio eclesiástico. Algunas de estas circunstancias fueron reseñadas también en la visita pastoral efectuada entre 1604 y 1629 y recogida en el *Libro de los lugares y aldeas del obispado de Salamanca:*

"Es lugar de quarenta vecinos, tiene una yglesia de cantería bien tratada y enmaderada, cuio titulo es de San Julián, es beneffiçiado curado don Ximeno Ximénez, aragonés, aragones, valele el beneffiçio quatroçientos ducados".

Mediando el siglo XIX Madoz describía su entorno de esta manera: "Se halla situado en una hondonada cercada de alturas, cuyas aguas descienden al pueblo, formando un arroyo que se le cruza por un puente [...] Se compone de 53 casas de mediana construcción; tiene una escuela de primeras letras concurrida por 20 niños y 6 niñas [...], una fuente dentro del pueblo de buenas aguas; iglesia parroquial (San Julián Mártir) vicaría vacante, a la que está anejo Sardón de los Frailes (San Pedro) y un cementerio[...]".

Confina el término de El Manzano por el norte con Sardón, al este con Monleras y Berganciano, al sur con Manceras y al oeste con Ahigal de Villarino.

El edificio

La parroquia de San Julián debió de levantarse en la bisagra de los siglos XV al XVI, por lo que no hubieron de transcurrir muchos años hasta que su ábside rectangular se techó con la armadura que aún hoy luce. Se trata, pues, de una iglesia de nave única que divide su espacio interior a través de potentes arcos fajones. El correspondiente al arco de Gloria es de medio punto con impostas decoradas con motivos vegetales, el resto son ya algo apuntados. A los pies se encuentra el coro, alzado sobre sencillas columnas de orden toscano y cimacio decorado con bolas. Bajo el coro, correspondiendo al cuerpo inferior de la torre se dispuso la capilla bautismal, cubierta con bóveda de medio cañón, donde se conserva la correspondiente pila.

Al exterior los volúmenes de la iglesia son absolutamente claros, con la capilla mayor más alta y ancha que la nave, una enhiesta torre a los pies y varios espacios añadidos tanto al norte como al sur, entre ellos el pórtico meridional que cobija actualmente el único acceso al templo, con arco de medio punto y grandes dovelas sobre impostas lisas. Pero la estructura que más llama la atención es la torre, tanto por su potencia como por su composición, a la derecha la caja de la escalera y a la izquierda la espadaña con doble tronera y alrededor de ella un balcón volado sobre una especie de matacán corrido. En la parte inferior de la misma se vislumbra la huella de una puerta hoy cegada y que pudo ser lugar de paso hacia el templo, situándonos, pues, ante una interesante torre pórtico.

Pinturas murales ubicada en el muro del evangelio de la nave

La fábrica se llevó a cabo con sillería de granito bien escuadrada, apreciándose en los añadidos posteriores la utilización de sillarejo y mampuesto. Y aunque no tenemos dato alguno sobre su construcción se ha supuesto que en ella participaría alguna cuadrilla de canteros y alarifes a las órdenes de un maestro cantero quizás de los talleres de Ledesma.

Finalmente conviene reseñar que en ciertos puntos de los paramentos exteriores se conservan algunos restos de enfoscados con decoración de cruces, posiblemente estaciones del Via Crucis.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Por testimonios orales podemos afirmar con certeza que no ha tanto tiempo que los muros interiores de la parroquial de El Manzano estuvieron enlucidos. En la actualidad se muestran totalmente desnudos por lo que resulta imposible saber si en algún momento se cubrieron de pinturas. Invitaría a afirmarlo el hallazgo casual que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo durante el transcurso de unas obras encaminadas a la apertura de un vano —acaso una puerta y no un arcosolio, como se ha pensado en algún momento— cegado con bloques de sillería en el muro del Evangelio de la nave.

Al retirar los sillares de ese vano, en situación casi afrontada a la portada sur, comenzaron a aparecer una serie de pinturas murales en un razonables estado de conservación, suponemos que por haberse ocultado en una fecha relativamente temprana. Su aspecto, ejecución y sobre todo su análisis estilístico facilitan su adscripción a

Arcángel Gabriel en la enjuta del lado izquierdo

los maestros que estamos persiguendo por el noroeste de la provincia de Salamanca.

Así pues, en el caso que ahora nos ocupa el conjunto pictórico se ubica en un lugar poco habitual para lo que generalmente nos estamos encontrando. Bien es cierto que esta imagen puede resultar un tanto sesgada y que este panel sea tan sólo una pequeña parte de un conjunto de mayor tamaño. A tal hipótesis contribuirían los fragmentos aislados que hemos localizado en gran parte del zócalo del interior del templo, en la hornacina donde se guardan los santos óleos y aparentemente tras el retablo. En todas estas zonas se aprecian colores muy desgastados y con abundantes pérdidas, sin que haya alguna imagen o motivo claramente reconocible.

El vano en cuestión tiene primero perfil de arco escarzano aunque interiormente cobija otro arco de medio punto que ha sido modificado en su clave para asemejarse a uno conopial. Por todas su partes, como veremos a continuación, se extiende la superficie pictórica. De fuera hacia dentro se han de mencionar primeramente las jambas del arco exterior y su intradós, pues mientras en ellas se aprecian tenues restos de haber portado sendas composiciones vegetales *a candelieri* en grisalla, en el propio arco vemos un celaje —o una bóveda celeste— de color rojizo cuajada de estrellas de ocho puntas.

La transición de un muro al otro, zona más extensa para recoger pinturas, acoge la representación de la **Anunciación**. En la enjuta izquierda, hoy muy diluido va en arcángel Gabriel, portando en su mano izquierda una especie de cetro de remate liriforme. En el lado opuesto se dispone María, de hinojos, delante de una mesa o altar,

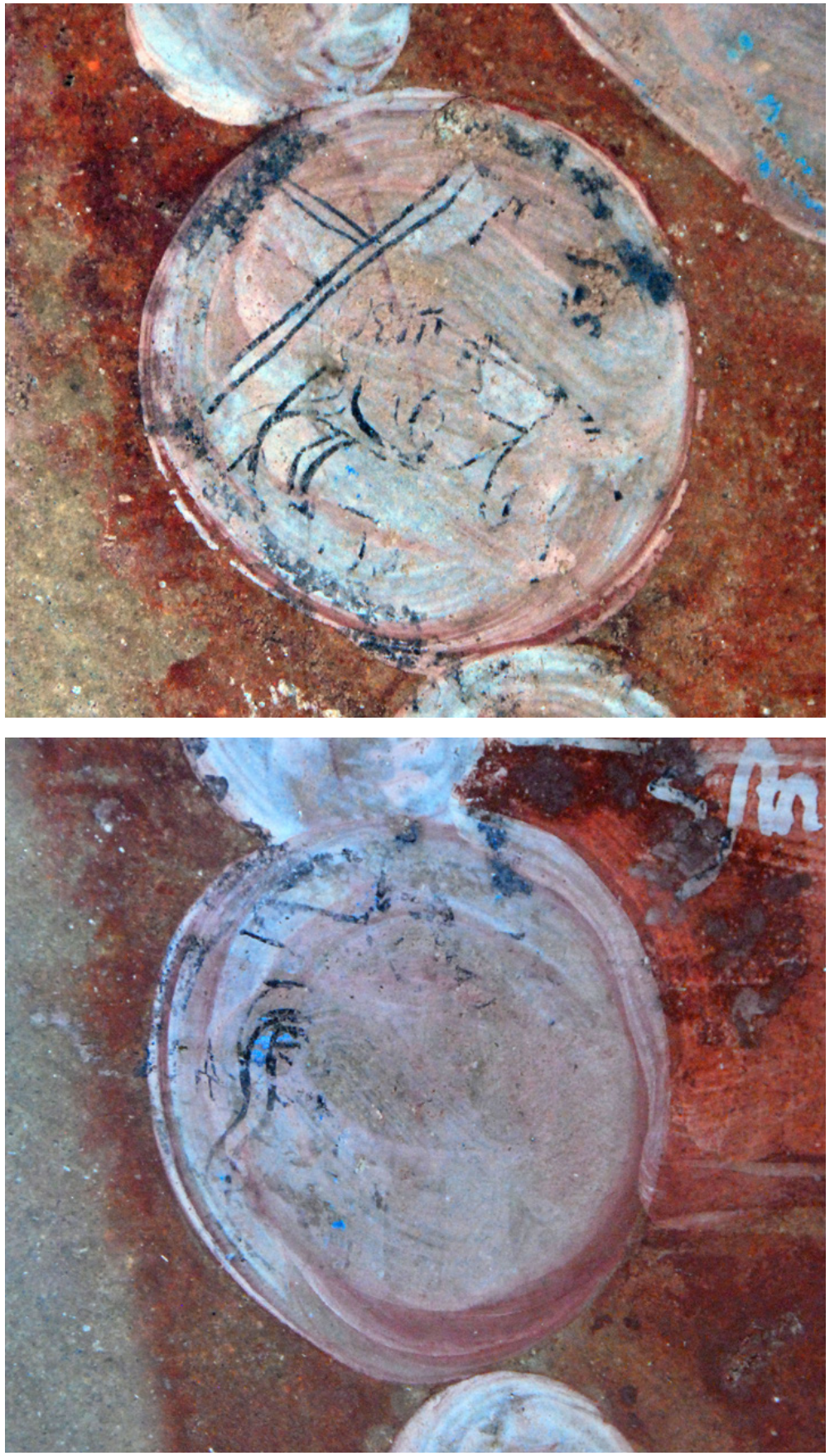
Virgen María de rodillas en la enjuta del lado derecho

con las manos unidas en oración y la mirada bajo, en actitud de complacencia y tras ella un cortinaje con aspecto de brocado. Entre las dos figuras y dispuestas en zona más estrecha del muro reconocemos tres representaciones más. En la parte central, coincidiendo con la clave del arco la Paloma del Espíritu Santo y flanqueándola, a la derecha la Luna y a la izquierda el Sol.

Al intradós del arco menor se le aplicó una policromía lisa, rojiza, aunque su rosca se recercó en color blanco. Y es precisamente en el lienzo semicircular que ciega ese arco o puerta donde se despliega la escena más completa y compleja del conjunto. En el centro la **Virgen con el Niño** escoltado por ángeles que alzan por detrás de su cabeza una especie de tela o velo, escena a la que acuden algunos religiosos o monjes cistercienses que se ubican a los pies de la Virgen con su habitual vestimenta y portando una cruz. Es más, el Niño, en actitud juguetona, parece inclinarse hacia el grupo que se dispone a la izquierda. La forma oval de la pintura, como si de una mandorla se tratase, se circunda exteriormente por una especie de rosario configurado a base de cuentas de dos tamaños que se van alternando y que se remata superiormente con la figura de **Dios Padre acompañado de tres ángeles,** mientras bendice con la diestra y porta el orbe en la otra.

Creo que es posible que el aludido contario sea, en realidad, una representación del **Vía Crucis**, donde se utilizaron los círculos de mayor tamaño para pintar cada una de las 14 estaciones. Indicios para pensarlo encontramos en dos de las cuentas del lado derecho, en las que —aunque prácticamente borrados— se adivinan los finos trazos con que se delinearon temas pasionales, quizá el Camino del Calvario y la Crucifixión.

Escena central, Virgen con el Niño, rodeada del Via Crucis, clérigos y ángeles



Detalles de las perdidas escenas del Via Crucis

Detalles del rostro de la Virgen y de los monjes situados a sus pies

Figuras de reyes, postrados de rodillas a los lados de la Virgen

Inscripción de lado izquierdo, ubicada entre los reyes y la Virgen con el Niño

Se completa esta escena central con dos grupos de tres figuras cada uno que se colocan a los lados de la Virgen, concretamente en la zona inferior del semicírculo. Las seis imágenes están postradas de rodillas, visten ricos y coloridos ropajes, unas llevan coronas, otras extraños tocados, y casi todas parecen mostrarse en actitud de veneración ante la señora y reina de todos los pueblos.

Ambos grupos quedan unidos con la parte central de la composición a través de dos cartelas rectangulares que portaban inscripciones. La primera reza lo siguiente: "ES AQUEL QUE PARISTES / POR Q[U]IEN GRA[CIA] NOS FVE DADA /SI BIEN MERECISTES". La del lado izquierdo se ha perdido casi en su totalidad, siendo legibles tan sólo un par de letras [...]S Q[...]. Su fuente nos resulta desconocida, nada similar puede localizarse en la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro o en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Y tampoco encontramos parangón material en otros territorios, aunque lo que sí parece claro es que estos versos, populares, podrían asemejarse a un villancico.

Bibliografía específica:
Casaseca y Nieto (1982): 15, Madoz (1848): 203-204, Maldonado de Guevara (2003): 172, 177-178, Pérez (2015): 90-91, Uffizzi (2018): 72-82.

GEJO DE LOS REYES

Iglesia de San Blas

Pintura mural en una hornacina y restos en zócalos y detrás del retablo mayor

Primer tercio siglo XVI

Mal estado de conservación. Casi perdida en su totalidad

Gejo de los Reyes es una de las localidades, junto a Berganciano, El Campo de Ledesma, Gusende y Moscosa, que conforman el término municipal de Villaseco de los Reyes. Junto con todas ellas pertenece a la comarca de la Tierra de Ledesma y al partido judicial de Salamanca. Desde sus orígenes, allá por el siglo XIII —en consonancia con las fundaciones efectuadas por Alfonso IX de León— y hasta el siglo XVII, su topónimo no ha variado excesivamente pudiendo encontrar alusiones a esta villa como Seyxu o Xexo, donde acaso se pueda vislumbrar su más que posible origen leonés.

En la visita general efectuada por el entorno diocesano entre los años 1604 y 1629 se mencionan dos localidades con similar nombre, aunque ninguna parece coincidir con la que hora nos ocupa. Por un lado hablamos de Xexo de Santa María, localidad "a 9 leguas de Salamanca [...] aneja del beneffiçio del Mançano" y cuya iglesia se había colocado bajo la advocación de Santa María. Por distancia a la capital y a la localidad de El Manzano podría identificarse con la localidad de Gejo de los Reyes, sin embargo no coincide el titular de la parroquia y no tenemos noticias de que con posterioridad a esta fecha se hubiera producido dicho cambio.

Por otro lado se visitó un lugar anejo a Porqueriza, también denominado Xexo, que poseía una iglesia bien tratada y recién enmaderada por el carpintero Francisco Rodríguez. Desde luego, la distancia con Porqueriza hacen desestimar que se trate de nuestra localidad.

Sea como fuere, los tiempos más recientes resulta algo menos confusos. Así, a mediados del siglo XIX sabemos que tenía ayuntamiento y que tenía agregados dos núcleos de población, Zarcita y la aldea de El Groo, aunque en lo eclesiástico su parroquia de San Blas estaba agregada al curato de Villaseco de los Reyes, localidad rayana.

Su entorno geográfico es un llano, completamente despejado, con algún monte de roble y encina, que confina al norte con el mencionado Villaseco de los Reyes, al este con Berganciano, al sur con El Groo y Tremedal de Tormes y al oeste con Trabadillo.

El edificio

El templo dedicado a San Blas es otra de esas iglesias graníticas de gran formato que salpican toda la comarca de Ledesma. A época tardomedieval nos remite la parte más antiguo de su fábrica, completada ya a lo largo de la Edad Moderna. Al exterior destaca el volumen poligonal del ábside, notablemente más alto que la nave, punto que focalizó nuestro interés tiempo atrás por abrigar un curioso ejemplo de carpintería de armar, en concreto una armadura seisavada de lima bordón.

En el costado sur une la cabecera con la nave la construcción adosada de la sacristía, pequeño espacio ubicado entre las dos estructuras. Y le sigue una única nave de la iglesia, de corta altura, cubierta a dos aguas, a la que se añadió un pequeño pórtico columnado antecediendo a la portada meridional y constreñido entre dos de sus contrafuertes. A los pies una sencilla espadaña a la que

Hornacina para los Santos Óleos, pintada con motivos vegetales bícromos

se accede por una escalera ubicada al norte. Su cuerpo principal se compone de dos troneras, sobre el que se alza un pequeño piñón compuesto para ubicar otra pequeña campana. Aunque lo más interesante es que en su basamento conserva una puerta de medio punto similar a la del costado sur, hoy cegada, que en su momento debió dar acceso al templo.

En lo ornamental rezuma sobriedad por doquier, con una sencilla cornisa de nacela perimetrando la cabecera y varias impostas molduradas dividiendo los cuerpos de la nave.

Al interior se traslada la ya expresada sensación de escasa altura de los muros, exceptuando en la cabecera. La nave se separa en tramos mediante arcos perpiaños de medio punto, de mayor luz que el arco de Gloria, pues este último se apoya en pilastras con impostas de sencilla molduración.

Las pinturas: Descripción e iconografía

A simple vista la iglesia de Gejo de los Reyes carece de pinturas murales, y lo cierto es que a punto ha estado de perder la totalidad de este patrimonio del que hoy sabemos gozó pero que, fruto de ese extendido gusto por "sacar la piedra", debió perecer bajo la piqueta durante el siglo pasado. Restos aislado sólo apreciables por los ojos curiosos quedaron en distintos puntos del edificio, aunque son suficientes para filiarlos al mismo taller que extendió su labor por todo el noroeste salmantino.

El fragmento más grande, para que no cunda el desánimo antes de comenzar, corresponde a la decoración in-

Detalle de las bandas anteriores

terior y borde externo de una hornacina para guardar los Santos Óleos ubicada en el muro del evangelio del presbiterio. La decoración de esta caja de unos 70 cm. de lado es sencilla, combinando motivos geométricos y fitomorfos para formar composiciones bícromas y variadas asemejando labor de brocado. El borde exterior se articula a base de triángulos afrontados por sus vértices y el interior hace lo propio conforme a bandas rectangulares. En su colorido, de gama recurrente, se alternan colores como el azul, rojo, ocre o marrón, sin descuidar el papel relevante que juega el blanco.

Este tipo exornos se repiten miméticamente en el testero de la iglesia de Manceras, en partes del zócalo de Iruelos, en la capilla mayor de la ermita de Villaseco de los Reyes o en numerosos templos de Sayago (Zamora).

Que las pinturas murales de Gejo se extendieron, al menos, por toda la capilla mayor es hoy una realidad. Tras el retablo mayor, no desmontado durante el repicado del templo se aprecia una capa de revoco blanco de unos 4 mm. de grosor que quizá oculte alguna de las habituales composiciones. Pero además, escudriñando los zócalos de la cabecera se puede ver con cierta facilidad como en ellos se repetía de manera seriada la misma decoración de bandas que en la hornacina, aunque con variaciones cromáticas, hoy alteradas, además, por el desgaste y las pérdidas.

Restos de pinturas ubicados tras el retablo mayor y en distintos puntos del zócalo

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 12 y 210, Madoz (1847): 256, Mínguez (1997): 268 y 315, Pérez (2015): 86-87, Uffizzi (2018): 85-94.

IRUELOS

Iglesia de Nuestra Señora del Rosario

Pintura mural en el testero de la capilla mayor
Primer tercio siglo XVI
Restauradas a finales del siglo XX

En la Ramajería, subcomarca de la Tierra de Vitigudino se encuentra hoy enclavada la pequeña localidad de Iruelos. Según parece, los orígenes de eta población remontan a la Edad Media, obedeciendo a la repoblación efectuada por el rey de León Fernando II en el siglo XII, cuando quedó encuadrada dentro del alfoz de Ledesma, denominándose entonces Oriolos. Su topónimo, de origen incierto, siguió variando hasta fijarse tal y como hoy lo conocemos, pues en el siglo XVII la localidad aparece citada frecuentemente como Uruelos o Huruelos.

Según Miñano formaba parte del condado de Ledesma, consideración que no recogió Madoz un par de décadas más tarde. Para entonces, la cercana alquería de Manceras se había adherido ya al ayuntamiento de Iruelos. Su entorno geográfico es un terreno llano, próximo a una rivera que luego toma el nombre de río Masueco. Por el norte linda con El Manzano, por el sur con Brincones y Villargordo, por el este con Berganciano o Manceras y por el oeste con Ahigal de Villarino.

El edificio

La iglesia parroquial de Iruelos está hoy dedicada a Nuestra Señora del Rosario, advocación mariana presente en algunas de las manifestaciones artísticas a que nos referiremos a continuación. No parece que el templo hubiera cambiado de titularidad en fechas recientes, aunque Madoz reseñe que la parroquia del lugar estaba dedicada a San Roque. Entendemos que sea fruto de una confusión, pues en la localidad no existió otra iglesia, aunque sí una ermita conocida vulgarmente por "Mesón Nuevo" con advocación a la Santísima Trinidad.

El edificio, pese a las evidentes reformas y añadidos resulta bastante homogéneo y levantado entre los siglos XV y XVI. En líneas generales enlaza con el sistema constructivo y materiales del grueso de los templos de su entorno próximo, aunque este presenta una variable planimétrica que tan solo experimentarán un par de ellos (Iruelos y Valderrodrigo) y es que su planta tiene carácter cruciforme.

A la escueta cabecera de testero plano se le añadió un crucero, destacado en planta —que no en altura—, al que seguirá la nave única del templo. A los pies se erigió una airosa espadaña, similar a la que acabamos de ver en Gejo de los Reyes, con un cuerpo principal preparado para alojar dos campanas y un remate en forma de piñón con una pequeña tronera. La diferencia con aquella reside en la forma que se accede al cuerpo de campanas, aquí desde el sur y hacia un balcón sustentado por varios matacanes. Entre el brazo norte del crucero y el último tramo de la nave se erigió la sacristía, un sobrio cuerpo rectangular cubierto hoy en las mismas limas que la propia nave. Y en esa parte postrera de la nave se abrió la portada, de medio punto, con grandes dovelas y una leve molduración en su borde.

Su interior muestra similar despiece de sillería granítica, con presencia puntual de mampostería. La división en tramos de la nave se efectúa a través de grandes arcos

Vista general del retablo fingido, seccionado por el banco y sus flancos

diafragma, de medio punto, sobre impostas molduradas dispuestas a muy baja altura. En el transepto los brazos laterales se abren hacia la capilla mayor con arquerías de similar factura a las ya vista, aunque aquí las impostas —lisas— se disponen a mayor altura. El crucero, cuadrangular se cubre hoy con un cielo raso de escayola, aunque tiempo atrás tuvo armadura de madera, retirada al tiempo que se repicaron los muros del templo. Quizá por entonces se sustituirían también las de la nave y brazos del crucero, carentes hoy de todo interés.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Que las pinturas de la parroquial de Iruelos se extendieron por toda la cabecera queda claro al observar fragmentos aislados en zócalos y peldaños de subida al altar, además de restos subyacentes ocultos bajo un moderno revestimiento grisáceo con pinceladuras blancas de despiece de sillería que no se repicaron al hallarse en la parte más alta de los muros o de los arcos de comunicación con la capilla mayor, por ejemplo. Nada se reconoce en estos retazos, a excepción de en el lateral izquierdo del basamento del altar mayor, donde apreciamos unas franjas bícromas en tonos azules, amarillos y marrones, al modo de las vistas anteriormente en Gejo de los Reyes.

Hubo suerte de que al llegar al entorno del testero quien portaba la piqueta se percató de que bajo las capas de revoco aparecían colores y figuras, pinturas murales que, como en el grueso de las iglesias estudiadas, durante siglos hicieron las veces de retablo, habiéndose concebido desde origen con dicha finalidad por lo que no extraña ya su característica morfología.

Fragmentos de bandas ubicado en el zócalo del templo. Fotografía Uffizzi (2018) y escenas de la Anunciación que abre el relato iconográfico

Así pues, aunque parcialmente rasurado por sus costados, en el muro de cierre de la capilla mayor encontramos un retablo fingido de dos cuerpos, tres calles, ligeramente más alta la central y guardapolvo liso. Su separación vertical se efectúa a través de una especie de estrechos pilarillos de fuste entorchado o sogueado (utilizados en murales zamoranos como en los de una hornacina lateral de la iglesia de Carbellino), mientras en lo horizontal será una moldura de círculos secantes, en cuyo interior figuran un motivo semejante a una bocallave, rematada por una crestería de aspecto gotizante.

Seis son los encasamientos que genera la referida articulación, de los cuales cinco están ocupados por escenas figuradas. Su temática, como se verá a continuación, resulta recurrente, bien es cierto que varía ligeramente en su lectura, que adquiere un formato "circular", debiendo leerse sus asuntos en el sentido de las agujas del reloj.

Comenzaremos, pues, por la pintura superior de la calle lateral izquierda para concluir con la que ocupa el encasamiento más alto de la calle central:

1. Anunciación: A la izquierda el arcángel Gabriel portando en la mano izquierda un cetro de remate liriforme del que pende la salutación angélica en una filacteria [AVE MARIA...] mientras con la diestra señala la paloma del Espíritu Santo que se aproxima a la Virgen. Ella, a la derecha de la escena está postrada de hinojos ante una mesa o reclinatorio en el que reposa un libro que sujeta con la mano izquierda. Levanta la vista hacia la paloma y con la diestra hace un gesto de aceptación. Tras María un paño brocado y en la parte

Detalles de rostros de la Anunciación y el Nacimiento

Nacimiento de Jesús, contemplado por varios ángeles

Detalle del Niño Jesús

Dosel pintado procedente de Muga de Sayago, idéntico al usado en La Vídola

inferior de la escena un jarrón de azucenas, símbolo mariano por antonomasia.

2. Nacimiento: Mantiene la habitual representación que sitúa la escena en un establo, con María y José de rodillas, adorando al Niño, recién nacido, de ahí que aparezca desnudo y sobre pañales, siendo adorado también por varios ángeles. Por una de las ventanas del portal se vislumbra un lejano paisaje, apenas esbozado. Frente a esta laxitud en el tratamiento de detalles paisajísticos o perspectívicos llama la atención el cuidado puesto en representar la apariencia fisionómica de San José como un hombre de avanzada edad, con abundantes canas y arrugas en la frente y el cuello, para cuya captación se emplearon cuidadas líneas blanquecidas de distinto grosor.

Tal y como aludíamos más arriba, el encasamiento del primer cuerpo de la calle central no portal figura alguna, siendo en realidad una fingida hornacina sobre la que colocar una imagen de culto, como de hecho tenemos. El fondo es un brocado amarillento con diseños fitomorfos contorneados en negro y en su coronación se pintó un interesante dosel de perfil poligonal y remate piramidal. En su frente dos columnillas de remate liriforme, pequeños motivos vegetales, cresterías y una cenefa con ese curioso exorno a modo de bocallave al que ya se ha aludido. Este copete me recuerda, innegablemente, a otros vistos en la ermita de Nuestra Señora de Fernandiel de Muga de Sayago (Zamora), en cuyos murales se repite profusamente, además, el motivo de "cerradura", como lo llamaron González y Del Cura.

3. Epifanía: Al contrario que en la escena anterior

Encasamiento de la calle central, con fondo de brocado y dosel con "bocallaves"

aquí no aparece San José, ni siquiera a menor tamaño como ocurría en aquella. María y el Niño en su regazo se disponen frente a los Magos que, por las pérdidas de superficie pictórica, han quedado en tan sólo dos imágenes. Uno de ellos de rodillas, abriendo un cáliz plateado ante Jesús, el otro, Baltasar, sujeta en su diestra una aurífera copa. De nuevo, tras la Virgen un paño brocado, elemento muy del gusto de estos pintores y recurrente en buena parte de estos capítulos marianos.

4. Huida a Egipto: Composición prácticamente idéntica a la que describimos con anterioridad en Carrascal de Velámbelez, salvo en el detalle de que aquí quien tira del pollino no es San José sino un ángel. Este elemento, amén de otros ya vistos no hacen sino refrendar el carácter mariano de la advocación del templo, algo que, a mi juicio, vendría a solventar la duda que comentábamos al comienzo de este capítulo.

5. Asunción y Coronación de la Virgen: María se dispone en el centro de la composición sobre el creciente lunar y a su alrededor cuatro ángeles. Los de la parte superior la coronan como Reina de los Cielos. Los que se sitúan debajo sostienen su azulado manto y los extremos de la luna. Todos viste movidos y ampulosos ropajes, ceñidos a la cintura. Tan sólo se desmarca de ellos el querubín que se dispone bajo la Virgen, de sonriente rostro y trabajadas alas. Aunque más sencilla, esta escena se sitúa, como la anterior, en la línea de la vista en Carrascal.

Las anunciadas pérdidas impiden saber si existía algo más allá de los límites del retablo, siempre mantenién-

Escena de la Epifanía que repite el característico fondo de brocado

Detalles de varios rostros de la pintura de la Epifanía

Huida a Egipto, en la que, aparentemente, el caballo va tirado por un ángel

Detalles de la pintura anterior y de la que efigie la Asunción y Coronación de María

Asunción y Coronación de la Virgen, ubicada en la calle central del retablo

Cenefa de grutescos y motivos a candelieri coronando el retablo

donos en el testero de la capilla. De momento y al contrario de lo que ocurría en Carrascal, donde sobre el guardapolvo hubo en origen algún tipo de remate a modo de jarrón o laurea, aquí parece que pudo estar circundado por una serie de composiciones bícromas (rojo y casi veladuras blanquecinas) de motivos *a candelieri* donde, a pesar de su deterioro se reconocen vegetales, aves y jarrones.

Ambos colores, junto al ocre y al marrón serán de nuevo fundamento de la gama cromática de nuestros maestros. Una paleta verdaderamente característica y reducida, de tonos terrosos, al que puntualmente —cuando la necesidad temática obligaba— se sumaban los tonos grisáceos o azulados, aquí utilizados casi en exclusiva en telas, ropajes o en los cabellos canosos de algunos de los protagonistas.

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 35, González y Del Cura (2012): 58-91, Madoz (1847): 456, Mínguez (1997): 315, Miñano (1826): 62, Riesco (2006): 226-227, Uffizzi (2018): 96-105.

LA VÍDOLA

Iglesia de Nuestra Señora de la Inmaculada

Pintura mural en el testero y en el muro del evangelio
Primer tercio siglo XVI
Buena conservación. Restauradas en 1997 y 1998

Integrado en la Tierra de Vitigudino y la subcomarca de La Ramajería, como buena parte de las localidades que estamos tratando, el término municipal de La Vídola está formado hoy por un único núcleo de población, aunque tiempo atrás tuvo al pueblo de La Peña como anexo (desde luego lo era en el siglo XVII). Sus difusos orígenes parecen hundirse en época prerromana, acaso hasta los vetones, pero la ubicación y nacimiento de la actual localidad se debe al proceso repoblador llevado a cabo entre los siglos X y XII. Su topónimo pasa por ser verdaderamente antiguo, pues ya en 1265, fecha del documento más antiguo conocido que alude a la localidad aparece mencionado como "Bidola".

Pocas variaciones admitiría hasta la actualidad, pues a fines de la Edad Media era conocida como La Vídula o La Bídola, indistintamente. Y a partir del siglo XVII adoptará ya la forma que hoy conocemos. Sobre su origen se ha hablado de época prerromana, como tantos otros que subsisten en la zona de Las Arribes, pero también de una degeneración de la forma antigua "Vetola" o "Vetula", palabra que significa "vieja", por lo tanto se aludiría con ello a lo vetusto del lugar, una forma de idealización ligando lo viejo con lo bueno y la experiencia.

Tras la reconquista su actual término municipal pasó a ser una dehesa, cuya propiedad fue pasado por distintas manos. Para nuestros intereses cabe reseñar que entre los siglos XV y XVIII perteneció al Colegio Mayor de San Bartolomé o Colegio Viejo (Salamanca), periodo dentro del cual fueron ejecutas las pinturas que veremos a continuación. Además, en torno a 1600 se constituye un señorío en la zona que, por donación real, ostenta Alfonso Fernández Villarino, entre cuyos lugares (casi una docena) figuraban algunos de nuestros puntos de interés como Aldeadávila o Villarmuerto.

Aludiendo a su territorio podemos decir que se veía al sur de una cordillera de montes que se prolongan hasta las márgenes del Duero, por lo que su terreno participa de llano y monte con arbolado de roble y dehesas de pasto. Su término confina al norte con el de Cabeza de Faramontanos, al este con Villar de Samaniego (llamado hasta 1910 aproximadamente) Villar de Ciervos y Ahigal de Villarino, al sur con Valsalabroso y al oeste con Fuentes de Masueco y La Peña.

El edificio

La Vídola "tiene una yglesia buena con una ymajen muy linda de tabla, es este lugar del Colejio Viejo, la yglesia está graçiosa y bien tratada". Así se veía la parroquia de la Inmaculada en la visita general a todos lo lugares de la diócesis efectuada entre 1604 y 1629. Nada se decía entonces de sus pinturas murales, aunque esto no quiere decir que ya estuvieran ocultas bajo capas de cal, aunque se informa de la existencia de una imagen, seguramente antigua y de bulto, de la que nada queda hoy.

El templo de Nuestra Señora de la Inmaculada o de la Concepción, como la denominaron Madoz y Riera, es un edificio de notable prestancia, desde luego sus dimensiones exceden lo que hasta ahora habíamos visto, aunque formalmente redunda en un mismo modelo, tan característico de este entorno geográfico y de una época

Parte central del retablo fingido ubicado en el testero

concreta, el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna. Erigida —salvando sus añadidos— entre los siglos XV y XVI la parroquial de La Vídola es un edificio levantado en buena sillería de granito y limpios volúmenes al exterior, donde se percibe claramente su estructura de nave única reforzada por contrafuertes, torre espadaña a los pies y cabecera cuadrangular más alta pero ligeramente más estrecha que la nave.

Posee una única puerta, en el costado norte, precedida de un pórtico columnado que se apoya lateralmente en dos construcciones anexas adosadas a la cabecera (sacristía) y entre la unión de la nave y la torre (trastera). Es de medio punto, con arco doblado, el interior moldurado, apoyado sobre dos pares de pilastras con sus respectivas impostas molduradas, estructura que pudo construirse tanto en el siglo XVI como en la centuria siguiente.

Frente a la escasa altura de la nave destaca la potente y airosa espadaña. Hacia el norte da la imagen de ser una torre rematada con un campanario, pues el husillo de subida al mismo se integró formando un todo con la espadaña. Desde ese cuerpo prismático se salía directamente a un balcón sustentado por matacanes a la altura del primer cuerpo de la espadaña. Su articulación de dos troneras de medio punto con impostas molduradas y aletones rematados en motivos de recuerdo escurialense se repite en el campanil superior aunque con un vano menos. Desde el costado meridional se aprecia perfectamente el perfil real de la espadaña, pues aquí carece del engrosamiento del cuerpo de escalera.

Al interior la iglesia se divide en cuatro tramos, gracias a tres arcos diafragma de medio punto sobre impostas de

Detalle de la escena de la Anunciación

distinto diseño, algunas talladas con bolas, motivo ornamental propio del último gótico. Por su parte el arco de Gloria que da paso a la capilla mayor, es ligeramente distinto a los otros, con sus aristas achaflanadas y con unas impostas mucho más trabajadas, acaso sea indicio de distintas fases constructivas o de algunas reforma ulterior. Dos arcos más, aunque estos de enorme sencillez, vemos a los pies del templo correspondiendo con el cuerpo bajo de la torre, el primero sirve como capilla bautismal y sobre él se abre otro, de idéntico tamaño e igualmente iluminado por un vano rectangular abierto en su frente, que haría las veces de coro alto.

Las naves se cubrieron con sencilla techumbre de parhilera, mientras la cabecera hizo lo propio con una armadura, bastante renovada, de limas simples, cuadrales en los ángulos y almizate cuadrangular con un pinjante.

Las pinturas: Descripción e iconografía

También sufrieron los muros de la iglesia de La Vídola los rigores de la piqueta, aunque aquí con bastante más fortuna que en otros lugares. El conjunto conservado es bastante amplio y tapiza por completo todo el testero de la capilla y se extiende hacia el muro del evangelio. El resto de paramentos aparece limpio, aunque lo incompleto de la escena lateral invita a pensar, primero, en su mayor extensión, y segundo en la posibilidad de que el conjunto se hubiera extendido originariamente hacia otros puntos.

Podemos dividir las pinturas conservadas en tres grupos bien diferenciados. El primero vendría a corresponder

Detalles de la escena de la Epifanía

fundamentalmente con el centro del testero, ocupado por un ya recurrente retablo fingido. A cada lado del mismo dos encasamientos rectangulares con imágenes de santos y finalmente, y al margen de las anteriores, una escena rectangular de notable tamaño ocupando parte del referido paramento izquierdo.

Quizá la parte menos novedosa de las tres sea la primera. Bien es cierto que incorpora algunos elementos llamativos que no habíamos detectado hasta ahora, como el remate decreciente y ondulado del guardapolvo en la parte inferior del retablo, las sencillas pilastras o columnas con capitel y base que actúan como articuladoras de la estructura de calles y cuerpos, la pretendida apariencia lignea del guardapolvo o los tornapuntas vegetalizados que hacen las veces de aletones uniendo las calles laterales con la central, más alta. No ocurre lo mismo con la parte iconográfica del conjunto, donde se redunda en la temática de los retablos estudiados hasta aquí. Seis son las cajas o encasamientos disponibles. Los de las calles laterales repiten las escenas vistas en Carrascal o La Vídola, es decir, **Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Huida a Egipto y Milagro de la palmera,** con muy escasas variaciones, limitadas a la posición de los protagonistas. Es más, incluso el orden de la lectura es el mismo**.**

Mayores diferencias encontramos en la calle central, pues aunque la iglesia también tiene advocación mariana, su cuerpo superior alberga una **Crucifixión**, asunto que hasta el momento sólo habíamos registrado en un muro lateral de la iglesia de Carrascal. En centro Cristo, flanqueado a izquierda y derecha por María y San Juan. Tras ellos un vista lejana de la ciudad de Jerusalén, y bajo la cruz una calavera y unos huesos, aludiendo al Monte

Detalles de la escena de la Huida a Egipto y un teatral trampantojo

Escena de la crucifixión

Escena del martirio de San Sebastián

Gólgota. En la caja del cuerpo inferior observamos una escena de hoy trastocada interpretación. Delante de un aparatoso cortinaje aparecen dos ángeles volanderos, de agitadas vestiduras, que sostienen una corona. Todo parece acaecer en un interior, especialmente si tenemos en cuenta en solado de losetas dispuestas en acusada perspectiva. Hoy, en el centro de esta caja se ha insertado un sagrario de moderna factura, pero me parece plausible que en tiempos pretéritos sobre el muro se ubicara una talla de la Virgen, completando, así, con este sutil trampantojo una **Coronación de la Virgen.** Y no sería raro que se tratase de la "imagen de tabla" a que se refería el visitador a comienzos del siglo XVII.

Antes de proseguir conviene hacer una puntualización y es que pese a las coincidencias formales e iconográficas, en lo estilístico este conjunto es completamente distinto a los estudiados con anterioridad. Parece que estamos ante un pintor o grupo diferentes pero formado bajo un mismo signo y quizá, porqué no, salido de un mismo taller. Las pinturas de La Vídola tienen un interés dibujístico mucho mayor, tal es así que muchas de las figuras parecen sinopias que después se hubieran coloreado. Es una pintura que se detiene menos en los detalles fisonómicos o en el tratamiento de las vestimentas, sin embargo muestra mayor voluntad en la captación de los espacios y ambientes de cada escena, preocupándose, además, por la apariencia perspectívica verosímil. En líneas generales resulta una pintura más floja y debido a su peculiar modo de ejecución puede parecer, incluso, que algunos paneles quedaron inconclusos.

Salieron de la misma mano las otras cuatro composiciones que completan la superficie del testero, separándo-

Escena de San Francisco de Asís recibiendo los estigmas

Imágenes de cuerpo entero de San Pedro y San Juan Bautista

Rostros de San Francisco y San Juan Bautista. Escena de gran formato que podría representar al apóstol Santiago en la batalla de Clavijo

se entre ellas por molduras de sogueado. Quizá su mayor tamaño y simplicidad compositiva hace que parezcan mejor resueltas y de mayor calidad. A la izquierda y de arriba a abajo encontramos el **Martirio de San Sebastián** y **San Juan Bautista.** En la primera aparece el santo atado a un árbol y asaeteado, aparentemente a las afueras de una ciudad. Su estudio anatómico es interesante aunque su ejecución es más que discreta. La segunda pintura recoge al Precursor en un interior arquitectónico, en una de sus representaciones más conocidas, vestido con la consabida piel de camello y portando en su diestra un libro con el Agnus Dei al que señala con la mano izquierda. Destaca por encima del resto la ejecución del rostro, con la mirada dirigida hacia el espectador, en el que se aprecia la apurada técnica dibujística del maestro.

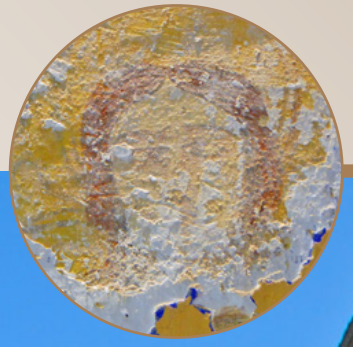
Al otro del retablo y formando *pendant* con estas pinturas, reconocemos las imágenes de **San Pedro** y **San Francisco de Asís recibiendo los estigmas.** Del primero poco se puede decir, salvo el llamativo entorno en que se colocó al personaje, con un muro de sillería hasta la mitad de la escena. El movimiento de la figura y sus ropajes resulta bastante elegante. Efigiado como un hombre de avanzada edad, San Pedro sujeta con su brazo derecho una gran llave que llega a apoyar sobre el mismo hombro. La última de estas cuatro pinturas es la que, por desgracia se encuentra más incompleta al haberse perdido, por una intervención en la fábrica, su parte inferior. Aun así su iconografía es claramente reconocible, pese a que sea un tema poco habitual. En primer término aparece un santo arrodillado, hábito franciscano y amplia tonsura. Abre los brazos en cruz y hacia ellos y su costado se dirigen desde una forma nebulosa una especie de rayos. Todo apunta a que sea el instante de la estigmatización de San Francisco, recogida al modo en que tantas veces lo hizo el pintor florentino Giotto.

Resta, únicamente, pues, la pintura conservada en el muro del evangelio, contigua al testero. Arriba y abajo está delimitada por sendas franjas lisas de color ocre. Y a pesar de encontrarse mutilada en la parte inferior y cortada en el lateral izquierdo (recubierta aquí por una gruesa capa de mortero), se nos antoja como poco, como la más llamativa del conjunto. A simple vista parece una escena de lucha o una batalla, pues en la parte derecha reconocemos varios jinetes que portan lanzas —dirigidas hacia la izquierda— y soldados a pie que sostienen espadas y adargas (escudo de cuero con forma oval o acorazonada). El uso habitual de esta pieza por la caballería musulmana y el hecho de que en el suelo yazcan varias cabezas con turbantes me hace pensar que en realidad estemos ante una representación de **Santiago Matamoros o Santiago en la Batalla de Clavijo.** A tal hipótesis contribuiría el hecho de que desde el flanco izquierdo emerja la cercenada efigie —sólo se ve la cabeza y las patas delanteras— de un caballo de color claro, que avanza al galope hacia la caballería. Además, la temática no nos es ajena, pues ya se ha visto en Carrascal de Velámbelez y volveremos a aludir a ella al estudiar el conjunto pictórico de Villarmuerto, curiosamente siempre ubicadas en los muros laterales.

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 20, Grande (2010); Maldonado (1976): 157, Madoz (1850): 37, Riera (1884): 209, Uffizzi (2018): 107-113.

MANCERAS



Iglesia de la Visitación de Nuestra Señora

Pintura mural en toda la capilla mayor

Primer tercio siglo XVI

Mal estado de conservación. Encalada casi en su totalidad

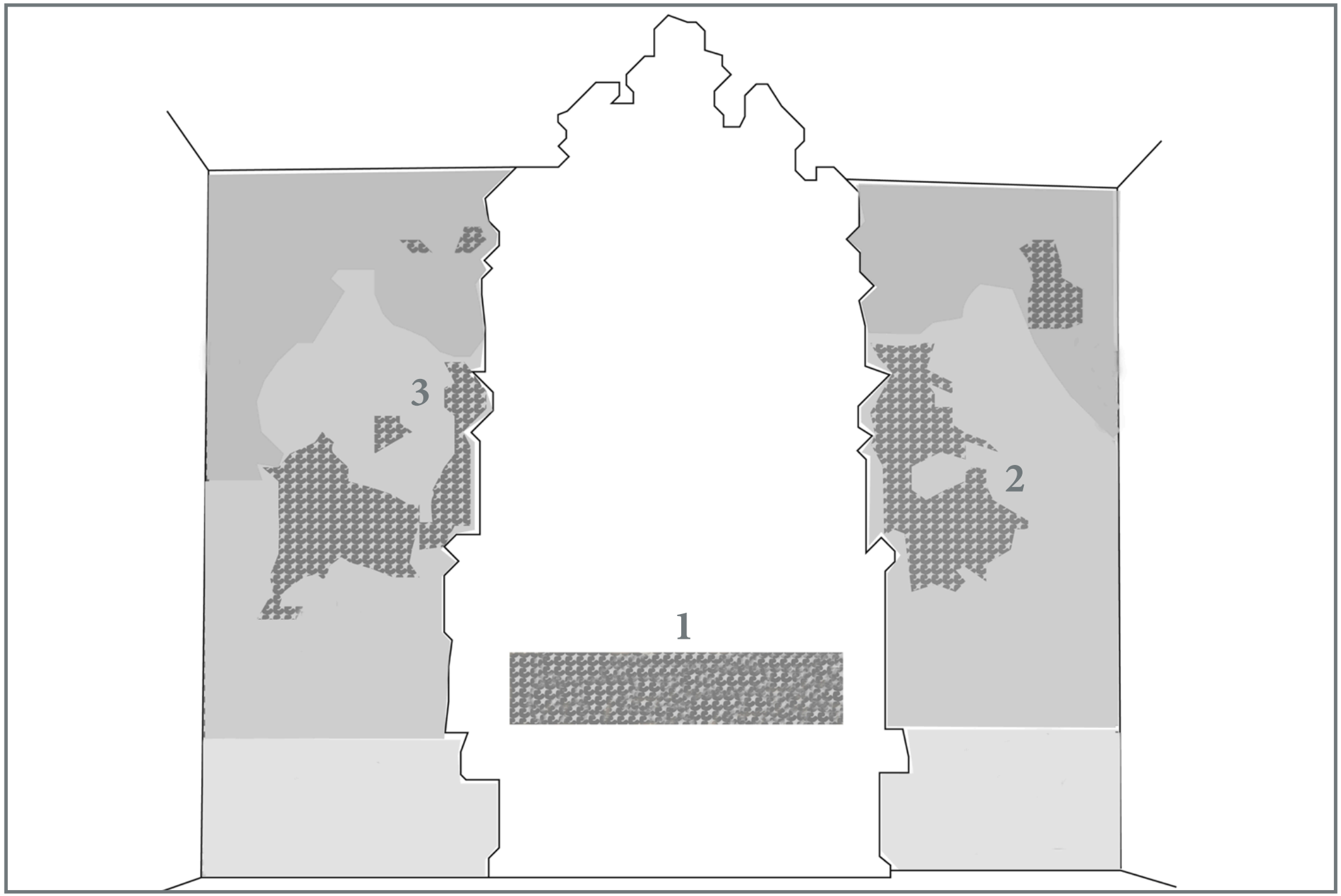
No pocas veces se ha confundido nuestra localidad con su casi homónima, Mancera de Abajo, pese a que entre ellas disten más de 100 kilómetros y se encuentren en distintas comarcas, la primera en la Ramajería (comarca de Vitigudino), la segunda en la Tierra de Peñaranda. Llama la atención su curioso topónimo y su repetición casi idéntica en ambas. Los estudios al respecto han incidido precisamente en su carácter extraño que, seguramente, nada tenga que ver con el apelativo mancera "esteva de arado" y acaso esté vinculado al vocablo árabe vulgar *manzära* "lugar frondoso". Y efectivamente parece que nuestro Manceras estuvo rodeado desde antiguo de lugares boscosos y tupidos de vegetación

Aunque la fundación de Manceras se fecha en la Edad Media, debiéndose a las repoblaciones efectuadas por los reyes de León, lo cierto es que el lugar pudo tener poblamiento en fechas pretéritas. Así se deduce de algunos hallazgos de procedencia romana recuperados en sus lares. Desde aquí nos emplazamos directamente al siglo XIII, cuando la localidad de *Manzeras* formaba parte ya del arcedianato de Ledesma. Sorprendentemente la Edad Media no ofrecerá más datos sobre la localidad y hemos de situarnos en el siglo XVI para encontrar noticias de cierta enjundia de la villa de Manceras y su devenir histórico. Para entonces estaría levantada su actual iglesia compartiendo párroco con la vecina localidad de Puertas.

Jugosa información ofrece la visita general efectuada entre 1604 y 1629. Al llegar a *Manҫeras* se nos dice que es lugar anejo de El Gro, que tenía "una iglesia raçonable" y unas rentas que valían unos seis mil maravedís. Aunque sin duda alguna el dato más interesante, es que en ese mismo instante se estaba erigiendo la torre, de la cual había ya "mucha piedra labrada".

La escasez de noticias alusivas a la parroquia parece algo consustancial a la historia de la propia localidad. Tal situación tampoco se verá mejorada durante los siglos XVIII y XIX, bien es cierto que aquí si hubo mayor suerte, pues en las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada (1750-1754) los informantes obraron con bastantes prolijidad. Entre otras cuestiones se puede entresacar que en ese momento el señorío de la villa, siendo lugar del condado de Ledesma, pertenecía al duque de Alburquerque, a quien correspondía el derecho de alcabalas. También se informa de que carecía de clérigo propio, siendo el de Brincones el que atendía la localidad.

En 1826-1828 Miñano se refería a Manceras, como localidad del condado de Ledesma, situada en un llano rodeado de monte y peñas. Poco después Madoz precisará algo más respecto al registro anterior, ubicándola ya como agregado al ayuntamiento de Iruelos y sita en una llanura a la derecha de la calzada que baja desde Ledesma a Aldeadávila. Además nos dice que contaba con una iglesia aneja a la de Iruelos situada bajo la advocación de la "Visitación de San Isabel". Por el norte lindaba con Berganciano y El Manzano, por el este con el Groo, por el sur con Puertas y al oeste con Iruelos. En su terreno, de secano y mala calidad, descollaban varias canteras de piedra de buena calidad para las obras. A fines de ese siglo el lugar de Manceras y la alquería de Gejuelo pasaron a formar parte del ayuntamiento de Puertas. Para entonces su señorío pertenecía al Marqués de Castelar.



Esquema del autor sobre dibujo previo de Uffizzi en "Diagnóstico del estado de conservación de la pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca" (2018)

El edificio

Se trata de un templo sencillo aunque no exento de cierta notoriedad que nos habla de un pasado mejor. Originalmente era de planta basilical de nave única, dividida en dos tramos, y cabecera cuadrangular sin tramo presbiteral.

Debido a las necesidades del culto o de espacio, dado el crecimiento de la comunidad de fieles en determinado momento, la iglesia tuvo que ampliarse. La cortedad de las rentas impedía la reedificación parcial o total del edificio, por lo que, en este caso, se optó por ensanchar el tramo de la nave más próximo a la cabecera. Se con-

seguía, así, una mayor capacidad para acoger a los vecinos pero también se ganaban dos espacios que podían hacer las veces de capilla laterales en las que ubicar retablos o imágenes. Surge la duda de si la actual portada del templo —hoy la única en realidad—, ubicada en el costado meridional, se hizo también en este momento o si es fruto de otra obra posterior, pues en su clave se grabó una fecha hoy parcialmente ilegible 17[...].

Tras el ensanchamiento de las naves se fueron adosando distintas estancias a la caja de la iglesia. En el costado meridional y como prolongación de la nave se levantó la sacristía. Hacia el norte y comprendiendo parte del tramo de los pies de nave y por completo el más próximo a la cabecera se levantó la cilla. Por último, a continuación esta, y extendiéndose hasta el testero del ábside se dispuso el cementerio parroquial. Pero la única obra documentada a ciencia cierta de cuantas se sucedieron en el templo es la que en el primer tercio del siglo XVII (entre 1604 y 1629) supuso la erección de la actual torre-espadaña.

A pesar de todo, tanto al exterior como al interior los volúmenes del templo son plenamente discernibles. Tipológicamente enlaza con la mayoría de los edificios de su entorno y un vistazo al interior aclarará algunos de los aspectos vistos hasta aquí. Su única nave se dividió en dos tramos mediante sendos arcos diafragma de medio punto y amplia luz, cubiertos por moderna armadura de madera. A los pies, en la parte central del cuerpo bajo de la torre, adelgazado a tal efecto se ubicó el baptisterio, una pequeña capilla en arco de medio punto recorrida interiormente con imposta clasicista. En el muro del Evangelio se colocó la escalera de subida a la torre.

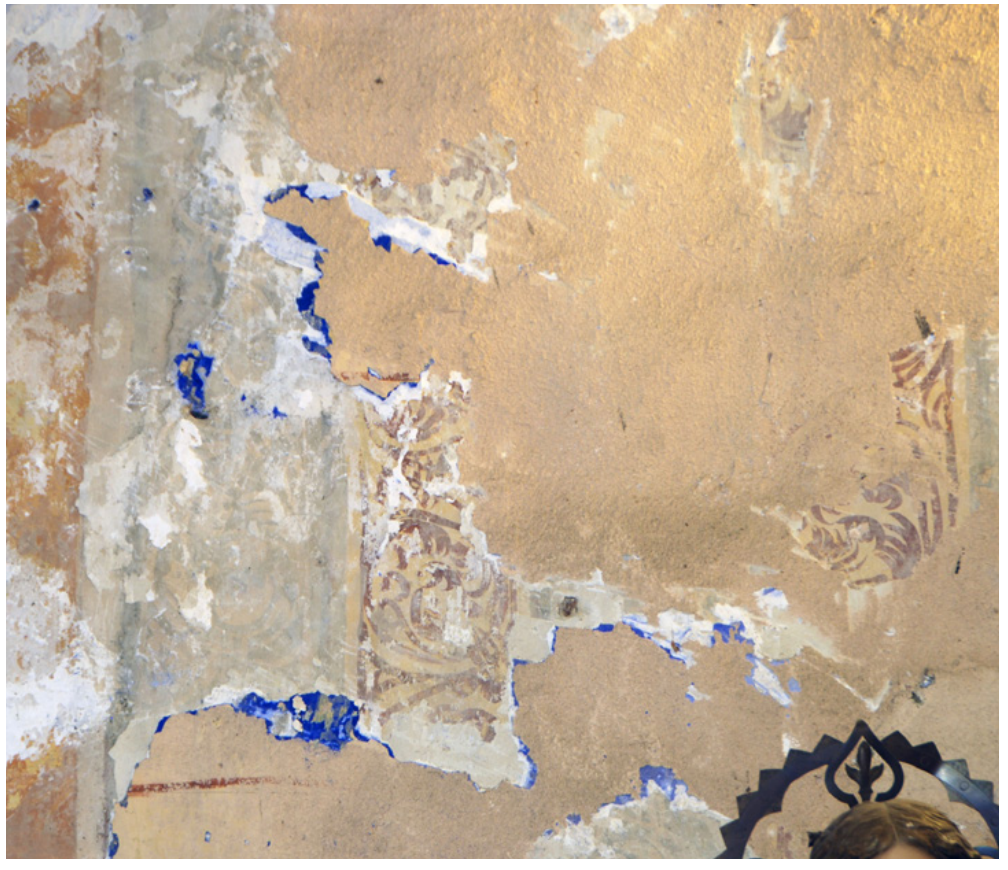
Detalles de las figuras de San Pedro (Fotografía: Uffizzi (2018) y San Pablo que compondrían parte del banco del retablo

El segundo tramo de la nave fue el principal afectado por la aludida intervención. Aquí, mejor en el exterior se aprecia el proceder de dicha obra, pudiendo ver perfectamente la disposición de los antiguos contrafuertes que afianzaban la nave. Por su parte, la cabecera es un espacio cuadrangular separado de la nave por un arco de Gloria de sencillo despiece que apea sobre pilastras lisas con imposta de doble bocel y filete, a todas luces distinta a la vista previamente en el baptisterio. El conjunto se remató con una sencilla armadura cuadrangular de limas simples, cuadrales angulares sobre canes de cabeza moldurada, almizate en forma de parrilla apeinazada, corriendo bajo sus pares y peinazos una sobria decoración de cinta y saetino. Por su modesta hechura, ajena a cualquier tipo de elaborado exorno enlaza con otras de su entorno (Gejo de los Reyes, por ejemplo) fabricadas a principios del siglo XVII.

Toda la iglesia mantiene un hermoso solado de red con encintado y losas pétreas. Varía, de manera clarificadora en las zonas ampliadas en el segundo tramo de la nave. Aquí no sólo sus materiales son más nuevos, sino que, además, las tapas se hicieron ya de pizarra.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Por la documentación sabemos que toda la iglesia de Manceras estuvo enlucida hasta la segunda mitad del siglo pasado, es más el último revoco general se aplicó en 1918. De aquello sólo resta hoy la capilla mayor que luce un grosero encalado amarillento con despiece de sillería fingida —aunque bajo él se adivinan sucesivos revocos de diversos colores—, pues el resto se ha repicado y limpiado. Fruto de la malsana curiosidad sabemos hoy de la



Detalle de la moldura de sogueado y de las bandas de motivos vegetales bícromos

Fragmentos de lo que podría ser una representación de la Misa de San Gregorio

existencia de pinturas en todo este ámbito. No importan aquí los detalles del cómo, cuándo y porqué y sí la fortuna de que alguien llegase a tiempo de que los males fueran mayores. A buen entendedor pocas palabras bastan.

Los fortuitos desconchones, debidos a la humedad, al roce o al mero paso del tiempo, unidos a los desafortunados repicados permiten conjeturar la existencia de un conjunto pictórico de notable desarrollo que, como poco, se extenderá a lo largo del testero y en buena parte del muro norte. Esas "catas" posibilitan ahora acercarnos a su cronología, indudablemente de siglo XVI, quizá de hacia el segundo cuarto de la centuria, pero también nos permiten adscribirlas al foco pictórico que estamos estudiando en esta franja noroeste de la provincia de Salamanca.

La extensión de este conjunto debe acotarse hoy a la capilla mayor, como tantos otros de los recogidos, pues con el repicado de la nave y las obras de ampliación se perdió cualquier otro testimonio pictórico que pudiera haber tenido. A pesar de que la temática y la estructura general suele ser bastante repetitiva, aproximarnos con

certeza al ciclo pictórico que ha de aparecer bajo los revocos de Manceras es casi imposible, aunque ha de estar en consonancia con los de su entorno. Lo que sí puedo afirmar es que bajo el retablo rococó que ocupa el centro del testero se encuentra el típico retablo fingido del que venimos hablando, pues a través de hueco del sagrario llegamos a distinguir a dos personajes de busto, muy similares a los vistos en tantos otros bancos de estos retablos pictóricos:

1. A la izquierda **San Pedro**, con nimbo y portando unas grandes llaves sobre su hombro derecho. A la derecha **San Pablo**, con nimbo, melena y espada en lo alto. Ambos encasamientos se separan entre ellos y del registro inmediatamente superior por una moldura sogueada rematada con una crestería de raíz goticista, como ocurre en los retablos de Iruelos, Villargordo y Valsalabroso.

Aunque se aprecian tanto a los lados como en por encima del sogueado restos pictóricos no resulta posible identificar ningún otro asunto o personaje, aunque presumiblemente se revelarán otra u otras dos parejas de santos y santas en el banco y dos o tres cuerpos de escenas sobre ellos. Desbordando los aletones del retablo ligneo se aprecia, incluso, el amarillento guardapolvo que rodearía perimetralmente el retablo pictórico.

Como en Villarmuerto o La Vídola, la anchura del testero posibilitó la inclusión de otras pinturas que acompañarían a la composición central. En el lado derecho, justo por encima de los retratos de santos se vislumbra un nuevo encasamiento en que resulta parcialmente visible:

2. Una imagen de Cristo mostrando sus estigmas y rodeado de los instrumentos de la Pasión: cruz con ti-

Fragmentos aislados irreconocibles ubicados a la izquierda del retablo

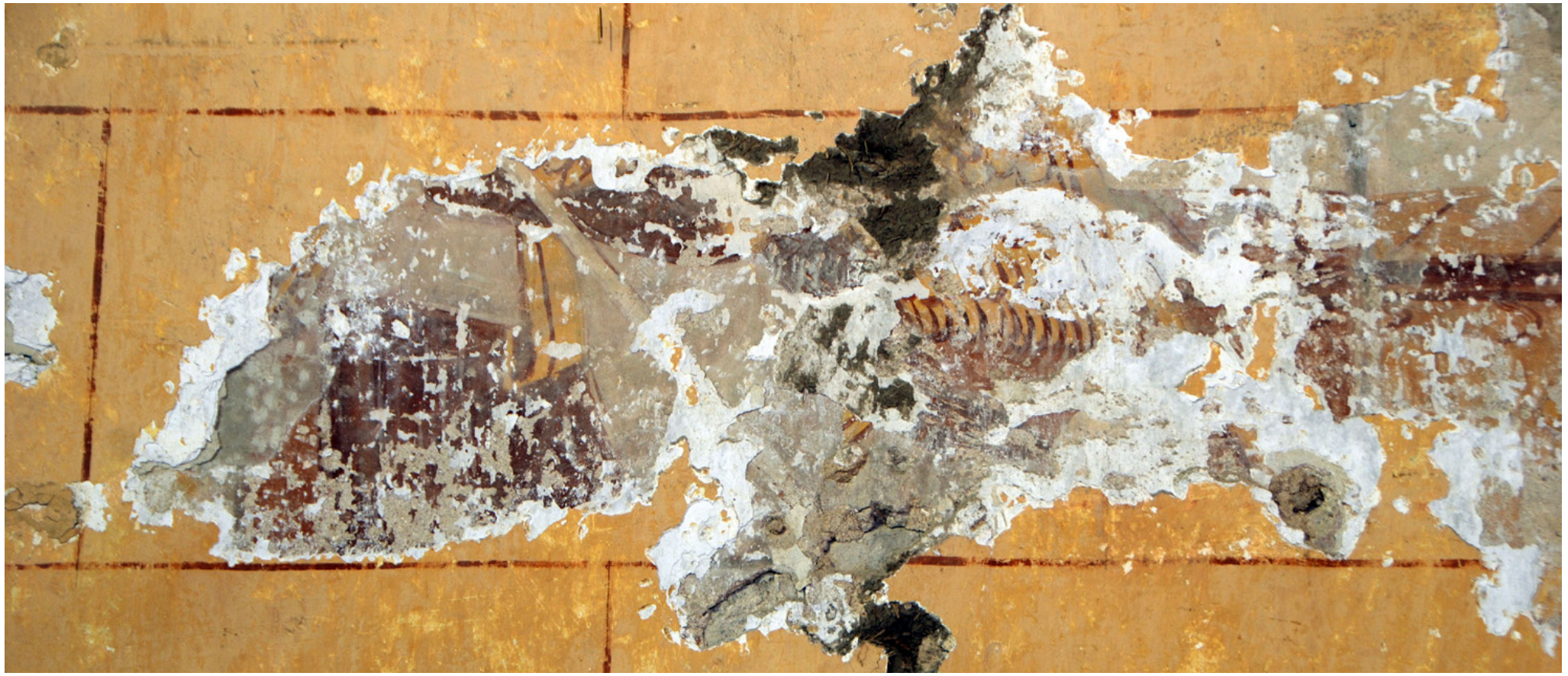
tulus, escalera, lanza y caña con hisopo. Creo que la escena es mucho más grande de lo que se ve y podría representar la milagrosa aparición de Cristo al momento de la consagración eucarística por parte del Papa San Gregorio Magno, conocido vulgarmente como **Misa de San Gregorio.** Como curiosidad hemos de decir que esta escena no es frecuente en el ámbito salmantino, aunque sí la hemos visto en el territorio portugués, en concreto en las iglesias de Santiago de Adeganha y Sao Martinho do Peso, localidades situadas entre 70 y 100 kilómetros de Manceras y a similar distancia del ámbito sayagués.

Este recuadro se separa del encasamiento inmediatamente superior por una sencilla franja de color amarillo, y sobre ella podemos ver distintas bandas de motivos decorativos en tonalidades rojizas y verdosas asemejando labor de brocado. Este tipo exornos se repiten miméticamente en una hornacina de iglesia de Gejo de los Reyes, en la capilla mayor de la ermita de Villaseco o en numerosos templos de Sayago (Zamora). En el lado contrario se repite el mismo esquema, pero la escena recogida tiene como protagonista a un personaje barbado, con nimbo y hábito monacal (túnica grisácea, manto marrón):

3. No pudiendo contemplar el registro completo su identificación es pura hipótesis, aunque bien podría tratarse de **San Antón**, personaje visto también a los lados del retablo fingido de Valsalabroso, quizá en el de Las Uces, y dentro de un ciclo hagiográfico propio en la iglesia de San Juan Bautista de Pasariegos (Zamora). Aparentemente se separa de la pintura que se realizara sobre él por medio de una cenefa de acicates de color marrón y ocre.

Aparentemente imagen de San Antón abad

Vista general del panel pictórico del lado del evangelio. Fotografía: Uffizzi (2018)
En la página siguiente, detalles de los puntos descarnados del muro donde subyacen los restos pictóricos de mayor calado, entre ellos un San Bartolomé



El arbitrario desollado de los muros de la cabecera permitió —dentro del destrozo causado— certificar la existencia de varios registros de encasamientos pictóricos separados, aparentemente, por cenefas de sogueado, en el muro de lado del evangelio, algo que en este momento no podemos certificar en su frontero. De no existir pinturas en este no sería una circunstancia extraña, pues en más de una de estas iglesias los paramentos más engalanados suelen ser el del frente y el del lado izquierdo, iluminado este último por los vanos abiertos hacia el Sur.

Así, en la parte más baja del muro y cerca del púlpito distinguimos, al menos, dos escenas, una ilegible con un **personaje que portaría una lanza o un bastón**, y a su izquierda, este si reconocible, un santo con barba, pelo largo y manto empuñando con la diestra un cuchillo o espada corta. Esta última figura podría representar a **San Bartolomé**, frecuentemente efigiado en estos conjuntos, valgan como ejemplos las pinturas de Carrascal de Velambélez, Villargordo, y de manera mucho más numerosa en los templos portugueses.

Por último, hemos de señalar la posible existencia de un registro superior, o al menos de alguna escena aislada que se pinceló por encima de las anteriormente descritas. Tan

Rostro nimbado de una figura. Fotografía: Uffizzi (2018)

sólo se ha descubierto, por ahora, un **rostro nimbado**, con melena corta y sin barba, por lo que podría ser tanto una mujer como un hombre. Tras él subyace una especie motivos fitomorfos que quizá formen parte de algún tipo de vegetación integrada en el asunto tratado.

Hasta aquí pocos elementos de juicio, estilísticos, u ornamentales, tenemos para concretar más la cronología del conjunto o su autoría. Lo que sí está claro es que por su factura debe situarse en el haber de estos talleres itinerantes que nos ocupan. El estilo de las figuras, lo poco que intuimos de las composiciones, su iconografía y la mayor parte de los elementos formales visibles pueden vincularse sin ningún problema con el resto de ciclos pictóricos recogidos en este trabajo.

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 38, Madoz (1848): 171, Maldonado (1963-1964): 10, Miñano (1826-1828): 388, Morán (2000), Núñez (1900): 479, Pérez (2018): 7-61, Riera (1981): 82, Uffizzi (2018): 115-139.

PICONES

Iglesia de San Ildefonso

Pintura mural en el testero de la capilla mayor

Primer tercio siglo XVI

Regular estado de conservación. Restos de encalado y grietas selladas en una intervención de mediados del siglo XX

Es posible que la pequeña localidad de Picones sea hoy más conocida por la riqueza natural de su entorno o por la presencia del cercano y estudiado castro de la II Edad del Hierro denominado "El Picón de la Mora", que por su discreta iglesia parroquial. El agradable paraje tiene mucho de lo que su topónimo avanza y aunque es muy común en la toponimia regional, podemos decir que el término "picón" alude a tierras en forma de pico, o a formas del terreno enclavadas entre dos caminos que se cortan o dos arroyos que forman ángulo agudo. Y en efecto en su término confluyen el arroyo de los Casales, el de la Carbonera, el de la Bardionera, el de la Rebofa e incluso el propio río Huebra.

Según parece, para buscar el origen de Picones hemos de remontarnos hasta el siglo XIV, momento en el que aparecía ya encuadrado en la jurisdicción de Ledesma. En lo eclesiástico, formando parte de la diócesis salmantina, figura como anejo de Guadramiro desde sus orígenes, hecho que se prolonga hasta la actualidad. Por este mismo hecho estuvo incluida dentro del señorío de Guadramiro, como posesión de los Maldonado-Hormaza. Desde mediados del siglo XIX es municipio de Encinasola de los Comendadores —así la menciona Madoz, pero no Miñano— y forma parte de la Tierra de Vitigudino y más concretamente de la subcomarca de La Ramajería.

Parece que su condición de pueblo humilde viene desde antiguo. En el siglo XVII su parroquia era considerada pobre por los visitadores pastoral y sus rentas era exiguas, teniendo más descargos que ingresos en su fábrica. Acaso de la de Guadramiro contribuiría en los momentos más difíciles, e incluso la de Gema de Yeltes a la que en algún momento se agregó la parroquia de Picones, tal y como recogieron Madoz y Riera.

Su orografía áspera, rodeada de algunos cerros, pedregosa y cercada de monte es terreno fronterizo de Gema de Yeltes y el río Huebra, por el sur, de Barreras, por el oeste, de Guadramiro, por el este y de Encinasola de los Comendadores por el norte.

El edificio

En el primer cuarto del siglo XVII la parroquial de Picones, dedicada a San Ildefonso, era vista por el visitador general de la siguiente manera "es pobre, tiene ese sancto (San Ildefonso) nuevo y dorado, es anejo de Guadramiro". Y, en realidad, si nos olvidamos de esa imagen de talla, hoy perdida y sustituida por otra de moderna factura, el edificio sigue transmitiendo una sensación similar, de sencilla iglesia de carácter popular, detenida en el tiempo por la penuria congénita de su fábrica.

Al contemplarlo desde la lejanía, pues para acercarnos a él hay que superar el cercado de una finca, resulta un templo sencillo y sobrio, compuesto de cabecera rectangular más alta, pero ligeramente más estrecha que la nave, y una única nave a cuyos pies se erigió una pequeña espadaña, con altas pretensiones en su basamento, pero venida a menos en su remate, donde bastaron dos troneras para sendas campanas y un remate apiñonado con sutiles ornatos de raigambre clasicista. En el alzado norte, abrazando parte de la cabecera y un tanto de la

nave se adosaron varias construcciones, aparentemente en distintos momentos, primero la sacristía y el pórtico y acaso después la cilla. En el costado contrario, ante la ausencia de añadidos aún resulta visible el contrafuerte que afianza la nave en su punto medio y resalte de anchura de esta frente a la cabecera.

No encontramos por ningún lado cornisas o elementos ornamentales a más de los ya citados en la espadaña o en el marco de una ventana situada en el muro de la epístola de capilla mayor que arrojen un poco de luz sobre el momento de construcción del edificio. Su única portada es un arco de medio punto totalmente liso, que en nada ayuda a estos fines. Y una vez traspasamos el umbral de la puerta las resultados son igualmente poco halagüeños, pues el arco diafragma que divide la nave en dos tramos nace del propio muro, sin apoyos visibles, y tan sólo el arco de Gloria muestra impostas molduradas que pudieron haber sido labradas en cualquier momento de la Edad Moderna. Desde luego lo que sí está claro es que el origen del edificio habrá de situarse no antes del siglo XV y sus fases más tardías hacia el siglo XVII, pues tanto su tipología como su morfología coincide con la de tantas edificios de su entorno erigidos en torno a esas centurias. La retirada de la las antiguas techumbres de madera y su sustitución por modernas vigas de hormigón tampoco ayuda, aunque ambas debían ser sencillas.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Desprovistos los paramentos de cualquier tipo de revoco, y sabemos que los tuvieron, el muro de cierre de la capi-

Imposición de la casulla a San Ildefonso, vista general y detalle

Camino del Calvario, vista general y detalle

lla mayor es el único que en este momento luce pinturas murales. Es más, toda su superficie aparece tapizada de arriba abajo —a excepción del basamento, recubierto modernamente con piedra— con el típico retablo fingido de tres calles y dos cuerpos, rodeado por un sencillo y liso guardapolvo. Verticalmente se divide mediante finos pilarillos o columnas apoyados en pequeños netos cuadrangulares, mientras sus cuerpos se separan por frisos adornados con abstractos motivos vegetales (similares a los vistos en forma de bandas en Manceras, Iruelos o Gejo de los Reyes), es decir una articulación prácticamente idéntica a la retablo de La Vídola.

En lo que difiere de todos los retablos que hemos estudiado hasta aquí es en su temática o iconografía pues, en suma, recoge un ciclo de la Pasión de Cristo. Bien es cierto que alguna de sus escenas pueden recordar a las que se pincelaron en los muros laterales de la cabecera de Carrascal de Velámbelez o a las que veremos más adelante en el arco de Gloria de San Pelayo de la Guareña.

Así las cosas seis son los encasamientos generados en el retablo. De ellos destacan los de la calle central, el superior por su mayor tamaño y el inferior por su compartimentación interna en tres pinturas diferentes. El sentido de la narración es de arriba a abajo y de izquierda a derecha, con algunas salvedades que trataremos de explicar a continuación:

1. **Imposición de la casulla a San Ildefonso:** De este modo la primera escena del conjunto se dedica al titular del templo, aunque no sea la caja principal del retablo como se estilará comúnmente en épocas posteriores. Aquí vemos al santo arrodillado, momento en que la Virgen, descendida del cielo, le impone una preciosa casu-

Escena de la Crucifixión o del Calvario, ubicada en la caja superior de la calle central del retablo

Detalles de rostros, vestimentas y anatomía de la escena del Calvario

Llanto sobre Cristo muerto, vista general y detalle

lla en señal de agradecimiento por los muchos escritos que había realizado en defensa de la virginidad de María. Como aparece en el común de los relatos la escena transcurrirá en el interior de un templo, con el altar dispuesto para la celebración y el santo se verá rodeado de vírgenes y ángeles que alababan y cantaban mientras asistían a la entrega de "este regalo que he tomado del tesoro de mi hijo. Has de llevar este vestido en los días de mi fiesta y puesto que has sido siempre fiel en mi servicio, y has defendido mi fama entre los fieles, este vestido de gloria que te adornará en esta vida, lo gozarás también en la futura junto a otros siervos de mi Hijo".

2. Camino del Calvario: Como en la escena anterior el pintor muestra cierto interés por la captación perspectívica, aunque aquí se ve un tanto diluida por el amontonamiento de personajes. En el centro la figura de Cristo cargando con la cruz, ayudado ya por el Cireneo. A la derecha, dos sayones, uno que tira del dogal con que llevan prendido a Jesús mientras le azota con un látigo y otro que va abriendo paso haciendo sonar una especie de cuerna. Tras ellos un cortejo formado por cinco hombres más, algunos casi imperceptibles debido a la persistencia de restos de encalados, aunque parece que uno lleva en su mano diestra una caña o lanza, acaso otro de los soldados que azuzaban a Cristo en su camino hacia el Gólgota.

Pasamos desde aquí al cuerpo superior de calle central, donde conviene mencionar una cuestión que resulta más que evidente y es la distinta calidad de esta pintura respecto al resto del conjunto. Lo que hasta aquí se ha visto y lo que se verá después mantiene un estilo absolutamente homogéneo, de una factura discreta si quere-

Resurrección de Cristo, vista general y detalle

mos, y relacionable con las obras de Iruelos o Carrascal de Velámbelez, por ejemplo. Sin embargo, la escena a que ahora me referiré fue ejecutado por otra mano, más experimentada y capaz de alcanzar unas cotas de calidad mayores, sólo hay que ver el apurado estudio anatómico del Crucificado o el movimiento y el tratamiento de los ropajes de los otros dos personajes. No podemos certificar que estemos ante el maestro y el taller o aprendices, pero desde luego la diferencia es palpable. Lo que sí está claro es que la pintura se hizo coetáneamente y no se trata de un añadido o "refresco" posterior, pues incluso la gama cromático empleada es la misma.

3. **Calvario:** Al fondo una vista de Jerusalén y en primer término Cristo crucificado, flanqueado a derecha e izquierda por María y San Juan. Distintos elementos ubicados por el suelo y en el fondo sirven como apoyo para representar la perspectiva, algo más conseguida que en las escenas pintadas por el otro artífice. El estudio anatómico del Cristo es excepcional, al igual que la captación emocional de los tres personajes. No menos llamativo resulta el arremolinado paño de pureza o el cuidado trabajo aplicado en los orillos de la túnica de la Virgen y del manto del discípulo amado.

Debemos saltar momentáneamente la caja inferior de la calle central al no incorporarse iconográficamente al relato evangélico y continuamos por la parte alta del flanco derecho:

4. **Llanto sobre Cristo muerto:** Descendido ya de la cruz, su Madre le acoge en su regazo con actitud de dolor, aunque la figura permanezca huera de expresión. Las otras dos Marías preparan el cuerpo de Jesús para depositarlo en el sepulcro, reconociendo

Imagen de cuerpo entero del apóstol San Pedro

fácilmente a la Magdalena por el perfumario que sostiene entre sus manos. Tras este grupo y a los lados de la cruz vacía dos hombres, ricamente ataviados que, mientras con una mano sostienen la sábana con que iban a cubrir el cuerpo, con la otra enjugan sus lágrimas. Será José de Arimatea y Nicodemo.

5. Resurrección de Cristo: Tal y como narran los evangelios el sepulcro en que se había depositado el cuerpo de Cristo se aseguró por una guardia que fariseos y sacerdotes pidieron a Pilato por miedo a que los discípulos sustrajeran el cuerpo y dijeran a la gente "Ha resucitado de entre los muertos", cumpliéndose así las palabras que el mismo Jesús había dicho en vida "Después de tres días resucitaré". Y así lo recoge la pintura, con un sepulcro a modo de sarcófago abierto en primer plano del que emerge la figura triunfante de Cristo, rodeado a izquierda y derecha por soldados armados pero adormilados. Frente a las armaduras de estos, contrasta el cuerpo semidesnudo del Resucitado, pese a que su estudio anatómico deje mucho que desear.

Por último se ha de volver sobre la calle central del retablo, pues su cuerpo bajo se subdividió en tres encasamientos más pequeños, aunque entre ellos no exista más separación que estrechas líneas de color. No sabemos si este retablo fingido contó con un banco similar al que hemos vistos en otras localidades, pero la configuración de este espacio central invita a pensar que no, pues en sus laterales su ubicaron las figuras de cuerpo entero de **San Pedro** y **San Pablo,** que en numerosos casos se dispusieron en los bancos y en forma de bustos. Ambos visten túnica y manto, sus tipos físicos son los habitua-

Imagen de cuerpo entero del apóstol San Pablo

Parte central del banco del retablo. Fotografía: Uffizzi (2018)

les y portan en sus diestras los atributos iconográficos más reconocibles, es decir, las llaves y la espada. El paño central se pintó con una suerte de brocado a base de motivos vegetales. Este recurso lo hemos visto ya en Carrascal y en Iruelos, y lo volveremos a ver en Valderrodrigo y Valsalabroso. Como ya sugerimos entonces parece un ámbito concebido para servir de telón de fondo a una imagen de bulto redondo, en este caso de San Ildefonso, como titular de la parroquia, o para disponer un sagrario, aunque como mueble litúrgico aislado se comenzará a generalizar algunas décadas más tarde de la hechura de estos retablos pintados. En este caso concreto, lo que no ocurre siempre, la bicromía empleada coincide con la que se aplicó a los frisos ornamentales que separan los cuerpos del retablo.

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 27, Madoz (1849): 11, Mínguez (1997): 323, Miñano (1827): 7, Riesco (2015): 44, Riera (1985): 144, Uffizzi (2018): 143-155.

SAN PELAYO DE LA GUAREÑA

Iglesia de San Pelayo

Pintura mural en el Arco de Gloria y en el muro del evangelio de la nave

Hacia 1530

Mal estado de conservación

San Pelayo de la Guareña se sitúa en el extremo nordeste de la Tierra de Ledesma, a escasos kilómetros de la cabecera de comarca y rodeado de las localidades de Zamayón, Espino Rapado, Juzbado y El Arco. Este espacio se articula en torno al valle que forma un afluente del Tormes, llamado rivera de Cañedo, de ahí que en algunos momentos la localidad aparezca nombrada como San Pelayo de Cañedo. El paisaje que aquí encontramos está dominado por las afloraciones de roca granítica que dan lugar a pequeños resaltes topográficos mezclados con espacios arbolados y de matorral.

La repoblación de este lugar debió realizarse en los primeros años del siglo XII y figuraría probablemente entre las villas que Raimundo de Borgoña entregó a la jurisdicción del obispo de Salamanca, cesión que fue confirmada por los reyes posteriores. Bien es cierto que la reconquista de estos lares: Ledesma, Juzbado, Guadramiro o incluso Salamanca, se ha atribuido a Ramiro II de León, y por lo tanto fechable en torno a los años 931-951. Sin embargo, la primera mención documental que se conserva se encuentra en la donación que Alfonso VII hizo al prelado salmantino en 1136, donde aparece citada con su antiguo nombre de *Sanctum Pelagium de Canedo*.

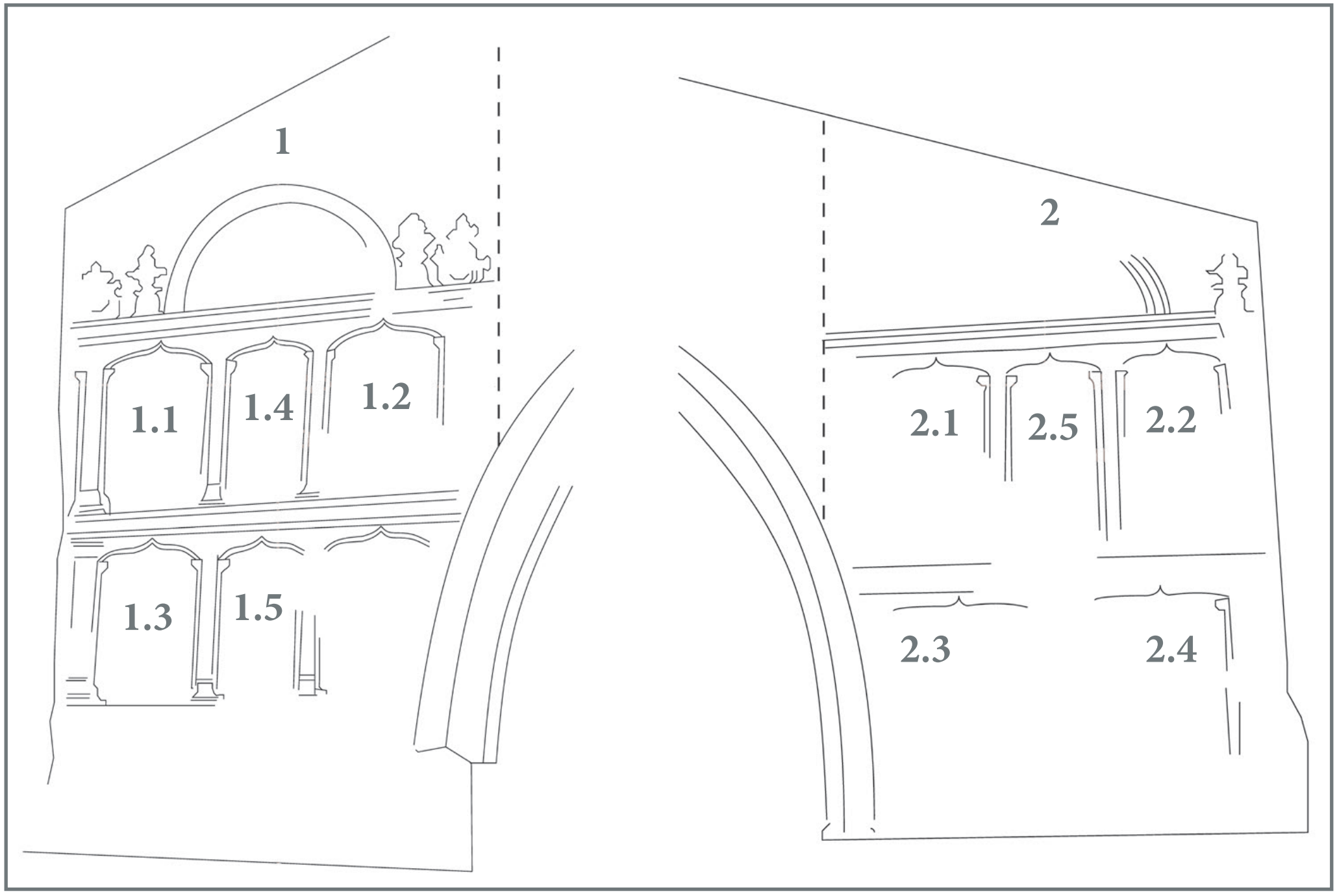
Durante el siglo XVII aparece mencionada sencillamente como San Pelayo y como tal la registrará el visitador general de la diócesis. Resulta interesante que considerará a la localidad como posesión de la cámara episcopal y por lo tanto a ella pertenecerán sus diezmos. Por entonces contaba con iglesia mayor (San Pelayo) y con una "hermita rica, de cuyas limosnas se suele remediar la yglesia".

Hoy su término municipal aglutina, además, a las localidades de Cañedo de las Dueñas y Espino Rapado. La primera ya era aneja de San Pelayo en época antigua, es más, su pequeña iglesia la servía el beneficiado de San Pelayo.

El edificio

Estamos habituados ya a tratar en estas breves líneas sobre iglesias erigidas en el tránsito del siglo XV al XVI, todas construidas conforme a un modelo que gozó de notable aceptación en este entorno geográfico. Sin embargo la parroquia de San Pelayo no encaja dentro de estos postulados, pues de entrada fue construida en la segunda mitad del siglo XII y seguramente sobre otra más antigua cuya advocación dio nombre al lugar. No obstante, también hay que decir que de aquel edificio románico sólo se ha conservado la capilla mayor que como el resto del edificio no ha sido ajena a las reformas posteriores. Pese a todo constituye uno de los ejemplares románicos más importantes de la provincia.

La cabecera consta de un amplio presbiterio y un hemiciclo absidal articulado en cinco paños mediante cuatro columnas adosadas con capiteles decorados con motivos vegetales. Bajo la cornisa apoya sobre una colección de canecillos decorados con formas muy simples a base de volutas, bolas y molduras verticales de clara influencia zamorana. En el paño central se abre un óculo guarnecido con molduras y bifolias puntiagudas dentro del cual se dispone una celosía calada con huecos lobulados y bajorrelieve cruciforme.



Esquema sobre dibujo previo de Uffizzi en "Diagnóstico del estado de conservación de la pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca -Foco Noroeste-" (2018)

De la observación del ábside se plantea una duda en cuanto a su unidad constructiva, pues mientras los dos tercios inferiores son de granito mientras que el superior es de arenisca. Esta evidente interrupción debió de ser breve, pues la labra sigue pareciendo románica, presenta marcas de cantería y mantiene el proyecto constructivo, quizá simplemente se deba —como ha planteado Huerta— a un cambio de cantera o un reaprovechamiento de material.

La nave se rehizo por completo en el siglo XVI y fruto de esta intervención y de las llevadas a cabo a posteriori, la última en los años 1980-1981, tenemos hoy una curio-

sa disposición interior. La capilla mayor se dispone a un nivel inferior al de la nave, con banco corrido de piedra en su base, más alto en el lado de la epístola, y una credencia en cada muro del presbiterio. Originalmente se cubría con bóveda de cañón apuntado en el presbiterio y de cuarto de esfera en el hemiciclo absidal, desaparecidas en ambos casos y sustituidas por una cubierta de materiales prefabricados.

Del primitivo arco triunfal nada queda salvo el resalte escalonado del banco corrido sobre el que apoyaban las columnas que lo sustentaban. El arco actual corresponde al siglo XVI, al igual que la nave. Ésta se dispone a un nivel superior en forma de graderío accesible por medio de un pasillo central escalonado. Presenta tres tramos separados por dos arcos diafragma que soportan una cubierta también moderna. Conocemos la fecha de la reforma gracias a la inscripción parcialmente ilegible de un epitafio empotrado en el muro norte del presbiterio: "IHS GO XPS / AQVI IAZE EL / RDO SC GO DEL BARCO / BENDO DESTA IGLESA / EL QVAL LA REEDIFI / CO FALLECIO AÑO DE 15...".

Las pinturas: Descripción e iconografía

Desconocemos el alcance de la intervención llevada a cabo a finales del siglo XX en lo que a la "limpieza" de los paramentos se refiere, aunque está claro que en ese o en otro momento anterior los muros de la iglesia se repicaron por completo dejando al descubierto y en muy malas condiciones varios hitos pictóricos de distinta cronología. A simple vista vemos restos aislados de cronología tardomedieval en la cabecera, concretamente cene-

Retablo de la infancia de Cristo, lado izquierdo del arco de Gloria

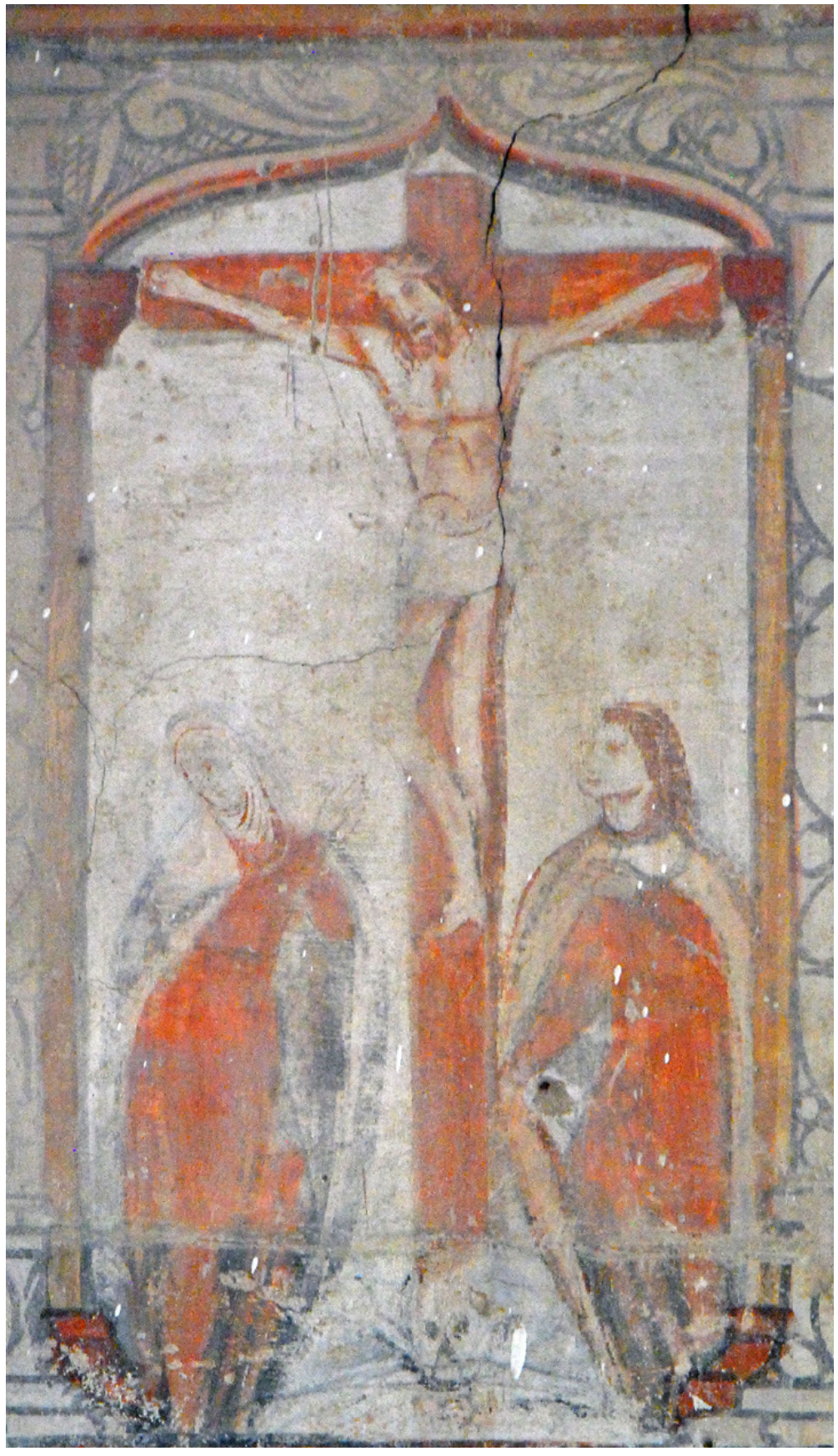
Escenas de la Anunciación y de la Visitación

Escenas del Nacimiento y del Llanto sobre Cristo muerto

fas de motivos geométricos blancos y negros trazados a compás y algunas cruces de consagración con ligeros toques de policromía. Y tres conjuntos ejecutados ya conforme a los gustos del Renacimiento en distintos puntos de la nave. Cabe pensar que estos se ejecutasen una vez terminada la reforma del edificio, aunque en un momento temprano del siglo XVI, pues por su estilo habrán de fecharse entre 1500 y 1530.

La parte más importante, en cuanto a cantidad de superficie pictórica conservada, se encuentra en los laterales del gran arco de Gloria que comunica la cabecera con la nave, como ya dijimos rehecho por completo en el Quinientos. Aquí, asentados sobre sendas repisas pétreas descubrimos dos retablos fingidos de idéntica tipología, pero con distinto relato iconográfico. Mientras el de la izquierda se centra, fundamentalmente, en la Infancia de Cristo, su pareja, como veremos a continuación, prioriza los temas pasionales:

1. **Retablo de la Infancia de Cristo:** Máquina de dos cuerpos y ático semicircular, separados por frisos de estilizados motivos fitomorfos. En el cierre inferior del retablo restan fragmentos de otra de estas cenefas, lo cual resulta insuficiente para afirmar que bajo ella existió algún tipo de banco motivos figurativos o un basamento con elementos geométricos. Verticalmente su articulación en calles viene dada por columnas de basa y capitel dórico con sus respectivos traspilares que generan encasamientos rematados con arcos conopiales. En suma, su mazonería parece transitar entre el gótico y el renacimiento, baste recordar, por ejemplo, la fachada principal de la Catedral Nueva de Salamanca presidida por tres



Escena de la Crucifixión en la calle central del retablo

grandes arcos conopiales pero cuajada de escultura del primer cuarto del siglo XVI. En la retablística, este motivo es fácilmente rastreable en obras de la centuria anterior, pero los soportes aquí empleados, la forma del remate y, sobre todo, el carácter de las escenas pintadas nos sitúa ya decididamente en el siglo XVI. Llama la atención, no obstante, la ornamentación aplicada a las columnas, aparentando ser algún tipo de material pétreo.

Las calles laterales muestran un discurso narrativo distinto al de la calle central recogiendo, seguramente, cuatro escenas —la última perdida en su totalidad— alusivas a la infancia de Jesús. De izquierda a derecha y arriba a abajo son:

1.1. Anunciación: pintura muy desvanecida, aunque reconocemos la típica escena interior con la Virgen y el arcángel Gabriel. El solado de losetas pretende buscar, aunque en vano, una sensación de perspectiva de la habitación.

1.2. Visitación: A la izquierda Santa Isabel, de hinojos, y cubierta con una toca en señal de su avanzada edad. A la derecha María, en pie y "en cabellos". Ambas se disponen a abrazarse.

1.3. Nacimiento: María y José arrodillados ante el Niño. Tras ellos una sencilla construcción a modo de establo, desde donde asoman sus testas la mula y el buey. Resulta curioso el detalle que el propio manto de la Virgen sirve como colchón al recién nacido.

En la calle central, ligeramente más estrecha que las laterales, se desarrollan dos asuntos más, aunque en este caso alusivos a la Pasión de Cristo. Su lectura se llevará a cabo del mismo modo que en las anteriores:

Remate del ático con Dios Padre y emblemas heráldicos a sus flancos

1. 4. Calvario: Cristo crucificado rodeado por María y San Juan. A sus pies la calavera alusiva al monte Gólgota, lugar de la crucifixión.

1. 5. Llanto sobre Cristo muerto: En primer término María sujetando a Jesús en su regazo y a los lados dos mujeres más, las otras dos Marías. La que se sitúa a los pies de Cristo, rícamente vestida, podría identificarse con la Magdalena. Tras ellos las cruz vacía.

Queda tan sólo por mencionar la composición del ático, en cuyo centro se dispone un remate semicircular y moldurado habitado por **Dios Padre.** Efigiado como un venerable anciano de barba blanca, sujeta el orbe con la mano izquierda y bendice con la diestra. A ambos lados se colocaron sendos remates de aspecto torneado y otros tantos blasones de movido perfil cuyas armas son un pequeño barco con alto mástil, vela plegada y aparentemente sobre el agua. En uno de los lados del mástil se pincelaron, además, el monograma: "Gº", letras que comúnmente abrevian el nombre o apellido Gonzalo.

Haciendo *pendant* con este, en el otro flanco del arco de Gloria, se pintó un retablo prácticamente gemelo aunque hoy su estado de conservación es mucho más precario todavía que en el que acabamos de ver:

2. Retablo de la Pasión de Cristo: Pocas variaciones encontramos en lo que al "ensamblaje" se refiere pues soportes, ornatos y articulación son idénticos. Tan sólo varía ligeramente la configuración del ático, aquí sin heráldica. Como en aquel, las calles laterales siguen un discurso lineal, pero diferente del de la central, aunque las enormes pérdidas sufridas invitan a realizar estas afirmaciones con toda la cautela posible.

Retablo de la infancia de Cristo, lado derecho del arco de Gloria

Escenas de la Oración en el huerto y del Camino del Calvario

Escenas del Descendimiento y de la Resurrección

2.1. Oración en el huerto: Episodio que antecede al Prendimiento y al inicio la Pasión. Jesús, en lo alto, aparece arrodillado y en oración ante unas rocas, sobre la cual se vislumbra un cáliz, aludiendo al relato evangélico. En primer plano y dormidos Pedro y los dos hijos del Zebedeo, Santiago y Juan, discípulos con los que Jesús se había retirado a orar después de la Cena.

2.2. Camino del Calvario: Comparten escena con Cristo el Cireneo que, situado tras él, le ayuda a portar la cruz y un sayón que lleva a Jesús atado por el cuello con una soga.

2.3. Descendimiento: Se ha perdido toda la mitad inferior de la pintura, pero todavía es apreciable la cruz —ya vacía—, el cuerpo inerte de Cristo pendiendo de una sábana o paño con el que se le esta descolgando de la cruz y un personaje subido a una escalera, bien José de Arimatea, bien Nicodemo.

2.4. Resurrección: Cristo triunfante sale del sepulcro, representado como un sarcófago clásico. Tras él, un soldado, vestido de armadura y portando una lanza.

En la calle central tan sólo conservamos el encasamiento superior y muy maltrecho, por lo que la identificación del titular del retablo resulta bastante comprometida:

2.5. ¿San Antón?: La figura, masculina y barbada, está representada de cuerpo entero y viste hábito monacal. En su mano derecha lleva un libro cerrado y con la izquierda sujeta un báculo. En el frente del hábito me parece reconocer una letra Tau, elemento distintivo de la Orden de los canónigos agustinianos Hospitalarios de San Antón, conocidos como Antonianos, a la que pertenecía San Antón abad. No se distingue ya el característico cerdito o jabalí que le acompañaba, lo

Figura de cuerpo entero que quizá represente a San Antón abad

Vista general del ángulo izquierdo de la nave y el arco de Gloria con los dos conjuntos pictóricos de estos ámbitos. Fotografía: Uffizzi (2018)

cual resultaría definitivo. Su condición de santo milagrero le hizo gozar de una extensa devoción, especialmente a nivel popular al ser considerado, también, el patrón de los animales. Tal es así que en nuestro grupo de localidades lo encontramos presente también en los murales de Berganciano y Valsalabroso.

Ambos retablos fueron ejecutados por un mismo maestro o taller, relacionable por su manera de hacer con algunas de las obras vistas hasta este punto, aunque no podamos filiarla con alguna en concreto como ocurre en otros casos. Los tipos humanos usados son distintos y el escaso interés que demuestra este pintor por la perspectiva o por la captación de detalles fisonómicos o en la vestimenta ofrecen un resultado general bastante pobre y por debajo del nivel general marcado por el resto de conjuntos. Además, el hecho de emplear un tipo de retablo totalmente distinto, quizá ayudaría a sostener esta hipótesis.

Por último, hemos de aludir al tercer y último conjunto pictórico ubicado en la nave, concretamente en el muro del evangelio y haciendo ángulo con el primero de los retablos descritos. Se trata de una imagen aislada, sin encasamiento o marco alguno y cuya representación —fácilmente discernible— viene corroborada por una cartela situada en la parte superior del lienzo: "§ SA[N]TA § MARIA § DE FRA[N]ÇIA §". Es decir, estamos ante una imagen de **Nuestra Señora de la Peña de Francia**, advocación mariana a la que se rinde culto en el santuario dominico situado en la cima de la Peña de Francia, en el término de El Cabaco (Salamanca). Su fama de talla milagrosa y de patrona de Salamanca, facilitarían su representación pictórica en este muro. En cuanto a su iconografía se nos muestra como Virgen con el Niño sobre una base trasun-

Nuestra Señora de la Peña de Francia y monograma de don Gonzalo del Barco

to de la peña característica del lugar donde se venera a la imagen original. Va coronada, como reina, y viste túnica rojiza y manto de color grisáceo. En el cuello porta un rosario. Sostiene al Niño sobre su brazo izquierdo y aunque ambos hacen ademán de tocarse sus miradas no se cruzan y sus rostros permanecen hueros de expresión.

A los pies de la Virgen, junto al montículo rocoso sobre el que se alza aparece nuevamente el monograma: "Gº". En este caso incluso dentro de la "o" volada se dibujó un ingenuo rostro. Como hipótesis de trabajo, pues aún no hemos podido verificarlo, cabría pensar que la presencia de este símbolo en varios puntos de las pinturas murales de San Pelayo quizá haga mención al patrono o mecenas de la obra. Algunas páginas atrás aludía a la presencia de un epitafio en base al cual podía fecharse la reforma de la nave del la iglesia, pero que además daba el nombre de su promotor, el "reverendo señor cura don Gonzalo del Barco, beneficiado de esta iglesia". Desde luego el nombre coincidiría y la poco canónica heráldica colocada sobre uno de los retablos y que representaba un barco navegando, bien podría identificarse con el apellido de este personaje.

Debió de ser un sacerdote acomodado pues nos consta que en la iglesia de Santa María de la Oliva de Mollorido (Salamanca) también había fundado un vínculo económicamente bien dotado para casar huérfanas.

Detalles de la Virgen de la Peña de Francia y del aludido monograma

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 3 y 194, Gómez-Moreno (1967): Huerta (2002): 343-354, Mínguez (1997): 248, Villar y Macías (1887), Uffizzi (2018): 158-175.

VALDERRODRIGO

Iglesia de Nuestra Señora del Rosario

Pintura mural en el testero de la capilla mayor

Primer tercio siglo XVI

Repintadas por completo en 1981. La capa pictórica original se encuentra debajo y subyace en algunos puntos

Valderrodrigo, como sus colindantes, pertenece a la Tierra de Vitigudino y a la subcomarca de La Ramajería. En concreto se sitúa en la parte sur de dicha comarca, entre los pueblos de Valsalabroso y Las Uces (norte), Barceo y Barceíno (este), Villasbuenas (oeste) y Guadramiro y Encinasola de los Comendadores (sur). Según parece, su topónimo hace referencia al origen de los repobladores del lugar a través de un nombre personal, es decir Valle de Rodrigo. Algunas teorías apuntan hacia la persona de Rodrigo González Girón, fundador de Ciudad Rodrigo y vasallo de los reyes de León, de quien, a la postre, tomaría el nombre la población.

Así pues, la fundación de Valderrodrigo ha de remontarse hasta la Edad Media, obedeciendo a las repoblaciones efectuadas por los monarcas leoneses en la Alta Edad Media. Fue señoría de la Orden de Santiago a la cual quedó ligada por mandato del rey Fernando II de León en el siglo XII, manteniéndose en la misma hasta 1873 bajo el obispado de León de Santiago, que encuadraba los territorios leoneses de dicha Orden, pasando entonces, con su disolución por voluntad papal, a formar parte de la diócesis de Ciudad Rodrigo a la que todavía hoy pertenece.

En lo eclesiástico, al menos a mediados del siglo XIX, su iglesia parroquial perteneció a la vicaría de Barruecopardo, localidad igualmente vinculada a la Orden de Santiago y próxima a las Arribes del Duero. Pocas décadas más tarde Riera la situaba ya dentro del arciprestazgo de Aldearrodrigo.

Está situada en un llano cercado de varios montes, a cuya proximidad nace el arroyo de La Nava. Sus arboledas de robles, fresnos y negrillos están bañadas por un riachuelo que toma el nombre del pueblo, por cuyo término pasa llevando su curso entre norte y sur al Duero.

El edificio

Su edificio está colocado bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, aunque a fines del siglo XIX Riera le añade un segundo titular, San Miguel Arcángel, del que, en principio, hoy no se tiene memoria.

Como se dijo anteriormente en San Pelayo de la Guareña, tampoco la iglesia de Valderrodrigo encaja —al menos con su imagen actual— en el prototipo habitual que nuestros pintores utilizaron como "lienzo" en todo el noroeste de la provincia de Salamanca. Nos encontramos aquí con una iglesia de notable enjundia y planta cruciforme, bien es cierto que desdibujada por la multitud de añadidos que se le han ido haciendo tanto a lo largo de la nave como en la cabecera. En lo que sí coincide con aquellas es en la cronología de su núcleo originario, levantado ya con el siglo XVI.

A tenor de su contemplación parece que inicialmente la iglesia era de una única nave, con cabecera cuadrangular de similar anchura pero mayor altura que la nave. Por su parte su única nave, bastante larga, se cerraba con una espadaña. Esta posee un amplio y cajeado basamento y una línea de cornisa con abundante molduración. La espadaña propiamente dicha tiene un único cuerpo, con

Vista general del retablo fingido de Valderrodrigo, donde se aprecia perfectamente su repinte generalizado

dos troneras, aletones laterales rematados en ornatos de recuerdo escurialense y un coronamiento en forma de tímpano triangular.

Aunque hoy vemos evidentes construcciones añadidas en el alzado norte, o el pórtico sobre columnas en el costado meridional, todo parece indicar que en un momento dado, superado el siglo XVI, quizá por necesidades de espacio la cabecera se amplió dotándola de una especie de transepto que configuraría su actual planta cruciforme. Lo curioso es que para ello se oradaron los muros laterales de la capilla mayor y los nuevos brazos se alinearon con la anchura del cuerpo preexistente, de tal modo que la planta en realidad tiene forma de "T".

Al interior dos arcos diafragma compartimentan la nave en tres tramos, dedicando el último a la capilla bautismal y al coro. Tanto en la molduración del propio arco como en la tipología de sus apoyos e incluso en el propio aparejo de los paramentos existe cierta disparidad, lo cual también redunda en esa idea de sucesivas obras de notable calado. Los arcos que sí son idénticos son los correspondiente a la embocadura de la cabecera, tanto desde la nave como desde el transepto.

Todo el edificio sufrió una importante obra de "reparación" en la segunda mitad del siglo pasado. Por entonces se repicaron sus muros, se sustituyeron las primitivas armaduras de madera por modernas bovedillas de materiales prefabricados y se retiraron algunos retablos que, al parecer, se encontraban en mal estado de conservación. Fue en ese momento cuando se tuvo noticia de que, al menos, la parte central del testero estaba cubierta por pinturas murales.

Escena de la Anunciación

Las pinturas: Descripción e iconografía

Puesto que las recién descubiertas pinturas "tenían los colores muy apagados y algunas faltas", el párroco de turno contactó con un vecino de otro pueblo cercano con cierta habilidad para la pintura y durante el mes de julio de 1981 perpetró lo que hoy podemos ver. Las faltas y oquedades se sellaron con cal y después se delineó y repolicromó en seco toda la estructura del característico retablo fingido y cada uno de los seis encasamientos y cinco escenas de contenido iconográfico. Hoy en algunos desprendimientos provocados por la falta de adhesión de los estratos, vemos el conjunto subyacente y no dista a nivel general de lo repintado, cosa bien distinta e imposible de vislumbrar por ahora es en los detalles.

Así las cosas, sin entrar en pormenores, lo que vemos en es un retablo de dos cuerpos, tres calles y guardapolvo. En su articulación vertical plantea mayores problemas, de "invención", pues además de pilastras *a candelieri* luce unos extraños soportes abalaustrados en el segundo cuerpo, pero horizontalmente no cabe duda de que sus cuerpos se separan mediante frisos de motivos fitomorfos como tantos otros vistos hasta aquí.

Las calles laterales recogen un ciclo iconográfico alusivo a la vida de la Virgen, cuya lectura sigue el sentido de las agujas del reloj, empezando por la caja superior izquierda: **Anunciación, Nacimiento, Epifanía** (con firma y fecha en la esquina inferior derecha del autor y momento de su repinte) **y Asunción.** *Grosso modo* los temas vendrían a coincidir con los representados en Iruelos o Carrascal, por ejemplo, aunque en estos últimos la Asunción de la Virgen se ubicó en la calle central. Aquí la calle

Escena de la Epifanía. En la esquina inferior derecha firma y fecha de su repinte

Detalles de las escenas de la Asunción de la Virgen y de la Crucifixión

principal, de mayor altura, reservó sus encasamientos para un **Calvario** y el inferior, como suele ser habitual, para un panel de imitación de brocado dispuesto para colocar delante una imagen de bulto redondo, como de hecho ocurre con la talla de la titular del templo.

Dado el estado del conjunto no podemos sino movernos en el terreno de la hipótesis, pero todo apunta a que en origen era una obra más del catálogo de nuestros pintores. La tipología del retablo, los temas elegidos e incluso la disposición de los personajes en cada uno de ellos recuerda innegablemente su estilo y manera. Como ya se ha dicho debe considerarse un repinte, no una invención o, al menos, no en su totalidad, por lo que el interés por la perspectiva y por la captación de detalles fisonómicos, anatómicos y en los atuendos, serán características propias de nuestro pintor y no obra del "repintador".

Bibliografía específica:

Madoz (1849): 293, Maldonado (2003): 48, Riera (1886): 863-864, Uffizzi (2018): 178-189.

VALSALABROSO

Iglesia de San Ildefonso

Pintura mural en el testero de la capilla mayor
Primer tercio siglo XVI
Restauradas entre 2006 y 2007

"Este lugar está 13 leguas de Salamanca y tiene una muy graciosa yglesia de Sant Pedro, curiosa y limpia, y el Santo de tabla, dorado y estofado, y la capilla mayor muy bien enmaderada y su campanario de cantería, cubierto y bueno, sirve este anexo el cura de Las Açuços y es anexo de La Peña". Con estas palabras describía el visitador general de la diócesis la población de Valsalabroso, dejando, además, varios detalles que iremos desgranando a continuación. Pero antes de nada situemos nuestra localidad en la Tierra de Vitigudino y en la subcomarca de La Ramajería. La vinculación que desde antiguo tenía con Las Uces hoy se mantiene, integrándose esta última en el término municipal de Valsalabroso.

Ya en 1169, en documento del rey Fernando II de León, esta localidad aparece nombrada con un topónimo similar al actual *Vallem Salebrosum,* por lo que su revisión no ha consistido más que en su paso al romance. Pero su origen, al igual que el de otras localidades como Salmoral, Salinero, Salobral, etc., no hacen sino referencia a la abundancia de salitre y a las características salobres de las aguas. Y en el caso concreto que nos ocupa viene a ser una deformación de *Valsolobroso,* es decir de un abundancial de *Valsalobre*.

Aunque los restos de un antiguo castro vetón nos muestran un poblamiento en la Edad del Hierro, que hubiese tenido continuidad en época romana, la fundación del Valsalabroso actual se remonta al reinado de Fernando II de León en el siglo XII, pasando en el siglo XVI a ser señorío de realengo y eclesiástico compartido entre la corona y el arciprestazgo de Santiago de Compostela.

Su término montuoso y llano con declive hacia el sur confina por el norte con los de La Vídola y Villar de Samaniego, al este con Las Uces (localidad agregada), al sur con Valderrodrigo y al oeste con Cabeza del Caballo. Corre por él un riachuelo que se forma de varios manantiales (regato de La Molinica, de Diezmérito...) que tienen su origen en los pueblos del contorno, cuyas aguas van al Duero.

El edificio

La parroquial de Valsalabroso es un sencillo templo de sillería granítica levantado en el medio de dicha población. Su planta es intuible incluso desde el exterior dado lo limpio y sobrio de sus volúmenes. Se trata de una iglesia de cabecera cuadrangular, nave única de idéntica altura a la anterior aunque ligeramente más ancha y torre campanario a los pies. Presenta modernos aditamentos como la sacristía en el alzado norte o pórtico abierto en el contrario, dando cobijo a su único acceso.

El grueso de lo que hoy vemos parece construido, al menos, en dos impulsos diferentes, aunque no excesivamente espaciados entre sí. La cabecera, pese a que también presente alteraciones, debió de erigirse a finales del siglo XV pues aún conserva en su cornisa la típica decoración de bolas del último gótico. Dicho ornato desaparece en el resto de la fábrica, sustituyéndose en la nave por una sencilla cornisa abocelada. Por su parte el cuerpo debió levantarse en la centuria siguiente, abrazando la estructura de la cabecera, pues en sus muros se incorporaron los contrafuertes que afianzaban lateralmente la capilla. Y respecto al campanario todo apunta a que se iniciaría también en este último periodo, pero diversos motivos ornamentales de su último cuerpo (cor-

Vista general de la parte central del retablo de Valsalabroso. Fotografía: Uffizzi (2018)

nisas con perfil de papo de paloma) serán indicativos de que intentó rematarse tardíamente, quizá ya en el siglo XVII o XVIII. Aún así, el volumen de la torre resulta verdaderamente interesante, con tres alturas separadas por impostas molduradas, abriéndose en el último cuerpo dos troneras para otras tantas campanas. Hacia el este volumen se muestra abierto, pudiéndose ver desde la calle su organización interior y posibilitando discriminar la propia torre del volumen de la escalera, construido a la par y hacia el lado meridional.

En las piezas principales de la iglesia se utilizó una sillería de correcta escuadría, mientras en los añadido prolifera la mampostería.

El interior del templo está compartimentado en dos tramos mas el correspondiente a la cabecera. Los de la nave se generan mediante un potente arco diafragma sin ningún tipo de ornamentación. Cabe mencionar aquí que en el último tramo se vislumbra la estructura de la torre, adelgazando, además, su cuerpo bajo para colocar la capilla bautismal. En la embocadura de esta última se aprecia una profusa molduración, al igual que en sus impostas, ambas ejecutadas ya durante la Edad Moderna, entre los siglos XVI y XVII. Ambos tramos se cubren con una renovada armadura de madera de parhilera.

El panorama es bien distinto en la cabecera, cuyo arco de Gloria, también de medio punto, se alza sobre impostas de molduración gotizante, rematándose, además, por una cornisa de bolas, idéntica a la vista en el exterior. Su techumbre también es moderna, aunque manteniendo la imagen de otra pretérita, cuadrangular, de limas simples y con cuadrales en los ángulos. En su arrocabe aún

Escenas de la Anunciación y de la Huida a Egipto con el Milagro de la palmera

resta una pequeña moldura, quizá solera o fragmento de alicer decorado con dentellones, ornato incorporado durante el Renacimiento a la carpintería de armar.

Los paramentos del templo lucen hoy excesivamente pulcros y con sus juntas perfectamente rellenadas de mortero, por lo que a buen seguro se repicarían en algún momento del siglo pasado. Y por entonces saltaría la sorpresa de lo que guardaban bajo capas y capas de cal, un conjunto pictórico que cubría por completo el testero de su capilla mayor.

Las pinturas: Descripción e iconografía

La imagen del testero de Valsalabroso nos recuerda de un primer vistazo a la cabecera de La Vídola, a la de Berganciano —al menos en su estado original—, y a la que veremos más adelante de Villarmuerto. Es decir, un muro tapizado en su totalidad por un retablo fingido, que ocupa su parte central y cuatro encasamientos dispuestos dos a dos y uno sobre otro flanqueándole.

Empezando por el retablo, lo cierto es que nada nuevo podemos decir sobre su estructura general pues, en suma, es otro ejemplar más del exitoso modelo que venimos analizando desde el principio de este trabajo. Habrá que bajar a los detalles para apreciar ciertas aportaciones o novedades dignas de se reseñadas. Como todos los demás posee dos cuerpos y tres calles siendo la central ligeramente más alta y estrecha que el resto, y un quebrado guardapolvo, de remate inferior ondulante (como los de La Vídola o Picones), y policromía que reproduce el veteado de la madera. Tanto vertical como

Detalles de varios rostros de las escenas anteriores

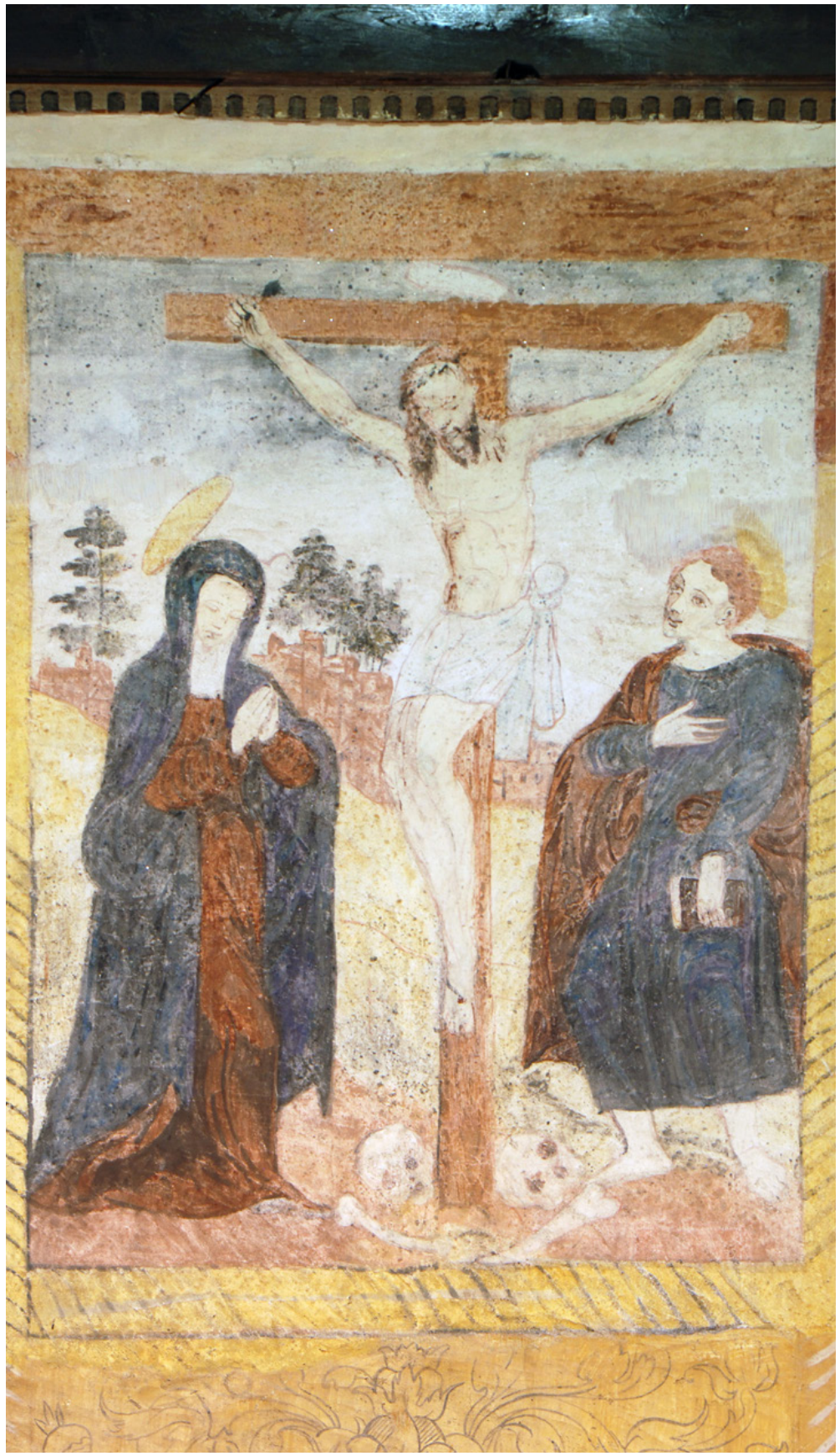
horizontalmente se divide mediante líneas de sogueado, motivo que suelen convivir en ambas divisiones, por lo que lo vemos en la vertical de Iruelos, en las escenas laterales de La Vídola y en el banco de Manceras.

Mayores novedades encontramos en la vertiente iconográfica del conjunto. A excepción del encasamiento inferior de calle central, decorado con la ya recurrente labor de brocado, los otros cinco muestran escenas de carácter figurativo. Las del cuerpo superior son de lo más habitual, pues aluden tanto a la vida de la Virgen como a la de Jesús y combinan temas de la Infancia y de la Pasión. De izquierda a derecha:

1. Anunciación: la escena acaece en un cuidado interior arquitectónico, en el que la sensación de profundidad se acentúa con un gracioso detalle y es que en la margen derecha aparecen unas cortinas recogidas que dejan ver otra habitación tras ellas. El arcángel parece volar realmente, asiento en su mano derecha un cetro con una filacteria, donde iría la salutación angélica. Resulta novedoso el preciosismo con el que se han tratado sus alas, iluminando sus plumas con varios colores.

2. Calvario: Composición bastante reiterativa, en la que además de la perspectiva llama la atención el cuidado tratamiento de los detalles, fisonómicos, de atuendos e incluso en lo anecdótico, como el libro que sujeta en su mano izquierda San Juan.

3. Huida a Egipto y Milagro de la palmera: Como suele ser habitual ambas escenas aparecen unidas. En este caso es San José quien toma un dátil de las inclinadas ramas del árbol. Llama poderosamente la



Escena de la Crucifixión ubicada en la parte superior de su calle central

Escenas de la Pesca milagrosa y la Crucifixión de San Pedro

Detalles de rostros (uno de ellos invertido) de las dos escenas anteriores

atención la forzada postura del Niño, casi alzado hacia su Madre y asiéndola por el cuello con su mano izquierda. Por desgracia, justo en esa zona de la pintura hay una laguna, pero da la sensación de que María le estuviera amamantando, actitud presente en algunas de la representaciones de este tema, pero novedosa en las que hasta ahora hemos visto en Salamanca.

Las dos cajas del cuerpo inferior nada tienen que ver con la narración anterior, pero tampoco con alguno de la veintena de conjuntos que se estudian en estas páginas. Su temática es novedosa y, en cierto modo, sorprendente pues no versa sobre el titular del templo, San Ildefonso, sino sobre el apóstol San Pedro. Y al contrario que en las anteriores su discurso principia en el lado derecho:

4. La pesca milagrosa: Episodio de evangelio de San Lucas (*Lc*. 5, 1-11), en el que se narra la vocación de los primeros discípulos. La pintura se centra en el que Jesús ordena a Simón Pedro que reme mar adentro y eche la red, después de que habían pasado toda la noche trabajando y no habían pescado nada. A la izquierda, en la orilla de lago de Genesaret, Jesús, mientras en el agua, dentro una graciosa embarcación, va Pedro y otro de los dos discípulos —Santiago y Juan, los hijos de Zebedeo— que le ayudaron a sacar la red repleta de peces. Aunque menos probable —por lo inhabitual— también cabría la posibilidad de que la escena pintada aquí fuese un pasaje del evangelio de San Juan (*Jn*. 21, 1-15), de similar recorrido a la anterior, pero que sucede con posterioridad a la resurrección de Cristo. Estando a orillas del mar de Tiberíades Simón Pedro, Tomás, Natanael, los hijos del Zebedeo y dos discípulos más, tras una noche en la que no

Escena del Arcángel San Miguel venciendo al demonio o al dragón

habían pescado nada se le apareció Jesús, al que de primeras no conocieron, pidiéndoles algo de comer. Viendo que no tenían nada les mandó adentrarse de nuevo en el mar y echar la red a la parte derecha del barca. Llena de peces, reconocieron en este signo al Señor. Era, entonces, la tercera vez que se aparecía Jesús a sus discípulos.

5. Crucifixión de San Pedro: Son varios textos "no canónicos" los que nos relatan la peculiar manera en la murió San Pedro, efigiada aquí con tanta crudeza como simplicidad. La primera es el texto apócrifo *Hechos de Pedro*, escrito en el siglo II, donde se especifica que Pedro murió crucificado cabeza abajo: "Les suplicó a los verdugos, crucifíquenme así, con la cabeza hacia abajo y no de otra manera". También Orígenes en su *Comentario* al libro del Génesis III, citado por Eusebio de Cesarea en su *Historia Eclesiástica (III, 1)*, dice que Pedro pidió ser crucificado cabeza abajo por no considerarse digno de morir del mismo modo que Jesús. Y así, en un sencillísimo entorno exterior, San Pedro aparece en el centro de la pintura, ya sujeto a la cruz y esta hincada en el suelo, mientras dos sayones terminan de atarle los pies.

A modo de hipótesis, y por tanto sin confirmación actualmente, podemos pensar que estas escenas dedicadas a San Pedro quizá tengan su sentido en el dato que aportaba el visitador pastoral que inspeccionó la iglesia durante el primer cuarto del siglo XVII. Para él, su titular era San Pedro, advocación que de manera más tardía carece de refrendo. ¿Acaso se varió o duplicó con posterioridad a esa fecha? Ejemplo de tal dualidad conocemos, por ejemplo la iglesia arciprestal de San Pe-

Detalles de la escena anterior. En una se aprecia una cruz repintada

Figura de Santa Bárbara de cuerpo anterior

Detalles de su rostro y de la cruz repintada que se ve en otra de dichas escenas

dro y San Ildefonso en Zamora, en la que de ordinario prevalece la segunda. Sea como fuere, y como se verá a continuación San Ildefonso también tuvo su lugar en el conjunto pictórico de Valsalabroso, bien es cierto que no tan principal como cabría esperar.

A los lados del retablo fingido si dispusieron dos parejas de santos de notable predicamento y devoción popular, efigiados de cuerpo entero. Los de la parte inferior del muro se recercan con molduras sogueadas, los que campan encima se insertaron en una especie de hornacina cerrada en arco carpanel. Empezando por los del lado izquierdo y de arriba a abajo se podrán identificar:

1. El arcángel San Miguel venciendo al demonio (o al dragón): Con las alas explayadas viste armadura de gala y capa. Sujeta una espada en lo alto con la mano derecha mientras con la otra sostiene una balanza donde se representa el peso de las almas pues, según la tradición, él tomaría parte en el Juicio Final. A sus pies yace en el suelo una especie de dragón con cuerpo de felino y pequeñas alas.

2. Santa Bárbara: Viste túnica ceñida a la cintura y largo manto marrón. En sus manos porta sus atributo iconográficos más comunes, la palma del martirio y una pequeña torre, símbolo de la construcción en la que fue encerrada por su padre, el sátrapa Dióscoro, para que ningún hombre pudiera verla y prentenderla. Su enorme devoción viene dada por su fama como auxiliadora para todos aquellos que sufren peligro de muerte imprevista. Se la invocaba especialmente contra el rayo. Un detalle especialmente lograda de la pintura es la toca con que cubre su cabeza, ejecutado mediante cuidadosas veladuras.

Figura de San Antón abad

Rostros de San Pedro (muy similar al de San Antón) y San Ildefonso

Figura de cuerpo entero de San Ildefonso

3. **San Antón abad:** Viste el tradicional hábito de la Orden de los Antonianos, reconocible por sus colores y por la "Tau" que porta en su pectoral. Además, en su mano derecha porta una campanilla utilizada por los ermitaños para espantar demonios y ahuyentar tentaciones. A sus pies podemos ver el cerdito o jabalí que le acompañaba. El modelo utilizado para su rostro es el mismo que el pintor empleó para San Pedro.

4. **San Ildefonso:** Retratado como obispo, con rica mitra (adornada con un joyel), báculo y elegante atuendo (alba blanca y capa pluvial sujeta al cuello con un broche o aderezo). En su mano derecha sujeta un libro abierto, aludiendo a su título de Doctor de la Iglesia.

En la parte superior del conjunto, sobre las calle laterales del retablo campan dos escudos, aparentemente idénticos y que parecen representar las Cinco Llagas de Cristo (en sotuer o aspa), emblema adoptado por todos los cenobios que compartían el carisma franciscano, algo sobre lo que aquí no tenemos noticia alguna, salvo que el promotor de las pinturas profesase esta sensibilidad.

Hay un detalle meramente anecdótico en estos murales, pero que llama la atención cuando se contemplan con detalle, y es que a los pies de las imágenes de San Miguel y San Antón se pincelaron con posterioridad dos cruces en tono rojizo o almagre, casi a modo de grafito. No sabemos si como parte de un Via Crucis (quizá estarían a demasiada altura), o como representación de un pretendido Calvario, en la que la tercera cruz (la de Cristo) sería la propia pintura del encasamiento superior.

Debemos considerar este conjunto de Valsalabroso entre los de mayor calidad de la producción de nuestros pintores. En cierto modo recuerda al mejor de los maestros de Picones (tipos estilizados, cuidadas anatomías, detallismo en vestidos y rostros...), pero el interés dibujístico de las composiciones de Valsalabroso y su preocupación por la captación perspectívica enlazaría también con las pinturas de La Vídola.

Escudo con las Cinco Llagas de Cristo, ubicado en el remate del retablo

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 24-25, Madoz (1849): 493, Maldonado (2003): 77-78, Martín (1977): 140, Riera (1886): 1008, Uffizzi (2018): 192-199.

VILLARGORDO

Iglesia de Santa Bárbara

Pintura mural en toda la capilla mayor y muro del evangelio de la nave

Primer tercio siglo XVI

Mal estado de conservación. Repicadas parcialmente

La pequeña población de Villargordo es una localidad del municipio de Villarmuerto, en la Tierra de Vitigudino y en la subcomarca de su mismo nombre. Su topónimo está compuesto por "Villar" y "gordo", siendo el primero uno de los más abundantes en la provincia de Salamanca, en alusión a "pueblo" o "aldea" y el segundo, acaso, una derivación leonesa de "grande". Nunca mejor dicho hoy ese topónimo le viene grande a la población que seguramente gozaría de todo sentido en la época de repoblación.

Su fundación se remonta a la Edad Media, obedeciendo a la repoblación efectuada por el rey Fernando II de León en el siglo XII, cuando quedó encuadrada dentro del alfoz de Ledesma. Durante la Edad Moderna, al menos a comienzos del siglo XVII este lugar era anejo de El Groo. Será con la creación de las actuales provincias cuando pase a formar parte del partido judicial de Vitigudino, en 1844, dependiendo ya por entonces del ayuntamiento de Villarmuerto.

Su término se sitúa en el último descenso de una ladera rodeada de monte y peñas, y corre junto a él una rivera en dirección sur cuyas aguas movieron otrora un molino harinero. Confina por el norte con Brincones y Gejuelo del Monte, al este con Puertas, al sur Espadaña y Villarmuerto, y por el oeste El Carrasco y Sanchón de la Ribera.

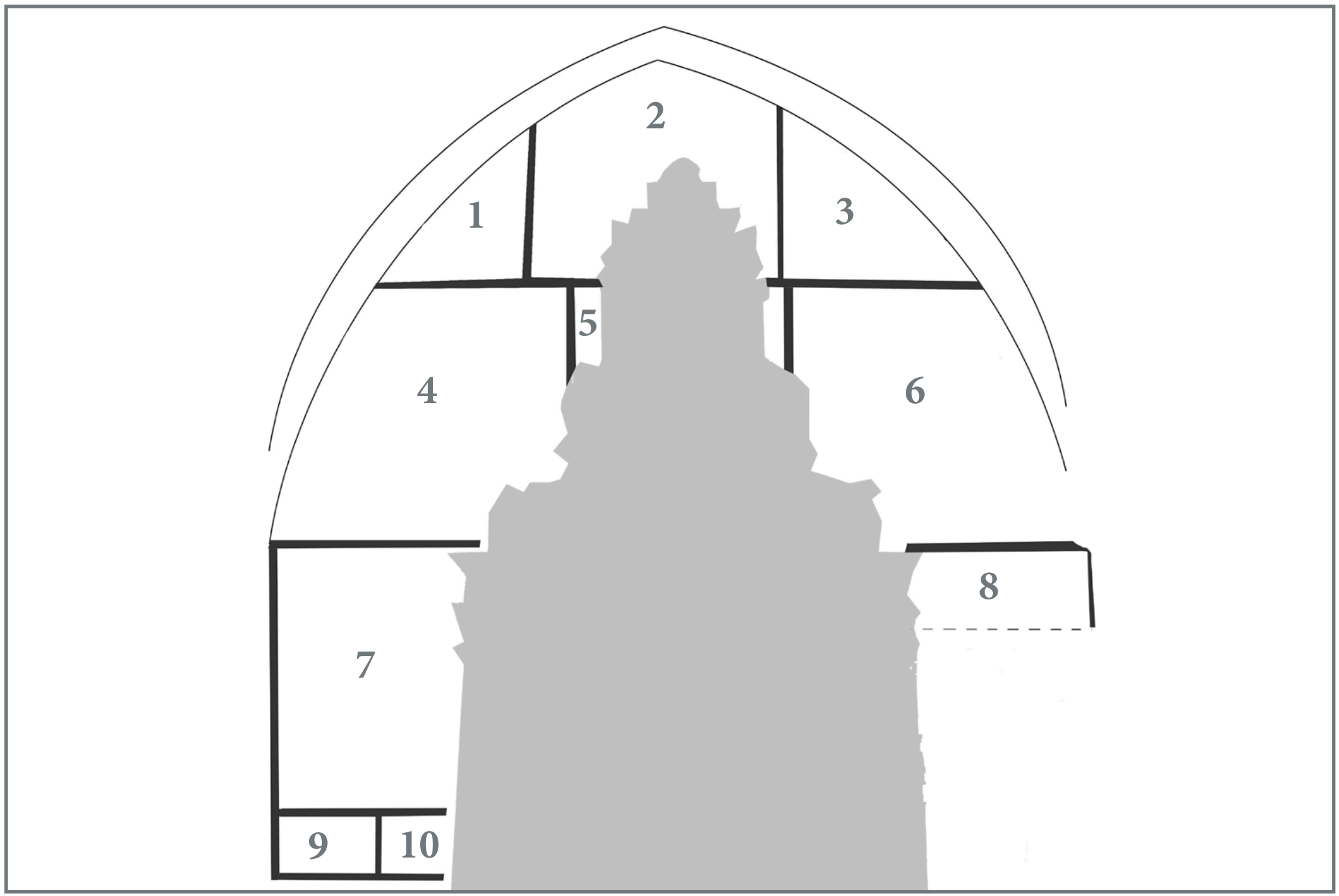
Su parroquia pertenecía al condado de Ledesma y al menos desde mediados del siglo XIX era aneja de la de Villarmuerto, perteneciendo ambas al arciprestazgo de Vitigudino.

El edificio

La parroquial de Villargordo es algo más que una "yglesia raçonable", como la definió el visitador general entre 1604 y 1629. Aunque sigue siendo un templo sencillo y de sobria ejecución, lo cierto es que posee una imponente cabecera cuadrangular reforzada en sus ángulos por potentes contrafuertes escalonados y coronada por una cornisa de perfil tornapunteado. En sus paramentos laterales son visibles varios vanos de distinta cronología, siendo los más antiguos de medio punto y profundo abocinamiento. Su enhiesto perfil y su bóveda interior —de la que luego se hablará— recuerda a la de las construcciones del último gótico.

A bastante menor altura se dispone su única nave, erigida contra la capilla en un momento posterior, seguramente ya avanzado el siglo XVI. Al norte se adosó tardíamente la sacristía y otros trasteros, mientras al norte y sobre su sencilla portada de medio punto se levantó un pórtico que apoya sobre muros laterales de mampostería y una columna monolítica.

La cuidada estereotomía de la piedra empleada en la construcción de la cabecera y la homogeneidad de la fábrica contrasta con el sillarejo y el mampuesto con que se llevó a cabo el resto del templo o parte de él, pues hacia la mitad de los muros se aprecia un corte que quizá corresponda a una fase constructiva diferente. El aparejo varía y se hacen presentes distintas obras o reconstrucciones. A los



Esquema del autor sobre dibujo previo de Uffizzi en "Diagnóstico del estado de conservación de la pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca" (2018)

pies de la nave, sobre el muro de cierre, se alza una pequeña espadaña rectangular y de remate angulado preparada para recibir dos campanas en sus estrechas troneras.

Al interior llama especialmente la atención la capilla mayor, cubierta por una bóveda de crucería con combados de sencillo diseño y ejecutado aún dentro de los parámetros del gótico pero entre el primer y segundo cuarto del siglo XVI. Los haces de nervios descansan sobre responsiones de moldurado perfil. El arco de Gloria, ligeramente apuntado apoya sobre dos pilares de planta circular, dando paso a un nave harto sobria, aspecto

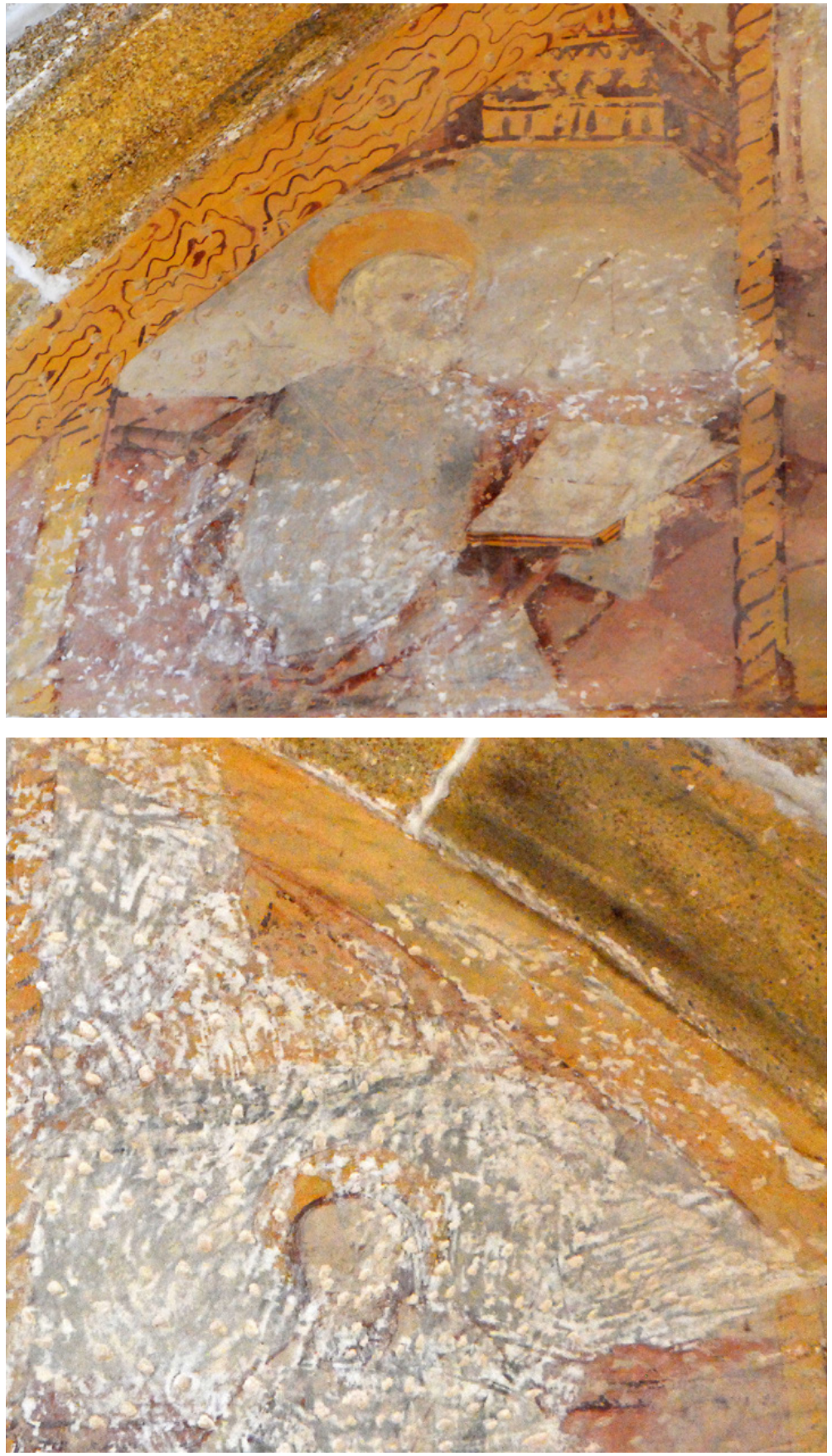
acentuado por el grueso encalado que aún conservan buena parte de sus muros. A los pies un coro de madera apoyado en zapatas y pies derechos y en la cubierta una armadura de par y nudillo atada con ménsulas y tirantes, algunos de ellos pareados, todo ellos sin el mayor interés ornamental o artístico.

Así pues, aunque en la actualidad podemos afirmar que los murales del templo se concentran en el ámbito de la cabecera, lo cierto es que gracias a afortunados desconchones producidos en el muro del evangelio de la nave podemos certificar la existencia de algunos restos pictóricos. Por tanto, no debemos descartar que bajo los enlucidos de la nave puedan aparecer nuevos grupos de pinturas. Sólo el futuro nos dará o no la razón.

Las pinturas: Descripción e iconografía

El principal problema que nos encontramos a la hora de estudiar las pinturas de Villargordo es que, además del retablo mayor que cubre la parte del central del testero, en un intento por descubrir los murales se eliminó parte de la capa de cal que las recubría pero al emplear instrumental y metodología poco adecuada hoy vemos un muro con multitud de oquedades superficiales que afectan tanto a la película polícroma como al mortero de la capa de preparación.

Por lo tanto, tres son los puntos, donde localizamos otros tantos conjuntos pictóricos totalmente independiente entre sí, tanto en su morfología, como en su temática. Pero el de mayor tamaño y que conserva un discurso narrativo más o menos lineal se encuentra en la zona



Efigies de San Pedro y San Pablo

Escena de la Crucifixión en el remate del muro. Fotografía: Uffizzi (2018)

del testero. Creo que, a pesar de las dificultades para la lectura e interpretación de sus escenas hay un detalle que no escapa ni a los ojos menos entrenados y es que en este alzado no se diseñó el ya recurrente retablo fingido, sino que nos encontraremos con un diseño más próximo a los que se dan por el entorno del Alto Campoo, con ejemplos tan sobresalientes como los palentinos de Matamorisca, San Cebrián de Mudá, Valberzoso o el de Mata de Hoz, en Cantabria. Básicamente vamos a ver una serie de escenas que se adaptan al marco al que les constriñe la propia forma del muro, organizadas en registros horizontales desde la parte más alta del muro hasta su basamento y separadas entre sí por frisos, cenefas o líneas divisorias, entre las que veremos sogueados amarillentos y motivos vegetales abstraídos y en bicromía fundamentalmente.

Cuatro son los registros que hemos logrado distinguir en Villargordo y salvo los dos intermedios —de izquierda a derecha y de arriba a bajo— el resto no parece que sigan un orden demasiado claro, por lo que a continuación les iremos enumerando uno por uno tal y como se ha prefijado en el esquema colocado unas páginas más atrás:

1. **San Pedro:** Junto a la parte más aguda del arco se dispusieron los bustos de dos apóstoles o evangelistas. El del lado izquierdo parece Pedro, tanto por su fisono-

mía como por llevar sobre el hombro derecho lo que parece ser una gran llave. En la coronación de la escena apreciamos un doselete de similar hechura al que estudiamos en la calle central del retablo de Iruelos.

2. Calvario: En medio de lo que parece un paisaje rocoso aparece Cristo crucificado, con San Juan y María. Lo incompleto de la escena y su mal estado de conservación impide hacer mayores precisiones, pero los tipos humanos se acercan a algunos de los recién visto en Valsalabroso.

3. San Pablo: Personaje barbado y cabello largo. Sobre su hombro izquierdo descansa una espada.

4. Anunciación: Como suele ser habitual en esta escena la Virgen aparece de rodillas ante un atril, con un libro abierto y se vuelve hacia el ángel, que aparece en la habitación desde el lado izquierdo. Cabe mencionar un par de detalles anecdóticos, el primero es el cortinaje sustentando por una cuerda que aparece tras María, el segundo la Paloma del Espíritu Santo que entra por la ventana abierta en el frente de la habitual y que manda una especie de rayos hacia María. De nuevo sus tipos, de caras redondeadas, recuerdan a los de ciertas figuras de Iruelos.

5. Asunción ¿y Coronación?: Casi imperceptible sino nos asomamos tras el remate del retablo mayor. A priori es la parte mejor conservada, pues durante el repicado de los muros no se desmontó el retablo y la superficie pictórica está casi intacta. Desde ambos costados se aprecian parejas de ángeles volanderos que dirigen sus brazos hacia la parte central del encasamiento. Puesto que esta escena suele tener el formato visto y aparecer en casi todos los retablos estudiados

Escenas de la Anunciación y del Nacimiento

no nos plantea demasiadas dudas el hecho de que no la podamos ver completa. Tan sólo quedaría saber si los ángeles portan en sus manos la corona de la Reina de los Cielos, o si simplemente la ayudan a ascender.

6. Nacimiento: Al lado contrario de la Anunciación se adivina la escena del Nacimiento, con María y José arrodillados antes el Niño. A la derecha, la parte mejor conservada, se ve el portal desde donde se asoma una pareja de ángeles que tañen trompetas por el nacimiento del Salvador. La abundancia de cal impide ofrecer más detalles.

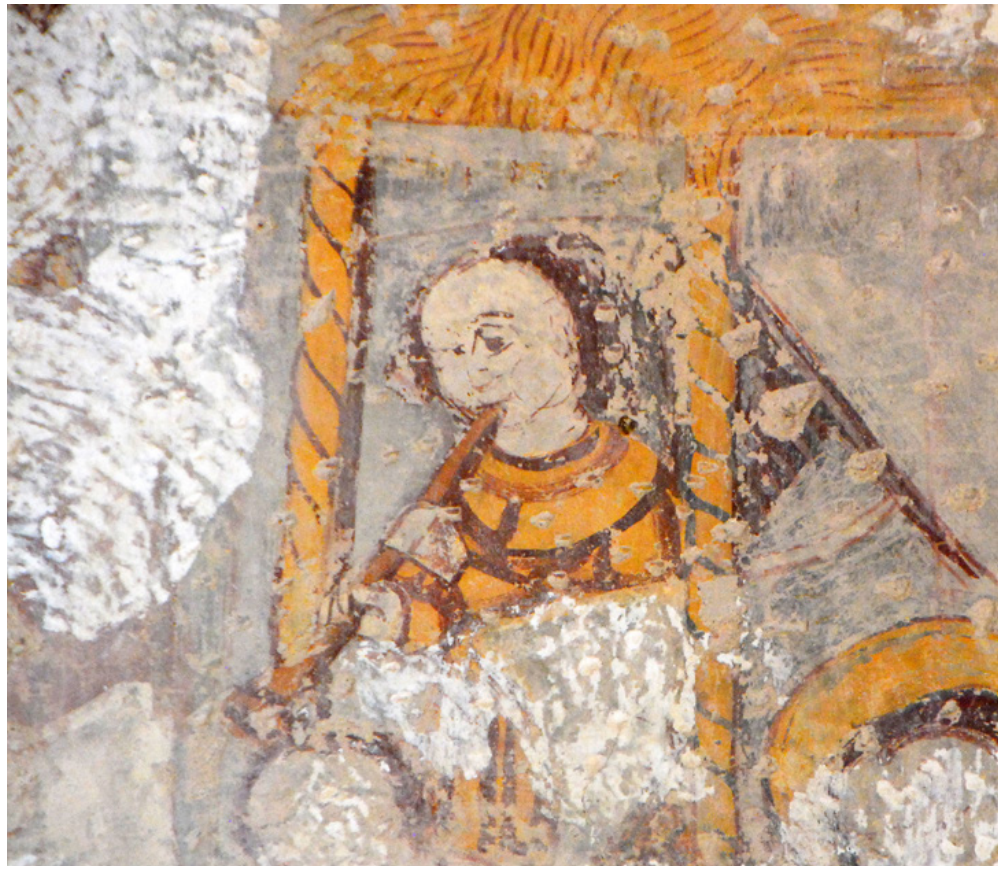
7. Epifanía: Con ella principia el tercer registro y aunque muy "pasmada" por los restos de cal se reconoce perfectamente a la Virgen con el Niño sentado en su regazo mientras dos de los tres Reyes muestran sus ofrendas. Llama la atención el matiz perspectívico de la escena y el rico atuendo con que se retrató a los Magos de Oriente. La figura del tercer Rey estará tapada por el retablo, que quizá oculte también una escena intermedia, o simplemente un característico panel de brocado bícromo.

8. ¿Huida a Egipto?: la identificación es pura hipótesis por el relato seguido en estos registros intermedios, pero esta caja fue picada casi en su totalidad. Apenas restan los retazos de unas cabezas y parte de lo que podría ser un bastón.

9. San Bartolomé: En el banco de este gran conjunto se ubicaron pequeños encasamientos en los que colocar figuras de busto de santos y santas de notable predicamento. El primero de todos, empezando por el lado izquierdo, es San Bartolomé que porta sobre su hombro derecho el característico cuchillo o espada

Detalle de la parte visible tras el retablo de la escena de la Asunción de María

Rostros de varios personajes de las pinturas de la Crucifixión y la Anunciación



Rostros de varios personajes de las pinturas del Nacimiento y la Asunción

corta aludiendo a la herramienta que durante su martirio se utilizó para desollarle.

10. Santa Águeda o Santa Apolonia: Así como en el anterior su identificación resultaba evidente, en este caso no lo es tanto, de ahí que planteemos dos posibilidades. Lo que sí se ve claro es que lleva dos atributos iconográficos, sobre el hombro derecho una cruz y en la mano derecha lo que parecen unas tijeras o unas tenazas. De ser lo primero podría ser Santa Águeda, pues en ocasiones, en lugar de la tradicional bandeja con sus pechos, lleva las tijeras como uno de los instrumentos de su martirio. Más común es que Santa Apolonia lleve unas tenazas, imagen de las que utilizaron para extraerle violentamente los dientes. Tanto el retablo mayor, como las pérdidas producidas en la parte derecha del testero, impiden saber si existen más efigies y cuántas serían originalmente, aunque de seguir este formato cabrían hasta siete con facilidad.

El segundo de los conjuntos a que hemos de referirnos es el del muro del evangelio de la cabecera. Son encasamientos, hoy aislados, que se encuentran colindantes al testero, haciendo ángulo con él. Como en las anteriores también permanecen parcialmente ocultas por la cal, picoteadas y, además cortadas en su extremo derecho por la construcción de una mesa de altar o basamento para el altar mayor, de cronología barroca. Se circundan exteriormente por una banda roja y amarilla y entre ellas se separan verticalmente por una franja blanquecina.

Cuatro son las escenas conservadas en las que reconocemos retratos de personajes que se muestran de cuerpo entero. De izquierda a derecha son los siguientes:

Bustos de San Bartolomé y Santa Águeda o Apolonia. Fotografías: Uffizzi (2018)

Escenas con varios santos ubicadas en el muro del evangelio de la capilla mayor

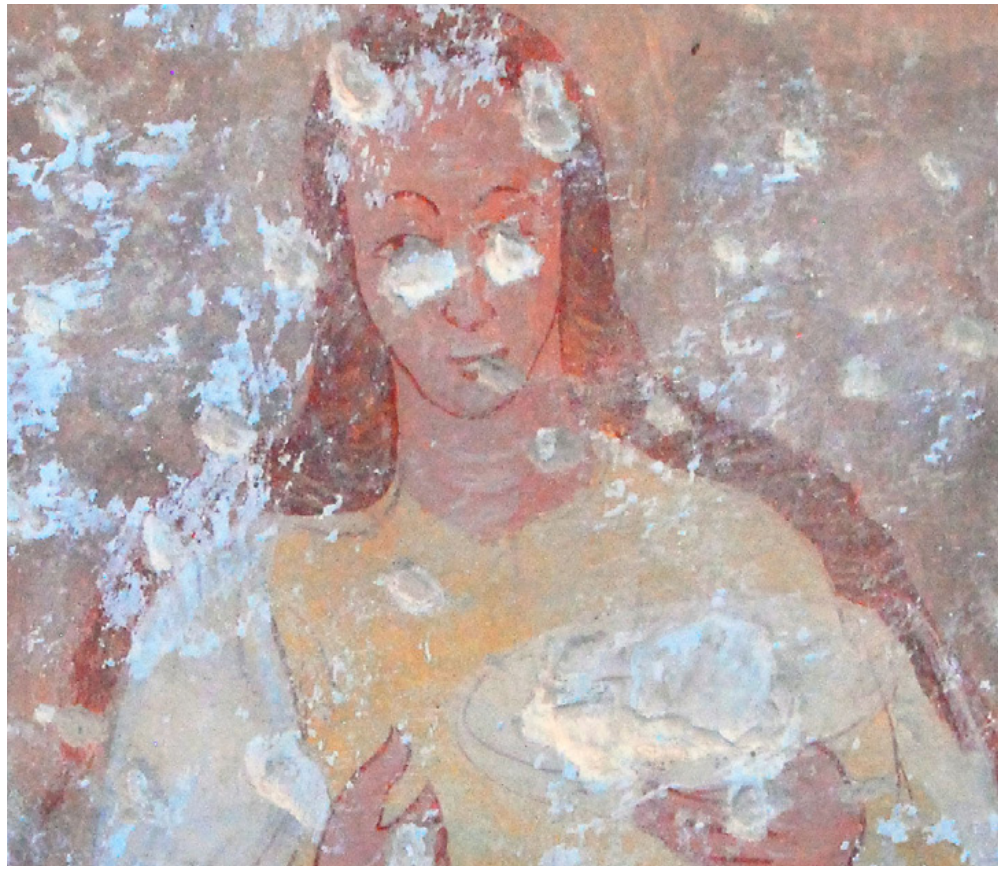
1. San Juan Bautista: Vestido con túnica amarillenta y manto marrón. Sobre su mano izquierda reposa un libro con el Agnus Dei que a su vez porta una pequeña cruz con una filacteria. En ella solía leerse la frase: "Ecce Agnus Dei". Con la mano derecha señala al cordero, gesto habitual en este tipo de representaciones.

2. ¿Santa?: De imposible identificación, al menos por ahora. Viste túnica blanca, toca del mismo color y manto negruzco, quizá un hábito monacal. En sus manos porta un objeto que no logro reconocer.

3. Santa Águeda o Santa Lucía: Viste túnica amarillenta y manto blanco. Posee una larga caballera y en sus manos sujeta una bandeja en la que portaría -de no haberse perdido- unos pechos o unos ojos. Quizá sea la segunda, para evitar así una reiteración iconográfica con el banco del retablo mayor.

4. Personaje desconocido: Al disponer solo de la mitad de la escena no es posible decir nada al respecto, salvo que en la misma aparece un hombre vestido con túnica rojiza y manto amarillento que levanta sus manos hacia el cielo, no sabemos si en señal de plegaria. Su pelo parece rubio y alborotado, salvo que lo que lleva en cabeza sea, en realidad, una suerte de extraño tocado. Aunque nada tenga que ver recuerda a las escenas medievales de Daniel en el foso de los leones.

Aún resta otro pequeño conjunto, ubicado en el lado contrario a este, es decir en el muro de la epístola de la capilla mayor y curiosamente a la misma altura. La principal dife-



Detalles de cada una de las pinturas anteriores

rencia estriba en que aquí no llega al ángulo del testero, pero seguramente debido a las pérdidas y, por tanto, no serán cuatro encasamientos sino tres los que podremos ver. Huelga decir que los problemas de análisis son los mismos que en los murales anteriores: persistencia de restos de cal, picotazos en la superficie pictórica que llegan hasta la capa de preparación y, por ende, lagunas de gran tamaño en algunas de la escenas. Dicho lienzo va perimetrado por una cenefa de sogueado, motivo empleado también para separar verticalmente los encasamientos entre sí:

1. **Martirio de San Sebastián:** el santo aparece en el centro de la escena, atado a un árbol y asaeteado en todas la partes de su cuerpo que están visibles. Flanqueándole dos sayones armados con arcos que parecen sujetarle.

2. **¿San Pablo?:** por sus atributos iconográficos podemos intuir que el personaje aquí representado sea San Pablo. Viste túnica blanco y manto amarillento, porta un libro en su mano derecha mientras sobre su hombro izquierdo carga una espada. Su fisonomía de hombre de avanzada edad, barbado y calvo para coincidir con la que habitualmente presenta el santo.

3. **Escena no identificable:** resta apenas el tercio inferior de la misma donde no vemos absolutamente nada reconocible.

Bajo el borde inferior de estas pinturas es visible un friso blanco por el que corre una inscripción en letras negras mayúsculas. A simple vista parecen nombres propios, pero lo incompleto de las mismas impide hacer conjeturas de ningún tipo: "[...] v [...]RE [...] DISVM [...] PAvLO, PINTÓ, vALTA[SA]R, MARTÍ[N...]". A priori no parece que

Escenas del Martirio de San Sebastián y de ¿San Pablo?, bajo esta inscripción

Pinturas del muro del evangelio de la nave. Fotografía: Uffizzi (2018)

tenga relación con las escenas efigiadas, por lo que cabría la posibilidad de vincularlo a los promotores de la obra y con un tanto de osadía, incluso, a los pintores que la llevaron a cabo. Un simple acento cambiaría el sentido de la palabra que acompaña al tal Pablo, pasando de ser un apellido a una acción propia de su oficio.

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 34, Madoz (1850): 265, Maldonado (2003): 131-132, Mínguez (1997): 268 y 321, Miñano (1828): 452, Riera (1887): 569, Uffizzi (2018): 201-220.

Finalizamos mencionando algún detalle de esos restos aparecidos en la nave a los que aludí al principio de este bloque. En concreto, como se ve en la imagen son fragmentos de dos escenas rodeadas y separadas por una moldura de soga, ambas hagiográficas. La de la izquierda muestra a tres personajes, todos con nimbo, dos sentados y un tercero en pie (con nimbo crucífero) que alza los brazos y parece llevar sobre sus hombros un objeto alargado y negruzco. En su contigua, el protagonista lleva falda blanco y otro personaje barbado y con sombrero está en el suelo. Entre ambos un cuchillo, una espada y una rueda dentada. Cabria la posibilidad de que sea una representación del Martirio de Santa Catalina y el emperador Maximino.

VILLARMUERTO

Iglesia de San Cipriano

Pintura mural en toda la capilla mayor y en el muro del evangelio de la nave

Primer tercio siglo XVI

Regular estado de conservación. Parcialmente repicadas

Al igual que su anejo, Villargordo, esta población pertenece a la comarca de Vitigudino y a la subcomarca de su mismo nombre. Y como en aquel, su topónimo referirá su categoría administrativa o a una determinada circunstancia social, dentro de un matiz descriptivo (como Casalmorto, Arroyomuerto...) evolucionando desde el "Villarmorto", de evidentes reminiscencias leonesas, con que aparecía mencionado ya en el siglo XIII. Quizá en algún momento su carácter despoblado, abandonado o ruinoso, le impuso ese calificativo que hoy nos resulta un tanto lúgubre.

Su fundación, como casi todas las localidades del entorno, se remonta al momento de las repoblaciones efectuadas durante la Edad Media, en concreto entre los siglos X y XII, aunque la de Villarmuerto le correspondería a Fernando II de León, entre 1157 y 1188. Desde ese momento quedó encuadrada en el alfoz de Ledesma, lo que no fue óbice para que a principios del siglo XVII, dada su escasa entidad, apareciese ya como aneja de El Groo, eso sí contando con veinte vecinos. En esa horquilla poblacional se mantuvo hasta el siglo XIX, como recogen los Diccionarios y Nomemclátores del momento, siempre dentro del condado de Ledesma.

La localidad se sitúa en una llanura despejada, circundada en sus inmediaciones por peñas y monte de roble, encina y mata baja. Durante años, tres arroyos corrían por su término, de los cuales uno pasaba por el pueblo, y los otros dos, no muy distantes, por el sur y por el norte.

Los pueblos de Sanchón de la Ribera y Villargordo la cercaban por el norte, por el este y por el oeste Espadaña y Barceo, respectivamente, y por el sur Majuges, Peralejos o Vitigudino.

En lo eclesiástico, su parroquia, colocada bajo la advocación de San Cipriano, era aneja de Villargordo, y además poseía una ermita, conocida como del Santo Cristo del Humilladero.

El edificio

Para el visitador general del obispado de Salamanca, durante la revista de principios del siglo XVII, la iglesia de Villarmuerto era "raçonable, con su capilla bien enmaderada [...] tiene necesidad de retexarse y tiene un buen retablo al olio con un San Ciprián, de tabla dorado y estofado". De todas estas afirmaciones hoy sólo podemos corroborar la primera pues, efectivamente, el edificio tiene cierta enjundia, a pesar de que exteriormente pueda parecer uno más de tantos templos de carácter rural.

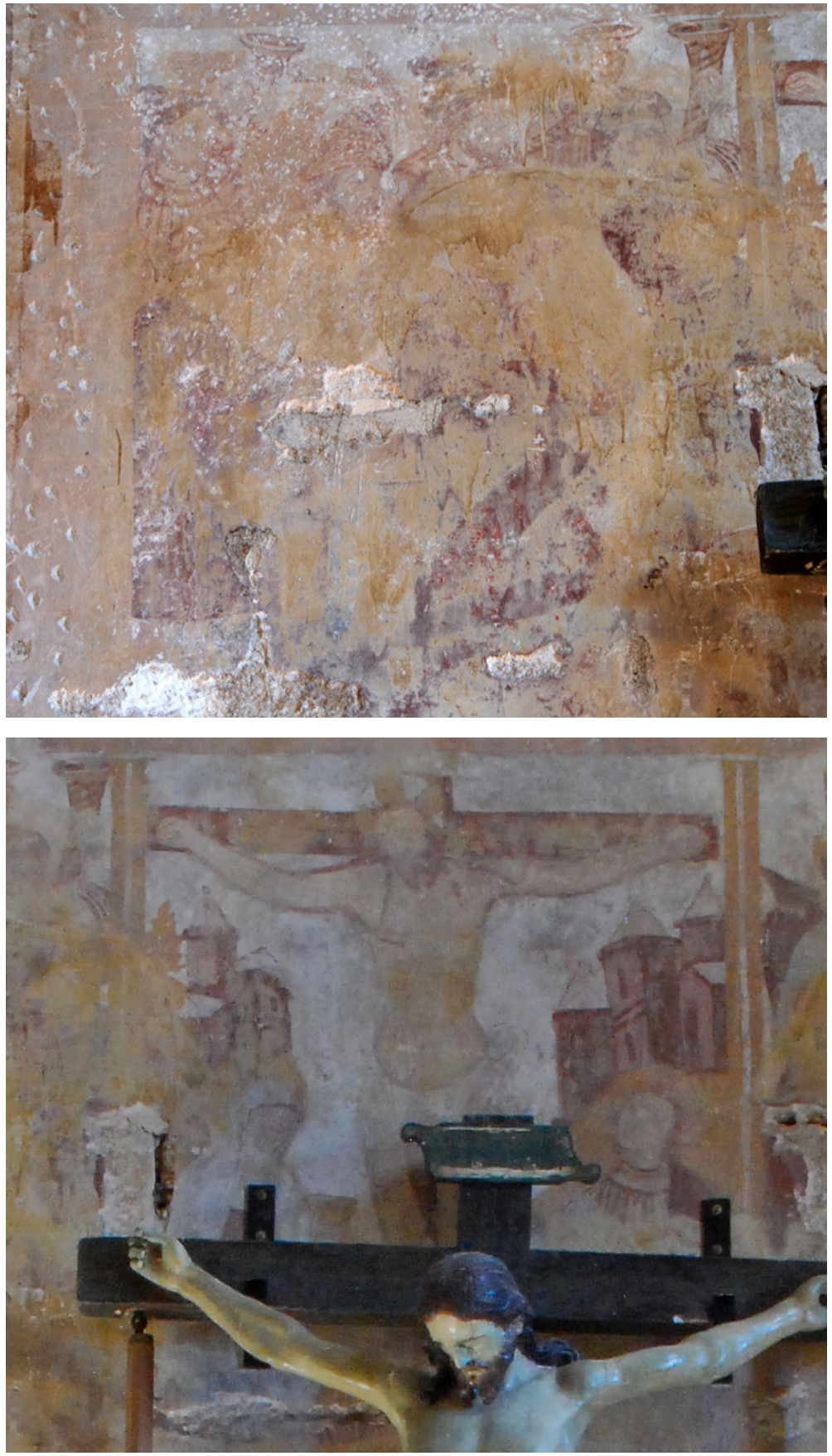
Se trata de una iglesia de nave única, rectangular, y cabecera de aspecto cúbico más alta, pero ligeramente más estrecha que dicha capilla. La construcción del edificio parece bastante uniforme, si exceptuamos los distintos espacios añadidos tanto norte (la cilla o almacén), como al sur (sacristía y pórtico). Estos últimos ámbitos presentan una hechura característica, a base de mampostería, luego revocada, pero reforzada en ángulos y vanos con piezas de sillería de distinto tamaño. Pero, en lo que corresponde a la iglesia propiamente dicha

Vista general de la parte central del testero de la iglesia de Villarmuerto

es una mole granítica, aunque ligeramente desdibujada por los aludidos anexos, jalonada y reforzada por diversos contrafuertes de remate ataludado y coronada por una cornisa de perfil ligeramente tornapunteado. En su alzado occidental se erigió una airosa espadaña que recuerda a la de la cercana iglesia de Santa Elena de Ledesma, ambas levantadas ya con el avance del Quinientos. Tiene un cuerpo bajo, donde se abre una portada de medio punto, totalmente lisa, y un segundo cuerpo en tamaño decreciente donde se abrieron dos troneras, retamándose, también de manera escalonada, en un pronunciado piñón. Distinta morfología posee la otra portada de la iglesia, ubicada en el costado meridional de la nave, en la que sobre jambas lisas e impostas ligeramente molduradas se volteó un arco carpanel con una somera incisión en su borde.

El interior de la nave se divide en tres tramos gracias a dos grandes arcos diafragma que apoyan sobre cortas pilastras de aristas achaflanadas e imposta moldurada. Idénticos exornos, aunque más desarrollados presenta el arco de Gloria, igualmente de medio punto. Tanto la nave, como la cabecera debieron techarse tiempo atrás con armaduras de madera de cierta elaboración, pues si las mencionó el visitador —al menos la de la capilla— es que no pasaban desapercibidas como en otros tantos templos de los examinados y sobre los que no se dijo nada en la documentación generada a posterior.

Aún permanece en la memoria de lugar el momento en que el párroco, con ayuda de los mozos de pueblos, comenzó a picar los muros de la iglesia y cómo en distintos puntos fueron apareciendo pinturas murales —de ahí su aspecto picoteado— de las que, por suerte, han



Escenas del Camino del Calvario y la Crucifixión

llegado hasta nosotros, una parte importante, concentradas en el entorno de la capilla mayor, fundamentalmente en el testero, pero con un fragmento bien interesante en el muro del evangelio de la nave, en un punto cercano a la cabecera.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Las primeras a las que nos referiremos son las que ocupan la parte central del testero, donde recuperamos el característico retablo fingido que estamos viendo en toda esta zona, pero en el que se aprecian algunas diferencias más que interesantes. La primera de ellas, alude a la propia tipología del retablo pues, frente a los anteriores, este presenta sus tres calles alineadas y no con la central destacada en altura. El resto de detalles tipológicos son idénticos, con dos cuerpos y tres calles separados por finas columnas con basa y capitel y frisos de motivos fitomorfos. También el guardapolvo repite uno de los modelos analizados, con remate inferior decreciente y ondulado.

La segunda de las diferencias, de carácter menor, si queremos, tiene que ver con los encasamientos "útiles" generados en dicho retablo. Su número resulta mayor aquí, pues la parte central del cuerpo bajo y del basamento no se dedican a un campo de brocado, disponiendo entonces de seis cajas en las calles y otras tantas en el banco.

Pero la principal divergencia de este retablo respecto a los del resto del grupo es que la iconografía mariana o cristológica no copa la mayoría de las cajas o todas las principales, pues se reparte de igual a igual con las

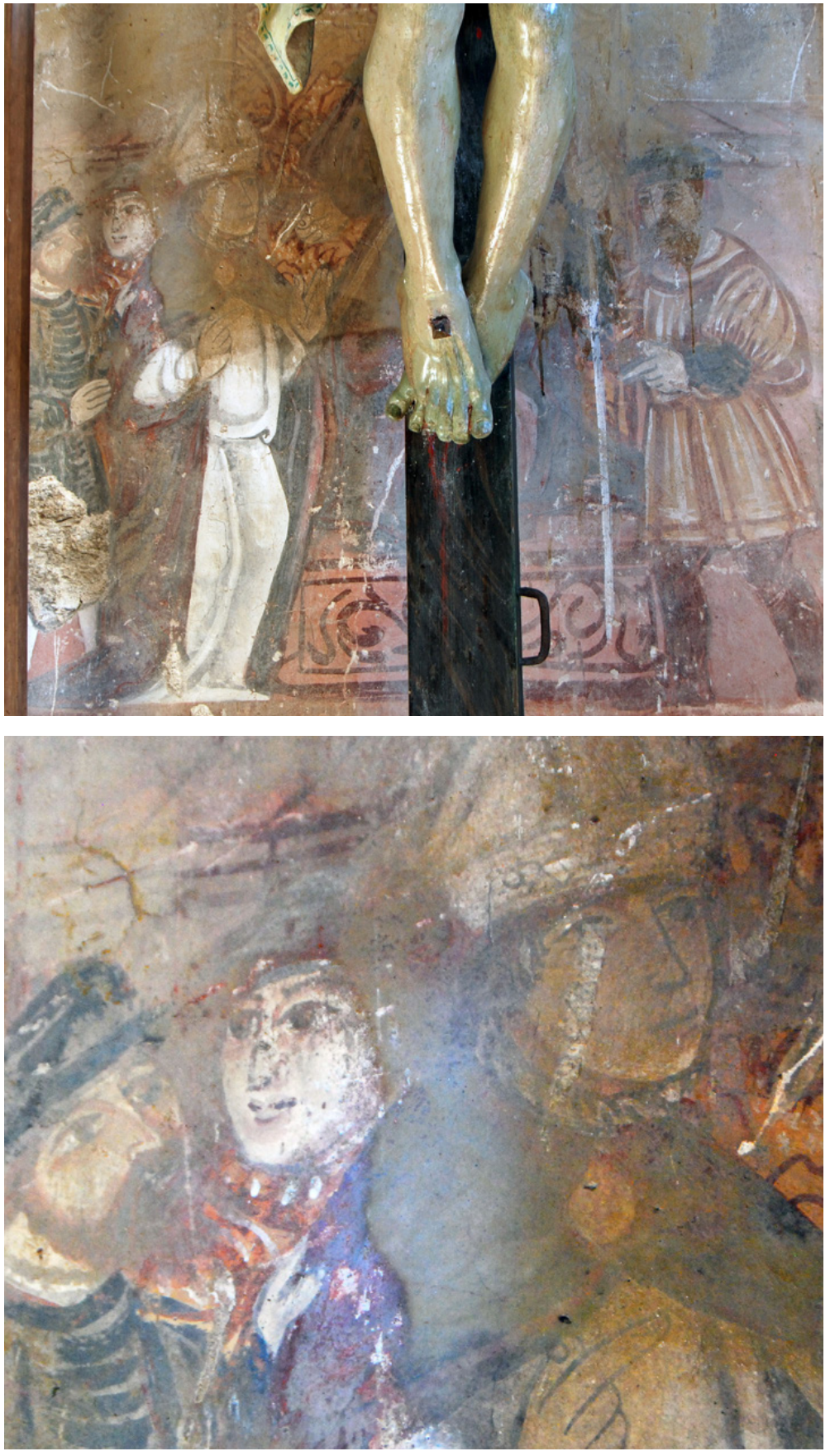
Llanto sobre Cristo muerto, vista general y detalle

Escena de San Cipriano conducido ante Paterno (o Patrono). Cuerpo bajo del retablo

que recogen asuntos de la vida del titular de la iglesia, San Cipriano. Baste el parangón con algunos de los templos anteriores. En Villargordo, iglesia dedicada a Santa Bárbara, sus pinturas conservadas ni siquiera recogen la figura de la santa. O en Picones, bajo la adoración de San Ildefonso, donde tan sólo una escena se dedica a su vida. Aparentemente el discurso narrativo va de izquierda a derecha y perfectamente diferenciado en sus dos cuerpos. Las pequeñas dudas surgen por el estado de las propias pinturas, no sólo presentan restos del encalado que las recubría, sino que además en un momento que desconocemos se las aplicó una capa de barniz, de manera poco homogénea y en zonas puntuales, que con el paso del tiempo se ha ennegrecido ocultando abundantes detalles de nuestras pinturas. Pero veámoslo en detalle:

1. Camino del Calvario: pintura apenas discernible debido a las patologías ya mencionadas. Sin embargo, hay detalles que nos invitan a sugerir su temática. Principalmente se han de mencionar a los cuatro personajes que se asoman a parte superior del cuadro y parecen avanzar hacia la derecha. Tres de ellos son sayones que hacen sonar trompas o cuernas. El cuarto lleva una suerte de tocado en la cabeza y se inclina ligeramente para sujetar a otro personaje que ya no resulta visible, quizá el Cireneo. Recuerda esta composición a la vista en el retablo de Picones.

2. Calvario: tras la ascensión al Gólgota nos encontramos a Jesús crucificado y rodeado de su Madre y del discípulo amado. Mientras la primera muestra un gesto retraído, el segundo mira hacia la cruz. Tras ellos se distribuyen graciosos edificios de la ciudad de Jerusalén. Aquí podemos observar, por primera vez, la



Destierro de San Cipriano o Condena a muerte. Vista general y detalle

relación de estas pinturas con las de Villargordo, a todas luces salidas de los mismos pinceles.

3. Llanto sobre Cristo muerto: En un estado de conservación similar a la primera que hemos descrito, reconocemos una composición piramidal en primer término (María con Cristo muerto en su regazo) y tras esta la cruz vacía flanqueada por dos personajes con nimbo y rícamente ataviados. El de la izquierda barbado y de edad avanzada, el de la derecha más joven, con media melena y enjugándose las lágrimas, sin duda, Nicodemo y José de Arimatea.

Tras este recorrido por la Pasión de Cristo descendemos al cuerpo bajo del retablo, donde se recogen tres temas alusivos a la vida de San Cipriano, obispo de Cartago, titular del templo. Estas tres cajas presentan en su parte superior una especie de chambrana o doselete pintado que simularía las que aún se colocaban en los retablos de talla del último gótico.

4. San Cipriano conducido ante Paterno (o Patrono): En el centro de la imagen el santo con su habitual vestimenta obispal (alba ceñida, capa pluvial y mitra), custodiado por dos sayones que aparecen tras él y dialogando con la procónsul de la ciudad —aunque este último viste a la moda del renacimiento— que trataría de hacerle renegar de su Fe.

5. Destierro de San Cipriano o Condena a muerte: La representación no resulta clarificadora por lo que podría efigiar cualquiera de los dos momentos mencionados. Al no conseguir su cometido Paterno le castigaría con el destierro a la península del cabo de Bon. Muerto el procónsul Cipriano volvió a Cartago, pero la nueva autori-

Martirio de San Cipriano, vista general y detalle

dad, Anglírico (o Galerio Máximo), le condenó a muerte y oyendo la sentencia el santo exclamó "Deo gratias". En la escena el procónsul le señala, mientras Cipriano parece mostrarse en actitud de sorpresa, con las manos abiertas, por lo que quizá se trate de este último asunto.

6. Decapitación de San Cipriano: protagonizan la escena el procónsul, a la derecha, el verdugo empuñando una espada, a la izquierda, y el cuerpo decapitado del santo en el centro. Ya ha tenido lugar el dramático suceso y el verdugo sujeta con su mano izquierda la cabeza de San Cipriano. A los lados aparecen otros personajes secundarios, acaso los familiares del difunto obispo, pues la Leyenda Dorada cuenta que estuvieron presentes en el martirio.

En la *predella* del retablo se recogió una verdadera panoplia de santos, apóstoles y evangelistas, nada menos que seis, dos más de lo que suele ser habitual en estos retablos. Todos son fácilmente reconocibles por llevar sus atributos iconográficos más comunes, además coinciden con el común de las representaciones que ya hemos visto en muchos conjuntos. De izquierda a derecha son los siguientes: **San Pedro** (con barba blanca, libro abierto en su mano izquierda y llaves en la derecha), **San Bartolomé** (con libro abierta delante de él y sujetando un cuchillo en su mano izquierda), **Santa Bárbara** (vestida como cortesana, lleva en sus manos la palma del martirio y la torre en la que fue encerrada por su padre) y **Santa Águeda** (igualmente con ricas vestiduras y una bandeja con dos pechos sobre ella). Tan sólo los dos últimos son evangelistas, en concreto **San Lucas** (en actitud de escribir y con el toro o buey del tetramorfos tras él) y **San Marcos** (en similar actitud a la del anterior, pero con un león delante de él).

Bustos de San Pedro y San Bartolomé

Bustos de Santa Bárbara, Santa Águeda, San Lucas y San Marcos

Escenas con el Martirio de San Sebastián y San Antón abad

Escena de gran formato con el apóstol Santiago en la batalle de Clavijo

La diferencia estilística de estas seis imágenes con las anteriores resulta más que evidente, pues son sensiblemente más flojas y recuerdan a las que hacía uno de los pintores de Picones, el más limitado de recursos.

Todo parece apuntar a que el resto del testero también estuvo cubierto de pinturas, como ya vimos en Valsalabroso o en La Vídola. De aquellos escenas complementarias, restan hoy tan sólo dos que, en sus contornos, muestran indicios de haber estado rodeadas de otras. Como casi siempre, resultaban asuntos de carácter hagiográfico, teniendo como protagonistas a santos de extendida devoción por estos lares. Estilísticamente las vemos próximas a las escenas principales del retablo.

1. Martirio de San Sebastián: pintado al modo del de Villargordo, con el santo en primer plano asaeteado y atado a un árbol. A sus lados dos sayones apuntándole con sus arcos.

2. San Antón abad: en un marco paisajístico con un eremitorio al fondo encontramos a San Antón, con larga barba blanca, ataviado con el típico hábito de los antonianos (con la cruz en forma de Tau en el pectoral), un libro abierto en su mano izquierda y un báculo en la derecha. A sus pies el habitual jabalí o cerdito que le acompañaba.

Restos aislados de este conjunto se conservan también en el muro del evangelio de la capilla mayor, lo que nos hace meditar sobre su verdadero desarrollo y alcance en caso de no haberse perdido durante el repicado de los muros. Además, parece claro que existía cierta conexión entre ambos paramentos, pues una de las escenas a las que aludiremos a continuación hace ángulo con la del ya

Escena de San Bartolomé sujetando una diablesa, bajo él inscripción

Escena con guardapolvo que acoge una representación del Trono de Gracia y un santo con hábito monacal, acaso San Antón

mencionado martirio de San Sebastián. Contamos, pues, dos encasamientos más, de distinto tamaño y formato, pero igualmente de tocantes a vidas de santos:

3. **Santiago matamoros o Santiago en la batalla de Clavijo:** a la derecha el apóstol con la diestra en alto asiendo una espada, mientras en la otra lleva una banderola con una luna, acaso como símbolo de su victoria sobre el ejercito musulmán. En el lado contrario una ciudad fortificada y protegida por soldados de infantería que portan. Sus cabezas y armas se agolpan, para lo que el pintor utiliza un recurso presente ya en la plástica gótica, multiplicar lanzas, cabezas, brazos, aunque no veamos a los personajes de manera completa. En general la lectura es correcta, aunque se haya rasurado en su parte inferior y por el flanco izquierdo.

4. **San Bartolomé sujetando a una diablesa:** es una de las variantes iconográficas del santo, cuyo origen habrá de buscarse en los apócrifos en y en la tradición. En un momento dado expulsó a un demonio que vivía en una estatua dentro de un templo y destruido el ídolo consagró el templo a Jesús. Mientras con la diestra alza una espada con la izquierda sujeta al maligno con una soga atada al cuello. El apóstol, barbado y con melena, vista túnica azulado y manto blanco. Bajo la escena, que se separaría de la contigua (desaparecida) por una banda de sogueado, aparece una inscripción, parcialmente perdida, pero de idéntica tipología y grafía a la vista en Villargordo, lo que vendría a refrendar también la autoría compartida de ambos conjuntos: "[...] BAR[TO]lOME fRANCISCO frAIRE [...]". Invita a pensar en que, al menos parte de ella, pudiera aludir al santo retratado, San Bartolomé, pero no debemos descartar que, en realidad, sean nombres propios.

Quedaría únicamente por aludir a la existencia de un pequeño recuadro en el muro del evangelio de la nave. Todo en él es harto llamativo, empezando por su morfología, cuadrangular pero rodeado de un guardapolvo similar al del retablo mayor y siguiendo por su iconografía, pues dicho espacio lo comparten extrañamente una representación del **Trono de Gracia** (Dios Padre, sedente, acogiendo en su regazo la figura crucificada de su Hijo y entre ellos la paloma del Espíritu Santo) y un **santo con hábito monacal**, similar al de los dominicos, pero con capillo rojo y cruz tipológicamente cercana a la de los Antonianos. Lo más llamativo es que ya existe una figura de San Antón en el testero y este tipo de repeticiones no suelen ser habituales, de ahí que su identificación, por ahora, quede en suspenso. Lamentablemente su estado de conservación y la ausencia de atributos iconográficos, más allá de un libro en la mano derecha, no ayudan en nada.

Como en el anterior encasamiento, aquí también leemos una inscripción en su margen inferior: "[...] O [...] dE LA COR[R]EDERA [I?] MARTIN SA[...] PASO I A fRANCISCO SANChEZ". De nuevo varios nombres propios entre los que quizá estén los de los artífices del conjunto, sus comitentes o sus mecenas.

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 34-35, Madoz (1850): 271, Maldonado (2003): 83, Miñano (1828): 457, Pérez (2015): 236, Uffizzi (2018): 223-242.

VILLASECO DE LOS REYES

Ermita de Nuestra Señora de los Reyes

Pintura mural en el Arco de Gloria, en la Capilla Mayor y en el exterior de la portada Sur

Primer tercio siglo XVI

Regular estado de conservación

Enmarcada desde sus orígenes medievales —hacia el siglo XII— en la jurisdicción de Ledesma y su condado, esta localidad ha pasado por distintos nombres hasta llegar al actual. Parece que primero fue el topónimo "Villarseco de Yuso" o "Villaseco de Yuso", pero hasta los siglos XVI y XVII se la conocía como "Villaseco de Santa María del Rey", quizá debido a la fuerte impronta mariana del lugar y a su relación con diversos personajes de la realeza durante la Edad Media, para acabar finalmente como Villaseco de los Reyes.

El pueblo está situado en la carretera que sube desde el Campo de Ledesma a los pueblos del Duero en un llano sobre lastras, poco perceptible, rodeado de monte. Y su término municipal está formado por las localidades de Berganciano, El Campo de Ledesma, Gejo de los Reyes, Moscosa y Gusende y el propio Villaseco. Confina al norte y al este con el río Tormes, al sur con Berganciano y Gejo de los Reyes, y al oeste con Monleras y El Manzano.

Entre 1965 y 1970 se construyó en las proximidades el pueblo la presa de Almendra, que anegó parte de las tierras norteñas del municipio.

Tiene esta localidad una iglesia (La Concepción), un humilladero y una ermita, esta última de notable enjundia y relevancia. Recuerdan las crónicas del siglo XIX que, desde antiguo, en ella "se hacían unos gastos extraordinarios y excesivos con ocasión de la festividad de la patrona del pueblo, que lo es Nuestra Señora de los Remedios, y se celebra el día 3 de mayo. En el día se han moderado algo estos gastos que arruinaban a familias de algunos mayordomos, y quedan reducidos a la función de la iglesia, corrida de novillos y representar comedias [...]".

El edificio

La grandiosa ermita, maciza mole de granito, permanece apartada del pueblo, a unos 500 metros. Su edificación pudo deberse, al parecer, a la munificencia del infante Sancho Pérez (1280-1314), hijo ilegítimo de Pedro de Castilla y nieto Alfonso X, que residió en las cercanas Monleras y Ledesma. Desde luego, la parte más antigua del edificio —como ya viera Gómez-Moreno tras su estudio estilístico— ha de situarse en las postrimerías del siglo XIII o comienzos del XIV.

A estos primeros instantes parecen corresponder la cabecera y los dos primeros tramos de su alargada nave, siendo sus otros cuatro obra del siglo XV. Nada menos que cinco arcos perpiaños, apoyados en cortas jambas, compartimentan su espacio. Avanzada esta centuria se haría el portal de arco carpanel adornado con pomas que protege la puerta principal. Su ámbito quedaría cubierto en algún momento del siglo XVII por una sencillísima armadura de traza mixta y factura popular. Es posible que esta cubierta se colocara al tiempo que las de los soportales adintelados que recorren exteriormente todo el templo, toscos colgadizos fabricados entre 1612 y 1618 por el carpintero de Gejo Antonio Vicente y entre 1695 y 1704 por su colega Francisco de Castro. Por más detalles

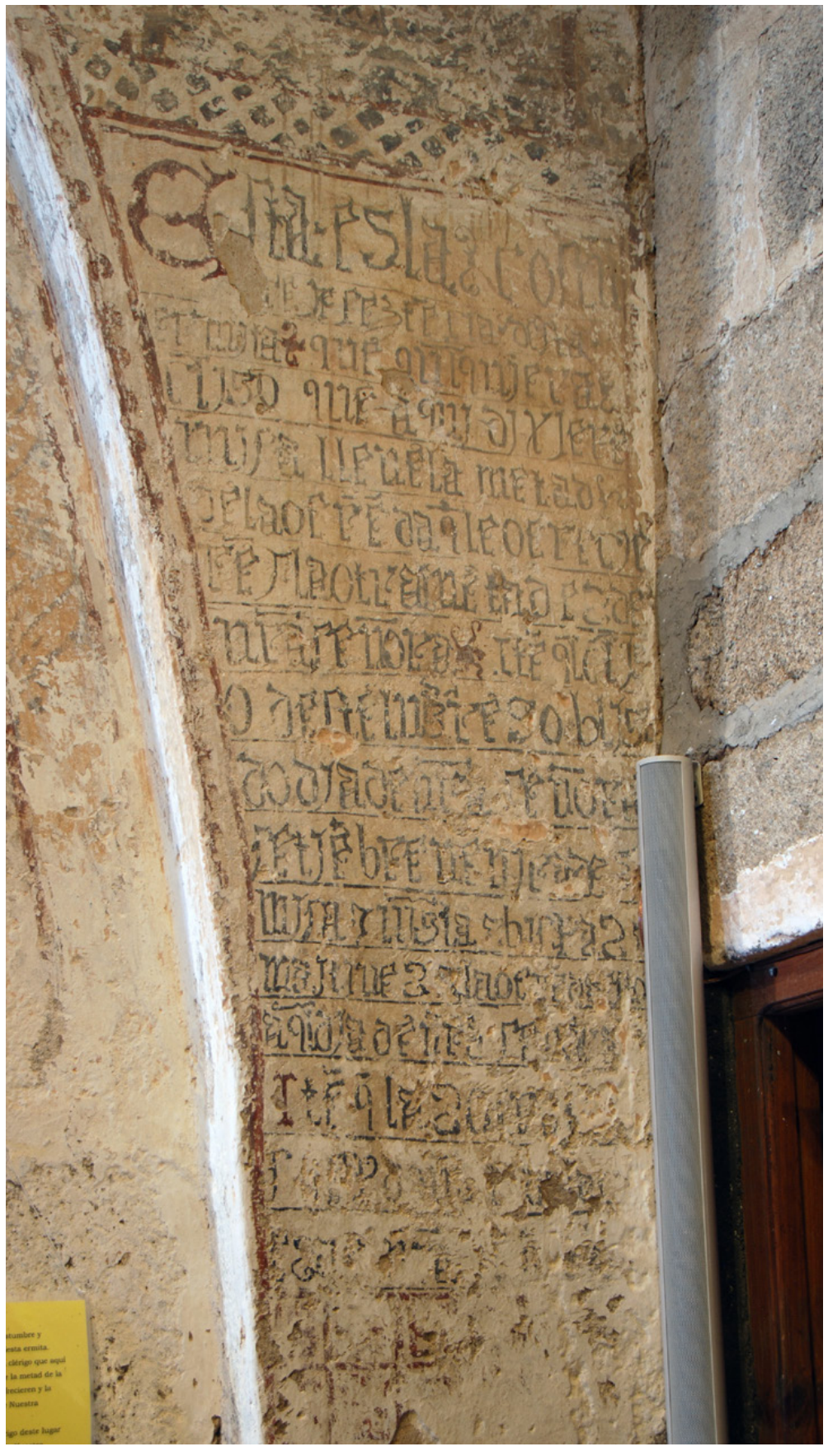
que se den, resultarán insuficientes para describir este sorprendente edificio que, no en vano, ha recibido el título de "catedral de todas las ermitas de Salamanca".

Pero lo que sin duda acabará por convencer de la obligada visita que merece esta ermita, es su deslumbrante cabecera. Por un lado una magnífica techumbre ochavada y ataujerada cubre su espacio, por otro un conjunto pictórico sin parangón que, como la armadura, sobrevivió —aunque parcialmente— a la reforma barroca que afectó a toda la capilla mayor durante la construcción del camarín de la Virgen.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Desde el extradós y muros del arco de Gloria hasta el testero de la capilla mayor se extendió, según parece, el ciclo pictórico que aquí nos ocupa. Con anterioridad a la construcción del retablo mayor y del propio camarín su imagen debió de ser verdaderamente impactante dada su gran extensión y la excepcionalidad del edificio. Hoy su conservación es parcial pues ha sufrido encalados, repicados, la compartimentación del ábside y, como no, el imparable paso del tiempo. Aún así, varios de los lienzos conservados son sobresalientes, con alguna de las imágenes más bellas del noroeste salmantino en lo que a pintura mural de esta época y mano se refiere, pues huelga decir que, su hechura se debe a nuestros itinerantes talleres pictóricos y, por ende, su cronología será similar a la del resto de conjuntos, encuadrable en el segundo cuarto del siglo XVI.

El primer testigo de este conjunto mural nos obliga a comenzar de forma atípica, pues se ubica en uno de los ma-



Inscripción ubicada en el costado derecho, exterior, del arco de Gloria

Extradós del arco de Gloria y rosca de su arco inferior, donde se aprecian todos su ornatos

chones sobre los que voltea el arco de Gloria. Se trata de un trapecio junto a la puerta de la sacristía en el que se lee una larga inscripción en letra aún gótica perpetuando antiguas costumbre ligadas a la ermita. Este deseo, implícito al pincelarse en el muro, y su "desfasada" grafía invitaría a pensar en su mayor antigüedad, pero su desgarbado *ductus*, amén de ciertas incorrecciones, podrían ser fruto de la moderna traslación o copia al muro de un texto, efectivamente, anterior: "Esta es la § costu[m] / bre y sente[n]cia de [e]sta § / ermita § Que qui[en] quiera § / cl[er]igo que aqui dixiere / misa lleve la metad § / de la ofre[n]da q[ue] le ofrecie / re[n] y la otra metad es de / n[uest]ra sen[n]ora § Ite[m] q[ue] [e]l cl[er]igo / de [e]ste lug[a]r es obliga / do dia de n[uest]ra sen[n]ora se[p]tie[m]bre venir a decir / misa y vigi[li]a y visp[er]as y / maitines y la ofrenda [...] aq[ue]l dia de n[uest]ra sen[n]ora / Ite[m] q[ue] las ofrendas [...] (a partir de aquí perdido por deterioro)".

La segunda hipótesis acaso se vería apuntalada por el hecho de que el texto se encuentre enmarcado por varias cenefas y frisos y motivos geométricos que, como ahora se verá, corren por el arco de Gloria, pero que también se repiten en la compartimentación de las escenas figuradas a las que aludiremos más adelante. Así, pues, el segundo espacio que conserva pintura es el propio

arco y en concreto su extradós y rosca. En esta última se optó por una composición de rombos bícromos (blanco y negro / rojo y amarillo) entrelazados, en cuyo interior se insertaban una especie de hojas o cuadrifolias, y en el centro, correspondiente con la clave, un sol con rostro humano y largos rayos. Puesto que el arco va doblado los espacios ornamentables se multiplican, sucediéndose cenefas de rombos (aparentemente realizadas a plantilla), sogueado, hexágonos bícromos unidos por uno de sus lados, arquillos y una crestería a base de triángulos y motivos fitomorfos, al modo de las usadas como separadores de encasamientos en algunos de nuestros retablos salmantinos. En el extradós de la clave del primer arco se pintó un escudo de armas, en cuyo interior reconocemos las Cinco Llagas de Cristo. Idéntico emblema lo vimos en la parroquial de Valsalabroso donde, a priori, tampoco existía vinculación alguna con el carisma franciscano, que explicase la adopción de esta heráldica. En la misma ubicación, pero en el segundo arco se intuye un busto humano, aparentemente masculino, quizá Cristo o Dios Padre, lo que explicaría el simbolismo de los otros dos elementos recogidos.

El flanco izquierdo del arco triunfal también iba tapizado con decoración pintada. Pequeñas líneas y toques de color subyacen bajo capas y capas de cal. En el reverso del arco, es decir el muro que mira hacia el retablo mayor, se ha de llamar la atención sobre el lado que recogía la aludida inscripción. Aunque bastante deteriorado y encalado, muestra motivos idéntico signo, pues en él, y a modo de retícula, se pinceló un damero de escaques blancos, delineados en negro, en cuyo interior iban insertados pequeños cuadrifolios de idéntico diseño a los de la rosca del arco.

Cenefas decorativas de la rosca e intradós del arco de Gloria

Escena fragmentada, a la izquierda bandas de vegetales bícromos, a la derecha Asunción de María ante los apóstoles

Ya en la actual capilla mayor —recordemos que el primitivo espacio se compartimentó y modificó en el siglo XVIII— descubrimos algunos restos que invitan a pensar que, en realidad, todos los muros de la cabecera estuvieron cubiertos de pinturas. Es más, no se debe descartar que algunos espacios inmediatos al camarín hoy completamente encalados oculten también parte de ese importante ciclo pictórico.

Siguiendo este camino hacia el oculto testero del templo hacemos una nueva parada en el muro del evangelio de la capilla. En él, bajo una ventana rectangular y abocinada, se podrán contemplar los retazos de la primera de las composiciones figuradas que iremos refiriendo a partir de ahora. Se asienta sobre un zócalo policromado, a priori, con colores lisos pero separada horizontalmente de la escena en sí mediante líneas dobles en tono rojizo y una cenefa de puntos o contario. También lateralmente se dispusieron bandas que delimitaban la superficie de la historia, la de la izquierda, ancha y con una composición bícroma de motivos vegetales (similares a las vistas en Manceras y Gejo de los Reyes, o en las iglesias zamoranas de Carbellino y Muga de Sayago o en la ermita del humilladero de Villamor de Cadozos), la de la derecha a base de rombos. El espacio interior es un gran rectángulo, del que tan solo resta —y parcialmente— la parte derecha de la composición y la propia preparación del muro. Así, en la esquina inferior reconocemos a cinco personajes, aparentemente masculinos, de rodillas, con la mirada dirigida a lo alto y con las manos dispuestas en oración. Todos van nimbados y visten túnica y manto, pero sólo dos llevan barba. La parte superior, aunque muy fragmentaria, es la que nos da la pista para la identificación de la escena, pues en ella se efigia a una mujer

Detalles de la pintura anterior

coronada y de cabello largo (de los hombros hacia abajo no se conserva nada) y sobre ella unas movidas vestiduras y una gran ala, a todas luces parte de la figura de un ángel. Creo que tal construcción sólo puede responder a un tema iconográfico, el de la **Asunción de la Virgen** que, como en tantas otras composiciones de la época, disponían a los apóstoles en torno al sepulcro de María o en el momento mismo de su Dormición y dirigiendo la mirada hacia el cielo para contemplar el enaltecimiento de esta hacia el Paraíso.

Dos puertas abiertas a los lados del retablo permiten el acceso al camarín y sus dos espacios anexos. En el camarín de la Virgen no reconocemos nada anterior al siglo XVIII. Todo ello recibió un grueso revoco sobre el que aplicar la decoración barroca que hoy luce, pero es posible que, al menos, bajo el muro del testero se conserve parte del conjunto mural precedente.

Dicha hipótesis se ve refrendada, como a continuación se verá, cuando nos adentramos en el espacio norte, cuyo uso desconocemos y que actualmente hace las veces de trastero. Sus dos lienzos originales, el norte y el oriental mantienen de manera bastante íntegra las pinturas murales, continuadoras de las del muro del evangelio de la capilla mayor. Pero empecemos por las primeras, pues forman del mismo lienzo, aunque ahora las veamos separadas por el muro-pantalla del retablo. Su basamento es aquí un damero compuesto a base de cuadrados amarillos que alternan con otros partidos diagonalmente y coloreados en blanco y negro. Al igual que en la previa la escena va perimetrada verticalmente por bandas de rombos realizados a plantilla, pero varía en la horizontal, pues por arriba se completa con una cenefa de

Detalles de la pintura del Árbol de Jesé

Gran escena dedicada al Árbol de Jesé o Genealogía de Cristo, con varios detalles

puntos y por abajo con dos franjas en las que se reparte una inscripción pincelada en una grafía gotizante idéntica a la utilizada en el arco de Gloria de la ermita. El paso del tiempo ha ido decolorándola, por lo que desgraciadamente hoy no llegamos a leer más que letras sueltas. Todo el panel forma parte del mismo asunto iconográfico, inédito hasta este punto, y resuelto con gran belleza: **el Árbol de Jesé**. Pese a las notables pérdidas, especialmente en la zona central del paño, reconocemos a Jesé —padre del rey David—, reclinado sobre una especie de cama. De su vientre, nace un árbol en cuyo tronco y ramas aparecen algunos antepasados de Cristo (reyes como David, Salomón, Roboam, entre otros) y en la parte más alta la Virgen con el Niño, rodeada por un halo refulgente. Cada uno de los miembros de la genealogía de Cristo aparece ataviado con ricos ropajes, coronas de distintas formas y portando en sus manos una filacteria que tiempo atrás les identificaría, pero que en este momento resultan ilegibles.

Me consta que de esta cronología y en este soporte (pintura mural), las representaciones de este tema son bastante escasas y no sólo en nuestro entorno geográfico donde es única. Conocemos algunos conjuntos bastante anteriores, como en la iglesia de San Clemente de Segovia, de hacia 1300) u otros, de mediados del siglo XIII, donde se evoca la iconografía del árbol, como en el monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena en San Bernardo (Valladolid) o en la ermita del Cristo de las Batallas en Toro (Zamora).

El segundo muro de este ámbito correspondería, como ya dijimos anteriormente, con el paramento de cierre de la cabecera. Y es en él, gracias a que parte sus escenas

Escena del Nacimiento, vista general y detalle

aparecen cortadas por nuevos muros, en el que nos apoyamos para sugerir que tras la arquitectura del camarín se encuentre oculta parte de la decoración mural que lució la cabecera, al menos, durante los siglos XVI y XVII, y seguramente también parte de la siguiente centuria. Lo que queda visible nos permite afirmar que al contrario de la mayoría de las iglesias estudiadas en esta no hubo un retablo fingido, y su organización acaso esté más próxima a lo recogido en Villargordo y acaso Berganciano, es decir, distintos registros de escenas que llenan el paramento de arriba a abajo. Pero al contrario del conjunto de Villargordo, aquí sí se conserva el banco sobre el que se alzan los distintos encasamientos, eso sí, de distinta tipología que el de Berganciano. Su diseño es continuo respecto al del muro lateral, por lo que se trata de un damero de escaques polícromos, unos de color liso y otros partidos diagonalmente.

Dos escenas de formato cuadrangular, alusivas a la infancia de Cristo completan la superficie muraria. Se muestran horizontalmente, una junto a la otra y ambas aparecen perimetradas por una cenefa de rombos perfilada con lineas simples de color rojizo:

1. **Nacimiento de Jesús:** En el centro de la composición aparecen María, de hinojos y con las manos unidas en oración. Viste túnica de color rojo y manto verdoso con orillo ocre decorado con las ya recurrente cuadrifolias. Delante de ella yace el Niño y detrás San José, efigiado con un anciano, barbado y ataviado con túnica y manto marrón con capucha. En un segundo plano se pintó el portal, con el pesebre, la mula y el buey. A pesar de enclavar la escena en un entorno rodeado de paisaje resultan más que eviden-

Escena de la Epifanía, vista general y detalle

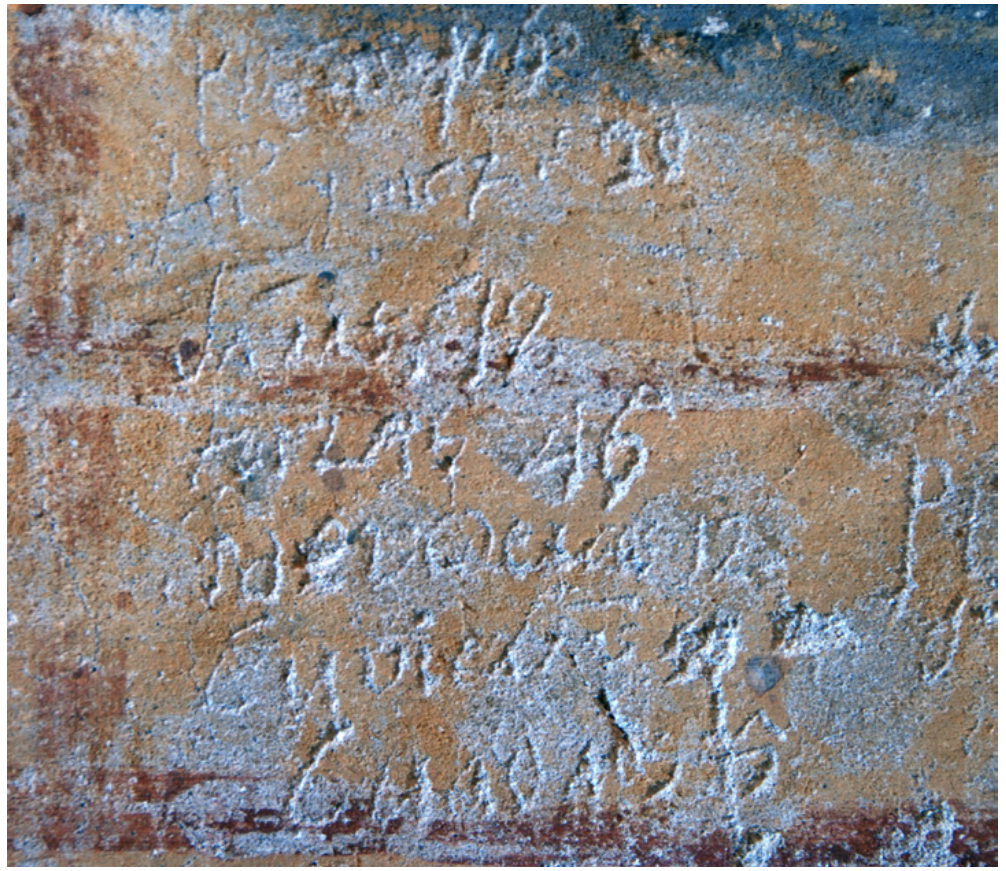
Parte superior del testero de la ermita de Villaseco, con cenefas, inscripción y bandas polícromas. Fotografía: Uffizzi (2018)

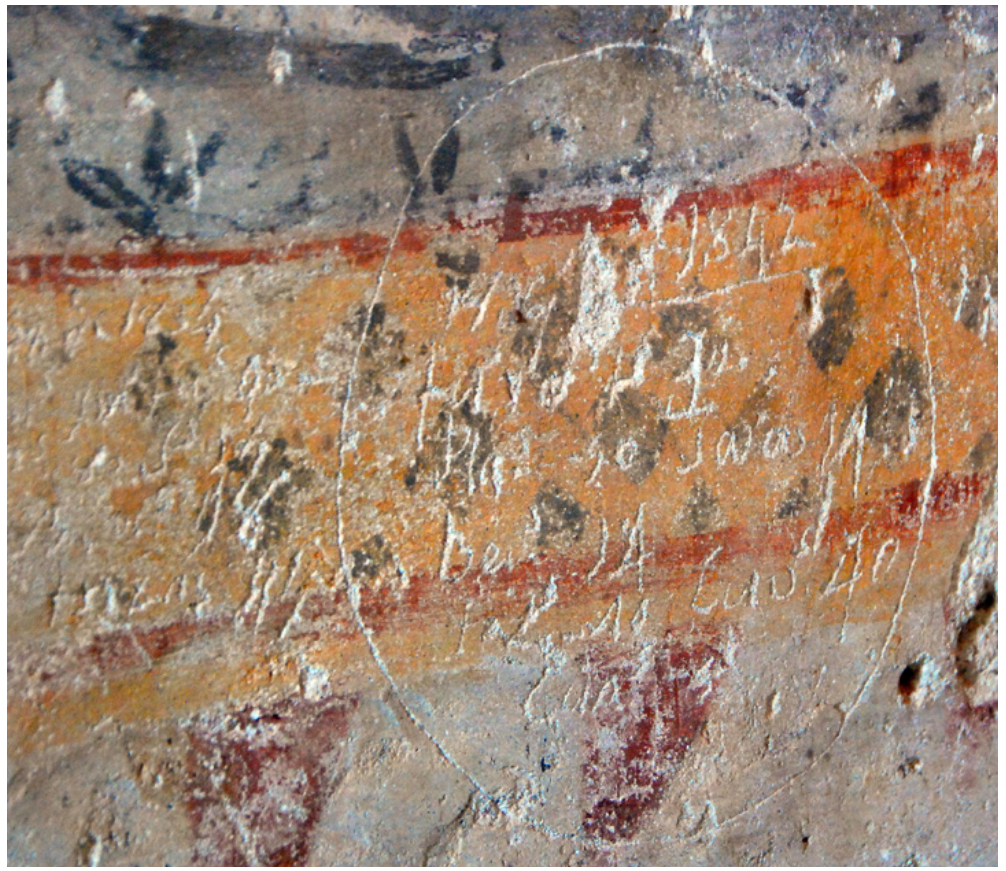
tes las carencias de nuestro pintor a la hora de utilizar los recursos de la perspectiva, especialmente en la arquitectura del establo. Como detalle anecdótico ha de mencionarse la incorporación en los ángulos inferiores de la escena de dos triángulos absolutamente ornamentales compuestos a base de cenefas de hexágonos encadenados, tal y como registramos en el arco de Gloria.

2. Epifanía: María, con el Niño sentado en su regazo recibe a los Magos de Oriente. La escena transcurre, aparentemente dentro del portal que veíamos antes. A la derecha los tres Reyes, ataviados con ricos ropajes y joyas. Dos de ellos permanecen en pie, mientra otro se arrodilla ante el Jesús. Los dos primeros portan en su manos los presentes, contenidos en ricos cofres y copas, mientra el otro dirige sus manos vacías hacia el Niño. Su regalo obra ya en poder de San José, que emerge tras la Virgen y sujeta en su mano derecha una especie de cáliz dorado. De la parte superior surgen una serie de rayos que representarán la gracia del Espíritu Santo. La composición de la pintura resulta un tanto torpe, con los personajes apiñados en ella y sus posturas resueltas no siempre de manera afortunada. No obstante es la tónica general de las pinturas de esta ermita, todas ellas pergeñadas por la misma mano y con unos tipos humanos bastante definidos (caras redondeadas, ojos almendrados, líneas blancas para marcar facciones, rostros inexpresivos...), coincidentes con algunas de la figuras de Iruelos o Villargordo. Tan sólo la efigie de Jesé (no los reyes ni la Virgen), vista páginas atrás, escapa a estos estilemas, y presenta una mayor calidad e interés dibujístico. Quizá en aquella pintura pudieron intervenir dos manos diferentes.

Estos encasamientos se separan del registro superior mediante una franja que alterna puntos y motivos fitomorfos y otra lisa y más ancha sobre la que corre una nueva inscripción de idénticas características a las anteriores y donde se expresaba lo relativo al encargo y comitentes de la obra, pero de nuevo el hecho de que se encuentre cortada y en deficiente estado de conservación nos fuerza a quedarnos con la duda parcial de ambas cuestiones: "Esta § orba (*sic*) § ma[n]daro[n] § faser los qof[r]ade[s] § Saul [...]ia § qo[n] la limo[sna] de [...]. Lo que queda claro es que fue concertada por algunos miembros de la cofradía de Nuestra Señora de los Reyes —en las primeras décadas del siglo XVI—, gastando para ello una limosna entregada a la fábrica, práctica que ya figuraba en la primera de las inscripciones recogidas.

El registro superior propiamente dicho se adapta a la forma de hexágono irregular del testero, perimetrándose con una cenefa de rombos. En su interior bandas bícromas (amarillo-gris, rojo-gris, blanco-gris, verde-gris) de motivos fitomorfos, iguales a los ya descritos en otro puntos de la ermita, aunque lo que aquí llama la atención es su profusión, inédita en lo que toca al entorno salmantino, aunque cercana a lo que se descubrió hace algunos años en las iglesias de la comarca de Sayago (Zamora), concretamente en las cabeceras de Badilla, Carbellinos y Villamor de la Ladre. Aunque apenas resulta perceptible, parece que en la parte central de este registro se pintó una escena historiada o, al menos, en esa zona se produce un corte en esta decoración seriada apareciendo una nueva banda de rombos y fragmentos de hexágonos blanquinegros enlazados y escaques con cuadrifolios... Aunque no sea objeto de este estudio, pero si puede ser de interés para otros investigadores, se ha de mencionar





Grafitos incisos en distintos puntos del testero

Muro sur del testero, en el que tras un desprendimiento del moderno revoco se pueden ver cómo subyacen pinturas murales

que la parte baja de este lienzo, a la altura del basamento pictórico, está completamente cuajada de grafitos, incisos sobre la superficie pictórica y que, a buen seguro, deben ser fruto del paso de los cofrades y devotos por este templo a lo largos de lo siglos.

El siguiente espacio que enmascara la imagen primitiva del ábside es el camarín, en el que, como ya se dijo con anterioridad, nada hay visible de nuestro ciclo pictórico. Tampoco acertamos a ver algún pequeño indicio entre los desconchones que se han ido haciendo en el grueso revoco aplicado por la falta de adhesión del mismo a los muros.

Cosa bien distinta ocurre en la estancia sur, paralela a la que acabamos de ver y donde se ubica la puerta de acceso al camarín de la Virgen. Cubierta con una bóveda de cañón de yeso, adornada con molduraciones barrocas y apoyada en una imposta de idéntico material, es una sala cuadrangular completamente blanqueada. De no ser por un desprendimiento acaecido hace algunos años en su muro meridional no podríamos verificar la

existencia de pinturas, como ahora lo podemos hacer. Por desgracia, con la gruesa capa de revoco se precipitó también buena parte de la superficie pictórica, por lo que apenas vemos hoy las sinopias de las escenas figuradas que iluminaban este paramento. Tras su observación, y con un tanto de intuición y no menos osadía, creo que en el asunto iconográfico contenía un caballo blanco al galope (se ven sus patas delanteras, cabeza, jaeces y montura de color rojizo...). Buscando parangones con otros conjuntos de los estudiados en este trabajo, tan sólo podemos sugerir dos temas que pudieran encajar aquí: **San Martín partiendo la capa con un mendigo** (Carrascal de Velámbelez) o **Santiago en la batalla de Clavijo** (La Vídola y Villarmuerto). Por el contrario, no parece que se trate de la Huida a Egipto, tema en el que también encontramos un caballo o un asno, pues en ella el animal suele aparecer "al paso" y no "al galope".

Escena de la Virgen con el Niño ubicada sobre la portada sur de la ermita

No acaban aquí las muchas peculiaridades de este templo, pues sus pinturas murales se extendieron hacia el exterior de la fábrica. Concretamente sobre su portada sur, un sencillo acceso en arco de medio punto, podemos contemplar un pequeño rectángulo ejecutado en el mismo momento y por los mismos maestros que el resto del conjunto. Circundado por recurrentes cenefas de rombos y cuadrifolios el recuadro interior se compone de tres bandas, las dos laterales simulando labor de brocado y la central con una imagen de la **Virgen con el Niño**, idéntica a las reproducidas en las pinturas del árbol de Jesé y la Epifanía. María viste túnica verdosa y manto rojo con orillo ornamentado y halo refulgente, mientras el Niño se muestra desnudo. Entre ambos aparece una especie de cadena o rosario, joya que también por la imagen escultórica de Nuestra Señora de los Reyes, titular de la ermita. Su irregular perfil exterior nos deja la duda de si esta pintura fue más amplia y se extendió por el resto del paramento meridional, protegido, no obstante, por un interesantísimo pórtico.

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 34-35, Gómez-Moreno (1967): 364-365, Llamas (1992): 305-307, Madoz (1850): 283, Mínguez (1997): 268 y 320, Miñano (1828): 474, Pérez (2015): 83-85, Uffizzi (2018): 245-267.

VILLASECO DE LOS REYES

Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción

Pintura mural en el pórtico exterior norte

Primer tercio siglo XVI

Mal estado de conservación

En el centro de la localidad de Villaseco de los Reyes se yergue la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, a la que aludió pioneramente el visitador episcopal en la revista general efectuada entre 1604 y 1629 a todos los lugares y aldeas del obispado de Salamanca: "tiene una yglesia de Santa María algo maltratada, aunque tiene un muy buen campanario de cantería con dos campanas buenas [...] Esta iglesia debe çinco mill reales al cantero Lorenço de las Lastras del campanario...".

El edificio

La parroquia de Villaseco es hoy, superados los problemas a los que aludía el visitador, un templo de cierta prestancia, construido todo él en sillería granítica de correcta estereotomía. Como tantas otras de las vistas hasta aquí se trata de una iglesia de cabecera cuadrangular y testero plano, bastante más alta que la nave, pero de su misma anchura. Su única nave se vio jalonada exteriormente por varios contrafuertes de remate ataludado, cerrándose a los pies por una potente torre espadaña. toda su fábrica parece bastante unitaria, si exceptuamos los añadidos que en ambos costados se fueron efectuando en distintos momentos (sacristía al sur, trastero al norte...) e incluso la propia espadaña, ligeramente descentrada de la línea de la nave y que, al parecer, se estaba pagando aún a comienzos del siglo XVII. Todo apunta a que entre finales del siglo XV y principios de la siguiente centuria se hubiese levantado ya el grueso del edificio pues, a pesar de que escasean los elementos ornamentales, sus dos portadas —meridional y septentrional— encajan en los postulados estilísticos del momento. Ambas son sobrias y cerradas en arco de medio punto, pero presentan molduras de baquetones en su borde y una de ellas se asienta sobre basas poligonales, características presentes en muchos de los edificios del gótico tardío.

La espadaña es una gran mole, embebida parcialmente en la caja de muros de la iglesia. Presenta tres cuerpos diferenciados, el inferior, macizo, en el que se abren dos pequeñas ventanas y que se estrecha en su flanco sur mediante un pequeño talud, el segundo o cuerpo de campanas, separado por una imposta moldurada, en el que se abrieron dos troneras, y el tercero más pequeño y estrecho en el que se levantó un pequeño campanil, con una tronera, aletones laterales y rematado con un tímpano triangular. La estructura de los últimos cuerpos se aprecia mejor en su reverso, donde vemos cómo la escalera de subida se sitúa hacia el sur y que el balcón del campanario aparece sostenido por una hilera de matacanes. Los mencionados aletones tienen forma de "C", tipología común a partir del siglo XVII y los remates pétreos de aspecto geométrico no parecen en ningún modo anteriores a esa centuria.

Al interior se traduce esa limpieza de volúmenes. Su nave se compartimenta en tres tramos gracias a dos ar-

cos diafragma lisos de gran luz. A los pies, incorporado el cuerpo bajo de la torre al muro de cierre del templo, vemos dos espacios abovedados, a los que corresponderían las ventanas del exterior, uno es la capilla bautismal, abierta mediante un arco carpanel, la otra es una pequeña tribuna cubierta con una escueta bóveda de cañón. La cabecera se abre a la nave mediante un arco de Gloria de medio punto, sobre pilastras lisas e impostas molduradas de escaso resalte. Mientras la nave parece concebida para ser techa con una armadura lígnea, hoy una moderna parhilera, la cabecera presenta más dudas pues muestra unas responsiones en sus ángulos que quizá fueron pensadas para apoyar los nervios de una bóveda, aunque hoy recibe una armadura cuadrada de limas simples y vigas auxiliares apoyadas sobre canes.

La nave no conserva resto alguno de haber estado enlucida, pero el arco de Gloria y la cabecera lucen un moderno revoco de tonalidad amarillenta. Su reciente aplicación impiden saber si en algún momento sus muros estuvieron cubiertos por pinturas murales. Hay un detalle que nos invita a pensar que así ocurrió, pues su portada norte sí conserva restos de un conjunto pictórico que enlaza directamente con las obras de nuestros pintores.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Sobre la puerta de acceso septentrional y a los lados de una pequeña hornacina que se abrió en su eje se distribuye la superficie pictórica que centra ahora nuestra atención. Son dos paños rectangulares, comprendidos entre sendos contrafuertes y circundados cada uno por una cenefa bícroma (amarillento y rojo) con motivos fitomorfos,

Figuras de ¿Santiago el Mayor? y San Juan Evangelista

Figuras de ¿Santiago el Menor?, San Andrés, San Pedro y San Pablo

Arcángel Gabriel que forma parte de la escena de la Anunciación, delante de él jarrón con flores y medallón con el rostro de Dios Padre

relacionable directamente con las que tapizaban la hornacina para los Santos Óleos de la vecina localidad de Gejo de los Reyes.

El espacio interior de ambas se organiza en dos registros horizontales claramente diferenciados y separados por líneas simples de color negro, aunque su lectura ha de ser unitaria y la artificial separación se debe, más bien, a la altura de la puerta y a la presencia de la referida hornacina. Creo, además, que en algún momento ambos encasamientos estuvieron más unidos de lo que hoy parece, pues el pequeño espacio que queda entre ambos se cubrió, como poco, con decoración de bandas bícromas, hoy casi imperceptibles. Además, bajo los dos paños correría un friso liso y continuo con una inscripción —en capitales— en la que se daba cuenta del encargo del conjunto, pero la intemperie ha acabado casi por completo con ella: "[E]STA OBRA MAND[...]".

Así las cosas el cuerpo inferior de las pinturas está habitado por seis figuras de santos, sobre fondos neutros, efigiados unos de busto y otros de cuerpo entero, sentados y afrontados por parejas. Algunos portan sus atributos iconográficos más habituales de tal manera que, a pesar del mal estado de conservación de la pintura, podemos reconocerles:

1. **¿Santiago el Mayor?:** Esta santo, barbado, porta en su mano izquierda un libro abierto y en su derecha

Virgen María que forma parte de la escena de la Anunciación, detrás de ella jarrón con flores y delante reclinatorio

un palo o bastón. A falta de otras pistas podría identificarse con el santo peregrino.

2. San Juan Evangelista: Efigiado como un joven imberbe y gesto sonriente. Con la mano izquierda señala un libro abierto, en el que escribiría con la diestra. A su derecha, a la altura de los hombros un águila.

3. ¿Santiago el Menor?: Barbado y calvo, viste túnica azulado y manto marrón. En su mano izquierda porta un libro y en la derecha una especie de martillo o azuela. Uno de los atributos iconográficas de este santo, además de la escuadra, suele ser una herramienta de batanero, asociada a su martirio.

4. San Andrés: Con libro entre sus manos y una cruz en aspa tras él.

5. San Pedro: Conforme a su habitual representación, calvo, con barba blanca, libro abierto en su mano izquierda y una gran llave en la derecha que, por su tamaño, llega a reposar sobre el hombro.

6. San Pablo: Sentado, con un libro cerrado en su mano izquierda y asiendo en la otra una gran espada con la hoja apuntando hacia el suelo.

En los dos encasamientos superiores se representó el momento de **la Anunciación**. En la caja de la izquierda

, sobre un fondo rojo y marrón, reconocemos al arcángel Gabriel, ligeramente inclinado hacia la Virgen, vistiendo ampulosas y tremolantes vestiduras y asiendo en su mano izquierda un bastón en torno al que se enrolla la Salutación Angélica: "AWE MAR[...]". Delante de él un jarrón de cuerpo globular, con lirios o azucenas, símbolo mariano por excelencia y un medallón circular con el rostro de Dios Padre del que el Espíritu Santo parte en forma de rayos hacia la escena contigua. En ella, en la margen derecha de la fachada, aparece María, arrodillada ante un reclinatorio en el descansa un libro abierto. Vuelve la cabeza hacia la izquierda y levanta la mano con gesto complaciente y de aceptación. Tras ella, a la derecha unos cortinajes, a la izquierda otro jarrón de similar diseño y colorido.

No nos resultan ajenos los asuntos iconográficos tratados, ni los tipos fisonómicos empleados en los personajes o los recurrente motivos ornamentales y la limitada gama cromática utilizada. Encuentro cercanía y evidentes relaciones con el conjunto pictórico de Carrascal de Velámbelez, con la obra del pintor menos avezado de Picones o con la figuras del retablo fingido de Villarmuerto.

Detalles de la pintura anterior, medallón y jarrón globular

Bibliografía específica:

Casaseca y Nieto (1982): 34-35, Madoz (1850): 283, Mínguez (1997): 268 y 320, Miñano (1828): 474, Uffizzi (2018): 245-267.

ALDEADÁVILA DE LA RIBERA

Ermita del Santo Cristo del Humilladero

Pintura mural en los plementos de la bóveda

Principios siglo XVII

Mal estado de conservación

Pasa por ser Aldeadávila el núcleo de población más importante del noroeste de la comarca de Vitigudino y se la considera la capital o centro de servicios de la subcomarca de La Ribera (Las Arribes), de ahí su "apellido", aunque mediando el siglo XIX Madoz se refirió a ella también con el nombre de Aldeadávila de Duero. Además de la propia Aldeadávila, su término municipal está formado por los núcleos de población de Corporario y el poblado del Salto de Aldeadávila, también conocido como Santa Marina o La Verde.

Al parecer, las primeras referencias históricas existentes datan del siglo III, en ellas aparece ya nuestra localidad como "Aldea Dauila" o "Aldea de Ávila", topónimo que algunos califican "de repoblación" y, por tanto, alusivo al origen de los colonos que por entonces llegarían a estas tierras. Pero lo cierto es que para este topónimo se ha propuesto también un origen árabe, pues los restos culturales y arqueológicos que se conservan de dicho poblamiento son más evidentes: leyendas, nombres de calles, hallazgos arqueológicos, recinto amurallado...

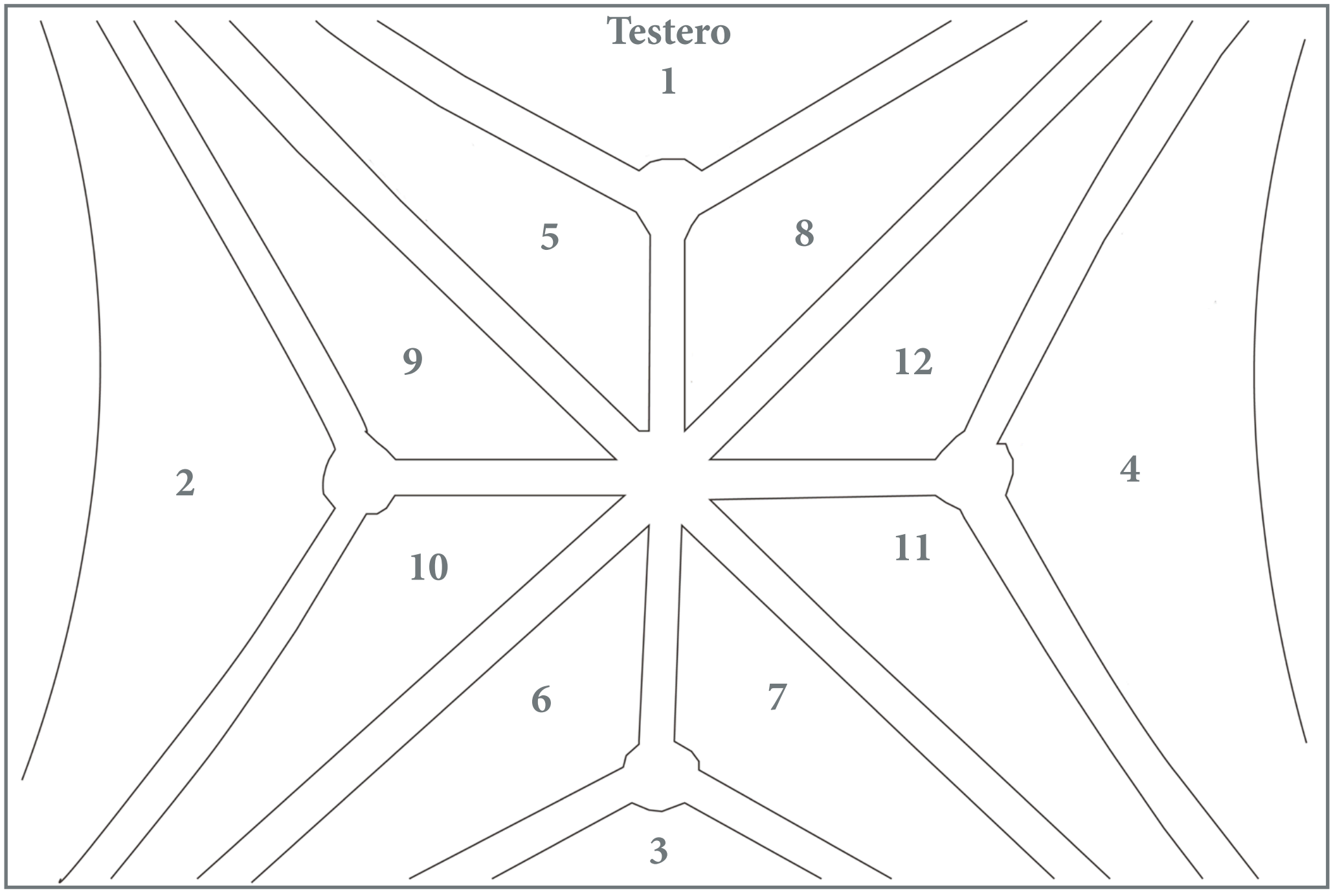
Se encuentra Aldeadávila en una hondonada a las inmediaciones del Duero, que divide, por esta parte, a España y Portugal, dominada por la altura de Santiago, de orografía "amena y pintoresca", como la definió Miñano, por participar de llano y montañoso. Su término confina al norte con el citado río, al este con Corporario y Masueco, y al sur y oeste con los términos de La Zarza de Pumareda y Mieza, respectivamente.

Ya avanzada la Edad Media uno de los primeros documentos conservados que se refieren a ella data de 1265, en el que se refiere por parte de la Catedral de Salamanca al préstamo que tiene con "Aldea Dauila" por la obra de la iglesia. Posteriormente, en documentos de la celebración de las Cortes de Castilla y León, el día 22 de julio de 1315 en Burgos, se dice que los representantes de la villa de Ledesma pidieron la restitución al concejo, con todos sus derechos, de las aldeas de Dieza, Aldea d'Avila, Darios, Cabeza de Furamontanos, Penna y Villarino de Arias, algo a lo que la regencia del futuro rey Alfonso XI accede.

Estos antiguos textos hacen pensar que estas aldeas fueron fortificadas en dicha época, para evitar nuevas ocupaciones portuguesas como las que realizó en 1296 el rey Dionisio I de Portugal. De esta época señorial de finales del siglo XIII, con la crisis dinástica en la Corona de León y Castilla a la muerte de Fernando IV, procederían, entre otras, la antigua torre de Aldeadávila, que era un alcázar que se recreció y amplió a finales del siglo XV y principios del XVI.

Durante los reinados de Alfonso XI, Pedro I y Enrique II, el territorio de las Arribes del Duero vuelve a señorializarse y a tener sentido militar. Es donado a una sucesión de infantes bastardos y futuras reinas y reyes, entre ellos al infante Fernando Alfonso y a la reina Leonor de Alburquerque, casada con Fernando I de Aragón en 1393, uniendo su señorío al de las "cinco villas".

En la segunda mitad del siglo XV conoció gran prosperidad, sufriendo por ello abusos e intentos de señorali-



Esquema del autor sobre dibujo previo de Uffizzi en "Diagnóstico del estado de conservación de la pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca" (2018)

zación por parte de caballeros salmantinos, como en el caso de García de Ledesma, antes de 1494. Hacia 1600 se constituye un señorío en la zona, que por donación real ostenta Alfonso Fernández de Villarino de los Aires, quien lo transmite a su hijo Gonzalo y posteriormente al explorador del Perú Martín de Ledesma Valderrama. Entre sus lugares y sus términos figuraban Masueco, Aldeadávila, Corporario, La Vídola, Fuentes, Villasbuenas, La Badina, Villarmuerto, Grandes, Grandenos y Herbalejos, entre otros.

Aparte de la presa de Aldeadávila, quizá sea la iglesia de San Salvador el monumento más conocido de la villa,

aunque en lo que a nuestros intereses concierne habremos de dirigir la mirada hacia la ermita del Santo Cristo del Humilladero, una de las tres que conserva la localidad (las otras son la de Nuestra Señora de las Huertas o La Santa —quizá la que Miñano y Madoz llamaron de la Concepción— y San Sebastián).

El edificio

Según ha publicado el cronista Luis Mata, la localidad de Aldeadávila no contaba en 1610 con ermita del Humilladero, situación que dada la bonanza económica del lugar en este momento —cuando, por contra, Salamanca atravesaba un grave crisis económica y poblacional— no tardó en solventarse. Concertada la obra al año siguiente, por 340 ducados, no tardarían las familias que se habían hecho cargo de su promoción en pedir ayuda a los cofrades para proseguir la construcción y hacer frente a su sostenimiento económico, dado que la cofradía de la Vera Cruz no disponía de fondos.

Mayores quebrantos debió suponer la muerte del maestro con quien se había concertado la obra, el cantero local Antonio Sánchez. En 1618 se hacía cargo de llevarla a término Andrés Hernández, maestro cantero vecino de Aldeadávila, que ante la escasez de recursos vio como los miembros de la Cofradía se ofrecieron a ayudar en lo que cada uno pudiera, algunos incluso picando y transportando piedra. Acabada la arquitectura se emprendería la labor de decoración del edificio, momento en el que se llevarían a cabo las pinturas que veremos a continuación, encargo que ascendió a 1.200 reales y que aún se pagaban en 1640.

¿Dios Padre? con los evangelistas Lucas y Juan

Tradicionalmente, esta ermita marcó el límite del casco urbano de Aldeadávila hasta 1950 aproximadamente, sirviendo casi como entrada principal de la Villa. Así, su testero rectangular, reforzado con dos contrafuertes en esquina, era lo primero que se veía, pues su portada hacia el oeste, miraba al caserío. Se trata de un sencillo templo de planta rectangular, levantado en sillería granítica, abundante por estos lares. Exteriormente sus muros laterales se dividen en dos tramos, separados por contrafuertes de perfil escalonado. Pero lo que más llama la atención es su alzado occidental, donde se evidencia lo inacabado del edificio, concebido con mayores pretensiones de las actuales. En realidad, el primero de los tramos a que aludíamos es totalmente exterior, pues al no rematarse con la fachada prevista quedó como una especie de pórtico cubierto con bóveda de cañón. Entre este ámbito y el tramo de la cabecera se levantó un muro de cierre con tres puertas, una de medio punto de aspecto clasicista, cerrada con una gran reja forjada y colocada en 1759: "...A COSTA DE LA COFRADÍA DE LA CRUZ, SIENDO ABADES DON FRANCISCO MATO Y ALONSO GAR[R]IDO...", y otras dos rectangulares que la flanquean y sirven de acceso real a la ermita.

Con este panorama el interior del humilladero resulta bastante reducido, con tan sólo un tramo cubierto por sencilla bóveda de crucería con terceletes que, de no ser por las datas exhumadas por Mata Martín bien podría fecharse en el siglo XVI como, en cierto modo, todo el edificio. Es más, el mismo considera el estilo general del templo como de "sobrio renacentista", esa depuración de las formas cultivada en el gozne de la centuria y en algunos territorios extendida hasta bien entrado el siglo

Detalle de San Lucas y retrato de San Agustín o San Ambrosio

XVII, especialmente cuando intervenían maestros retardatarios o apegados a las formas del pasado.

Pero más allá de su curiosa fábrica y de su aún interesante mobiliario lo que nos llevó hasta ella fueron sus pinturas que, superando el límite de los muros que se habían impuesto nuestros maestros pintores, llegaron aquí a la bóveda de la capilla mayor. Suponía el colofón de una asentada tradición pictórica de la que hemos rescatado algo más de una veintena de ejemplos, todos ellos ejecutados hacia el segundo cuarto del siglo XVI. En Aldeadávila se daba un paso más, no sólo en la superficie pictórica a cubrir, sino en su cronología, rebasando ya los umbrales del siglo XVII. La técnica, la estética y la temática permanecían ancladas en un asentado sustrato, pero empezaban a atisbarse vientos de cambio, especialmente en el tratamiento de las figuras y en la incorporación de renovados elementos ornamentales.

Las pinturas: Descripción e iconografía

Así las cosas, al acceder al humilladero hemos de dirigir nuestra mirada a las alturas, algo a lo que hasta ahora no estábamos acostumbrados. Es este, pues, el único caso de bóvedas pintadas que hemos logrado recoger hasta el momento en este entorno geográfico.

Y como ocurría en algunos de los templos analizados anteriormente, la presencia de encalados y revocos y la pérdida parcial de la superficie pictórica debido a la acción antrópica dificulta de manera notable la identificación de los doce temas que llenan la plementería de la bóveda. Parece que, en principio, los nervios no se

Retrato de San Agustín o San Ambrosio y de San Jerónimo

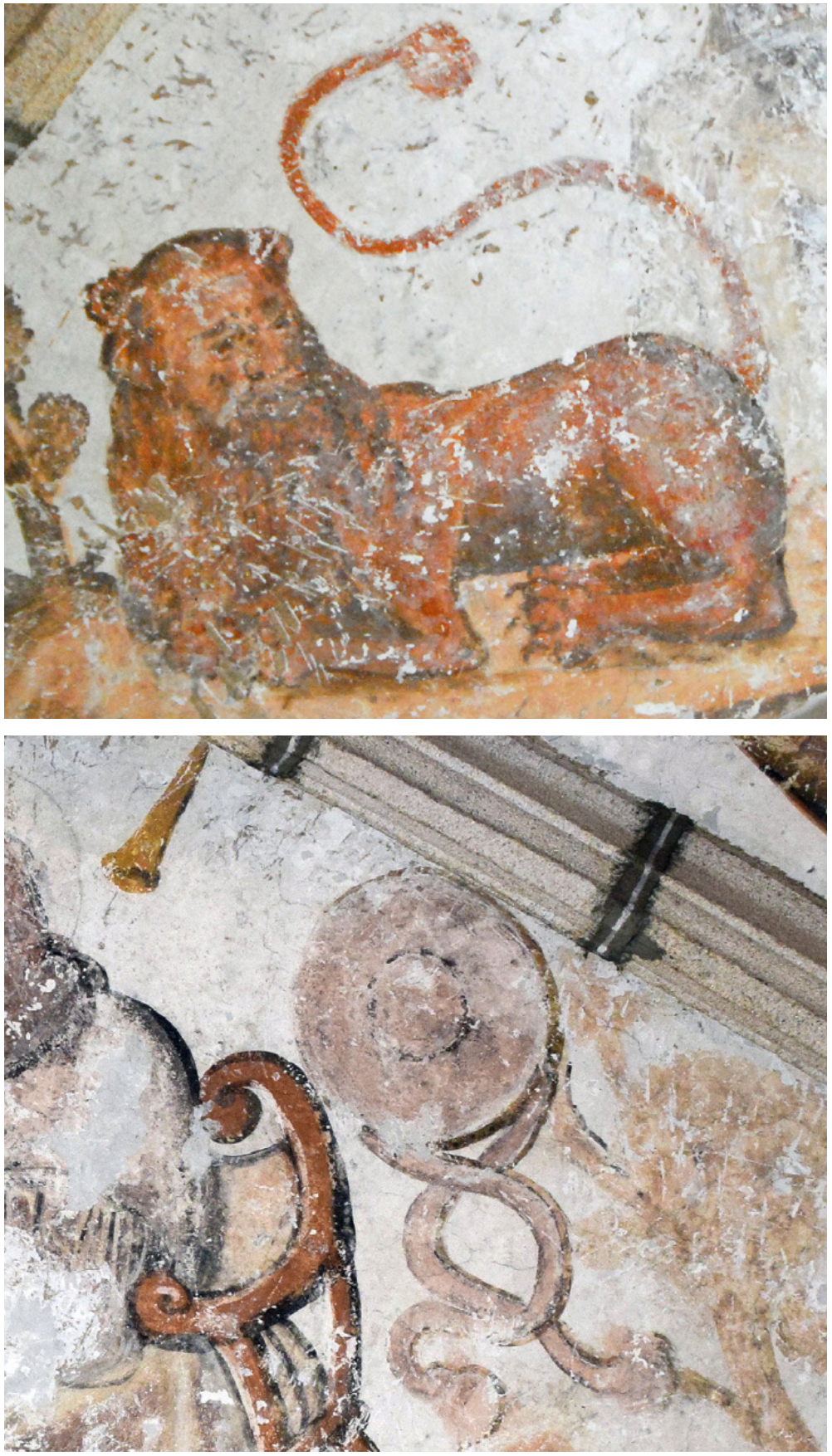
decoraron o, al menos, hoy se muestran totalmente limpios, bien es cierto que con un sospechoso rejuntado aplicado modernamente.

Mata Martín argumenta que dichas pinturas tuvieron que se realizadas por algún fraile franciscano del cercano convento de La Verde, extremo que no podemos verificar y que esto, según él, explicaría la presencia de franciscanos en las mismas, así como de "motivos florales sencillos y de la naturaleza, tan del gusto de estos frailes observantes de orden menor". Pero analicemos en detalle su iconografía:

Los cuatro plementos principales, de mayor tamaño, pegados a los muros de la cabecera están ocupados por otros tantos personajes sedentes, en ocasiones acompañados por figuras de menor tamaño:

1. ¿Padre Eterno?: Es el peor conservado de los cuatro, aunque reconocemos elemento aislados. Sobre su cabeza portada una especie la tiara pontificia de remate cruciforme. Al contrario que en los otros encasamientos, aquí el protagonista aparece rodeado por varias figuras (3 o 4) que parecen ángeles volanderos, flanqueándose, además, por otras dos figuras nimbadas, de menor tamaño que se presentan sentadas, en actitud de escribir y acompañadas de una pequeña inscripción. La de la derecha es San Lucas: ".S. L^{V}S", acompañado del buey, símbolo del tetramorfos que le representa. El de la izquierda, carece de atributo visible, y su inscripción, invertida, reza: ".S. g^{v}", quizá aludiendo al apóstol San Juan.

2. ¿San Agustín de Hipona o San Ambrosio de Milán?: Es el mejor conservado de todos ellos. Inmerso



Detalles de la pintura anterior

en un paisaje rocoso, con algunos árboles de tonalidad rojiza, se sitúa nuestro protagonista, sentado en una cátedra de brazos y patas tornapunteadas y en forma de "C". Viste amplia túnica grisácea, capa anaranjada y sobre su regazo descansa un libro abierto sobre el estaría escribiendo, pues en su mano derecha sujeta una pluma. En su hombro izquierdo descansa un báculo de ornamentado remate. Su rostro, barbado, y de marcadas facciones se toca con una mitra de diseño sencillo y de la que penden las ínfulas.

3. ¿San Agustín de Hipona o San Ambrosio de Milán?: Mientras el anterior se disponía en un tres cuartos, este mantiene una posición más frontal. Su entorno es muy similar al anterior, como también lo son su cátedra, su báculo o actitud. Varían los colores de la capa y la mitra, rojo y amarillo, de la túnica o alba que es blanca con botones rojos. De su rostro, apenas perceptible, solo podemos decir que no llevaría barba.

4. San Jerónimo de Estridón: Sin duda es esta la pintura más completa y compleja iconográficamente de todas ellas. El paisaje, algo más extenso que en las anteriores, sirve al pintor para disponer algunos de los atributos del santo, como fueron el León (al que curó una herida en una pata y que nunca se separó de él según La Leyenda Dorada), el capelo cardenalicio (colgado de un árbol) y la trompeta del Juicio Final emergiendo de entre las nubes, visión que le acompaña frecuentemente. Viste hábito de la Orden Jerónima, su cabeza se oculta bajo una capucha, y frente a él, además de papeles y libros se dispone un crucifijo, objeto que solía irrenunciable en la mayoría de sus representaciones.

Ángel con arma Christi

En los plementos más cercanos al testero y al hastial se pintaron cuatro ángeles o arcángeles, todos en idéntica postura y portando en sus manos o junto a ellos algún elemento identificativo:

5. Ángel con Arma Christi: En pie, con túnica talar blanca que deja ver parte de los pies descalzos y sobre el torso una especie de peto anaranjado. Alas abiertas, melena rubio ceñida con diadema dorada de remate cruciforme y en su mano derecha muestra los clavos y algún otro objeto, hoy imperceptible, de los que integraron los símbolos de la Pasión (por su tamaño, quizá la corona).

6. Ángel con Arma Christi: Aunque su cuerpo está muy deteriorado, la rosada carnación del rostro y las manos permiten ver una pintura más avanzada estilística y cronológicamente a la que hemos estado viendo hasta aquí. Tras él se abren unas preciosas alas, pero lo interesante de verdad es que porta en sus manos la escalera y el dogal o los flagelos, es decir otros los aludidos instrumentos de la Pasión.

7. Ángel con niño: Como el primero que se mencionó muestra larga melena rubia ceñida con diadema de remate cruciforme. Muestra su brazo derecho estirado, quizá señalando algo, mientras que con el izquierdo acaricia la cabeza de un niño que aparece a su vera y de perfil. Quizá estemos ante una representación del Ángel de la Guarda o el Ángel Custodio, devoción profundamente extendida en todo el arte de la Contrarreforma.

8. El arcángel San Miguel venciendo al demonio: A diferencia de sus compañeros viste atuendo militar, con túnica corta, coraza y casco, a modo de general

Ángel con arma Christi

Ángel Custodio o Ángel de la Guarda

Arcángel San Miguel venciendo al demonio o a un dragón

romano. En su mano izquierda sujeta una balanza, pues según la tradición él tomaría parte en el Juicio final pesando las almas en ella, en la derecha una larga lanza que clava en la cabeza de un demonio o dragón que yace ya bajo sus pies.

Por otra parte, los plementos que miran hacia los costados de la ermita muestran otras tantas figuras de cuerpo entero, aunque en este caso representando santos y apóstoles. Como en los anteriores, todos llevan algún elemento parlante que nos permite reconocerlos con cierta facilidad:

9. San Antonio de Padua: El santo aparece en pie, vestido con ampuloso hábito franciscano, bajo el que se adivinan sus pies descalzos. Sobre su mano derecha porta un libro, cerrado, en el que se apoya una efigie del Niño Jesús (con refulgentes potencias que salen de su cabeza), aludiendo a la visita que este le hizo cuando era un simple fraile. El rostro de San Antonio, de joven imberbe, tiene gesto dulce y marcadas facciones. Su pelo muestra característica tonsura monacal y nimbo circular. Junto a su pie izquierdo se aprecia una mancha marrón que podría ser parte del cordón con tres nudos con que solía ceñir su hábito.

10. ¿San Bartolomé?: De su rostro apenas queda nada visible, más allá de su cabellera que le llega a la altura de los hombros y el nimbo circular con que va tocado. Viste túnica verde y manto rojizo. Con la mano izquierda parece recogerse ligeramente la primera permitiéndonos observar la desnudez de sus pies. Pero en la diestra porta una hachuela que, en buena lógica, habrá de aludir al martirio del personaje. Como enunciamos, podría tratarse de San Bartolo-

Figura de San Antonio de Padua

mé, aunque su atributo suele estar más próximo a una espada o cuchillo, como hemos visto en sus retratos de Carrascal de Velámbelez, Manceras o Villargordo. De ser otro santo quizá estemos antes Santiago el menor, que acostumbra a llevar alguna herramienta de carpintero o San Mateo que, cuando no aparece en su papel de evangelista, puede llevar un hacha o una alabarda.

11. San Pedro: Más sencillo de identificar es el siguiente personaje, pues sus atributos iconográficos no dejan lugar a duda. De su mano derecha penden unas llaves y tras él, sobre una columna se asienta un gallo. Sólo San Pedro aparece vinculado a tales símbolos pero, además, su rostro, de edad avanzada, de corta barba, entradas pronunciadas y pelo grisáceo, acaba de delatarle. Parece vestir túnica marrón y un manto de color grisáceo, aunque ambos están sumamente deteriorados.

12. San Francisco de Asís: Por último y formando *pendant* con el otro fraile franciscano reconocemos la imagen de San Francisco. Su apariencia es idéntica a la de su compañero, incluido el sayal con su colgante marrón o su amplia tonsura. Tan sólo varía en él su rostro, barbado, y el atributo que porta en su mano izquierda. En este caso se trata de un pequeño crucifijo, aludiendo al diálogo espiritual que mantuvo con uno de la iglesia de San Damián (Asís), que le pidió que reparase su casa, la cual amenazaba ruina. Sobre su cabeza quedan restos de unas líneas marrones que no sabemos a que responden, aunque quizá tengan que ver con este diálogo místico.

Figura de ¿San Bartolomé?

Figuras de San Pedro y San Francisco de Asís

En líneas generales es un conjunto bien resuelto, con ciertas notas populares, como al fin y al cabo todos los conjunto estudiados, pero que presenta una técnica esmerada como se aprecia en algunas de las escenas más completas, por ejemplo en el manejo de la profundidad, los escorzos de las manos, etc. Estos detalles, junto al tratamiento de los rostros o de los ropajes y ciertos elementos ornamentales sitúan este conjunto de Aldeadávila ya en el siglo XVII, pero no estaremos desencaminados si las tomamos como una extensión de los fructíferos talleres pictóricos del noroeste salmantino. Ojalá futuros acercamientos y la profundización en el trabajo de campo permitan localizar algún ejemplar más de bóveda iluminada, pero pergeñada en el siglo XVI por nuestros maestros, pues el adorno pictórico de los espacios sagrados tenía ese componente de ser integral, hoy perdido por las intervenciones y cambios de gustos experimentados, sobre todo, a partir del siglo XVIII.

Detalle del rostro de San Antonio de Padua

Bibliografía específica:

Barrios (1985): 33-82, Casaseca y Nieto (1982): 20-21, Gómez-Moreno (1967): 464-465, Madoz (1845): 488-489, Maldonado (2003): 323, Mata (2007): 68-71, Miñano (1826): 113-114, Riera (1881): 351-352, Uffizzi (2018): 245-267.

Bibliografía

Barrios García, Ángel (1985): "Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación, procedencias y distribución espacial de los grupos repobladores", *Studia Histórica. Historia Medieval*, 3, pp. 33-82.

Barrrón García, Aurelio A. y Espejo Saavedra, Rocío (1998): *La pintura en Valdeolea y su entorno. Informe técnico sobre la conservación-restauración de las iglesias de San Juan Bautista de Mata de Hoz, Santa Olalla de la Loma y la Capilla de Hoyos de las Henestrosas*. Fundación Marcelino Botín, Santander.

De Azevedo Bessa, Paula Virginia (2007): *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no norte de Portugal*. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais.

Casaseca Casaseca, Antonio (1991): *La provincia de Salamanca*. Lancia, León.

Casaseca Casaseca, Antonio y Nieto González, José Ramón (1982), *Libro de los lugares y aldeas del obispado de Salamanca (Manuscrito de 1604-1629)*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

Enríquez de Salamanca, Cayetano (1989): *Rutas del románico en la provincia de Salamanca*. Madrid.

Gómez-Moreno, Manuel (1967): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Madrid.

Grande del Brio, Ramón (2010), Historia de la Vídola. Ayuntamiento de La Vídola.

González Obeso, Ana y Del Cura Sancho, Raquel (2012): *Estudio y documentación de conjuntos de pinturas murales en la comarca de Sayago (Zamora)*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

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 Tomos. Fundación Universitaria Española, Madrid.

Huerta Huerta, Pedro Luis (2002): "Iglesia de San Pelayo de la Guareña", en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. Mª. (dir.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Salamanca*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 343-354.

Llamas, Enrique (coord.) (1992): *Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla y León. Vol. 8, María en los pueblos de España*. Ediciones Encuentro, Madrid.

López Torrijos, Rosa (1988): "La iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía,* I-2, pp. 165-212

Madoz, Pascual (1845), Diccionario geográfico-estadístico-historico de España y sus posesiones de ultramar, T. I. Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1846), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. IV. Madrid, Esta-blecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1846), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. V. Madrid, Estable-cimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1847), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. VIII. Madrid, Esta-blecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1847), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. IX. Madrid, Esta-blecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1848), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. XI. Madrid, Esta-blecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1849), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. XIII. Madrid, Esta-blecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1849), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. XV. Madrid, Esta-blecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1850), Diccionario geográfico-estadístico-histo-rico de España y sus posesiones de ultramar, T. XVI. Madrid, Esta-blecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Maldonado de Guevara, Antonio Llorente (2003), Toponimia salmantina (ed. compilada, ordenada y completada por Edición compilada, ordenada y completada por Rosario Llorente Pin-to Rosario Llorente Pinto), Diputación de Salamanca, Imprenta Provincial.

Maldonado de Guevara, Antonio Llorente (1976), Las comarcas históricas y actuales de la provincia de Salamanca. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.

Maldonado de Guevara, Antonio Llorente (1963-1964): "La topo-nimia árabe, mozárabe y morisca de la provincia de Salamanca", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 12-13, pp. 89-112.

Manzarbeitia Valle, Santiago (2001): *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo.* Palencia, Institución Tello Téllez de Mene-ses, Diputación de Palencia.

Martín, José Luis (dir.) (1977): *Documentos de los archivos cate-dralicios y Diocesano de Salamanca (siglos XII-XIII)*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca.

Martín Iglesias, José Carlos y Otero Pereira, Eduardo (ed.) (2014), *Legende Sanctorum. Juan Gil de Zamora.* Zamora, Instituto de Es-tudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

Mata Martín. Luis (2007): *Obras completas. Historia de Aldeadávila de la Ribera.* Salamanca, Librería Cervantes.

Mínguez, José María (1997). Historia de Salamanca. II Edad Me-dia. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.

Miñano Bedoya, Sebastián (1826), *Diccionario geográfico-estadís-tico de España y Portugal, T. I.* Madrid, Imprenta de Pierart-Peralta.

Miñano Bedoya, Sebastián (1826), *Diccionario geográfico-estadís-tico de España y Portugal, T. V.* Madrid, Imprenta de Pierart-Peralta.

Miñano Bedoya, Sebastián (1827), *Diccionario geográfico-estadísti-co de España y Portugal, T. VII.* Madrid, Imprenta de Pierart-Peralta.

Miñano Bedoya, Sebastián (1828), *Diccionario geográfico-estadís-tico de España y Portugal, T. IX.* Madrid, Imprenta de Pierart-Peralta.

Miñano Bedoya, Sebastián (1828), *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal, T. XI*. Madrid, Imprenta de Pierart-Peralta.

Morán, César (2000): *Reseña histórico-artística de la provincia de Salamanca* (1º ed. realizada en 1946 y recogida en la Acta Salmanticensia de la Universidad de Salamanca). Diputación de Salamanca, Salamanca.

Núñez, Francisco (1900): "Piscicultura en la provincia de Salamanca", *Revista Nacional*. Madrid, T. I, nº 23-24, pp. 478-479.

Núñez Morcillo, Sergio (2018): *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: Provincias de Valladolid, Segovia y Soria*. 2. Vols. Junta de Castilla y León, Valladolid.

Pérez Martín, Sergio (2015), *Estudio de las armaduras de madera en la provincia de Salamanca*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

Pérez Martín, Sergio (2018), *Iglesia Nuestra Señora del Castillo. Carrascal de Velambélez. Salamanca (tríptico explicativo)*. Junta de Castilla y León.

Pérez Martín, Sergio (2018), "Memoria documental e histórica" en Uffizzi (coord.): *Estudio previo del estado de conservación, redacción y valoración del Proyecto de intervención de pinturas murales de la localidad de Manceras, municipio de Puertas, en la comarca de La Ramajería, provincia de Salamanca (EXP. B2018/009657)*. Proyecto: "Patrimonio Cultural en Común" (0145_PATCOM_2_E) del Programa Interreg V-A Cooperación Transfronteriza España - Portugal (POCTEP) 2014-2020. Junta de Castilla y León.

Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. T. 1 / V. 1*. Barcelona, Serbal.

Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F. T. 2 / V. 3*. Barcelona, Serbal.

Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O. T. 2 / V. 4*. Barcelona, Serbal.

Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. T. 2 / V. 5*. Barcelona, Serbal.

Riera y Sans, Pablo (1891), España y sus colonias. Noticia de su población, agricultura, industria y comercio. Establecimiento tipográfico editorial de Riera, Barcelona.

Riera y Sans, Pablo (1881), Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar, T. I. Barcelona, Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de Pablo Riera.

Riera y Sans, Pablo (1884), Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar, T. VI. Barcelona, Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de Pablo Riera.

Riera y Sans, Pablo (1885), Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar, T. VIII. Barcelona, Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de Pablo Riera.

Riera y Sans, Pablo (1886), Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar, T. X. Barcelona, Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de Pablo Riera.

Riera y Sans, Pablo (1887), Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar, T. XI. Barcelona, Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de Pablo Riera.

Riesco Chueca, Pascual (2015), "Toponimia y paisaje en el occidente salmantino: Brincones", *Salamanca: Revista de Estudios*, 60, pp. 21-50.

Riesco Chueca, Pascual (2006), "Anotaciones toponímicas salmantinas", *Salamanca. Revista de Estudios,* 53, pp. 185-264.

Rivera Blanco, Javier (coord.): Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados. Vol. 2. Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid, Zamora, Salamanca, 1995.

Ruano Ramos, Juan Antonio (1981): *Nuestra Señora de los Reyes, una devoción salmantina*. Salamanca.

Sureda, Joan (1985): *La pintura románica en España*. Madrid, Alianza Forma.

Uffizzi (2018): *Diagnóstico del estado de conservación de la pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca -Foco Noroeste-*. Proyecto: "Patrimonio Cultural en Común" (0145_PATCOM_2_E) del Programa Interreg V-A Cooperación Transfronteriza España - Portugal (POCTEP) 2014-2020. Junta de Castilla y León.

Villar y Macías, Manuel (1887): *Historia de Salamanca, T. II*. Salamanca, Imp. de Francisco Núñez Izquierdo.

Vorágine, Jacobo de la (1992): *La leyenda dorada, 2 vols*. Madrid, Alianza.

VV.AA. (1997): *Iglesias en el Norte de Palencia con Pintura Murales*. Madrid, Fundación Caja Madrid y Fundación Santa María la Real.

Agradecimientos

A todos los párrocos, sacristanes y guardeses de la iglesias y ermitas que aparecen en este estudio. Entre ellos debo mencionar especialmente a los encargados de los templos que aquí se han recogido, en concreto a Miguel Martín (párroco de San Pelayo de la Guareña), Antonio Ruano (párroco de Carrascal de Velambélez), Emilio Vicente (párroco de Berganciano, El Manzano, Gejo de los Reyes, Iruelos, Manceras, Peñalvo y Villaseco de los Reyes), a José Antonio Andújar y Francisco Fraile (párrocos de Valsalabroso, Villargordo y Villarmuerto), a Alberto Holgado (párroco de Aldeadávila de la Ribera y La Vídola), a Ángel Benito (párroco de Picones) y a Gbenoukpo Joseph Zinsou (párroco de Valderrodrigo).

Fundamental para el desarrollo del trabajo de campo y la localización de algunos conjuntos ha resultado la ayuda de Tomás Gil Rodrigo, director del Servicio Diocesano de Patrimonio Artístico y Cultural y de Evangelización de la Cultura de Salamanca, siempre amable y solícito con el investigador y abierto a enriquecedoras conversaciones sobre arte en general y sobre el patrimonio salmantino en particular.

Puesto que alguna de la localidades visitadas pertenece a la Diócesis de Ciudad Rodrigo, debemos hacer extensivo el agradecimiento a Jesús Gutiérrez Martín, Delegado de Patrimonio Cultural de dicha diócesis.

El trabajo de campo se hizo en compañía de David Rodrigo y María Luisa López, o lo que es lo mismo *Uffizzi. Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Gracias a su conocimiento del entorno salmantino los viajes se hicieron mucho más llevaderos. A ellos les debo también algunos de los dibujos y fotografías que ilustran esta publicación. Los tres contamos con el apoyo y sugerencias de José Ignacio Herrero, maestro oriundo de Manceras y gran conocedor de las iglesias del entorno de Vitigudino y la comarca de La Ramajería.

En las consultas bibliográficas se ha contado con las facilidades prestadas por Belén Fernández Méndez, responsable de la biblioteca del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo" y, como siempre, con el rico fondo del Departamento de Historia del Arte de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid.

Aunque de manera infructuosa también nos adentramos en el Archivo Diocesano de Salamanca, a cuyas técnicos agradezco su siembre cuidada atención.

Por último he de mencionar a quienes siempre están, familia, amigos y colaboradores puntuales, a los que debo agradecer más que a ningún otro los minutos robados, la ayuda prestada y tantos consejos y sugerencias: Noelia Cos Cacho, Rubén Fernández Mateos, Josemi Lorenzo Arribas, Sergio Núñez Morcillo o Irune Fiz Fuertes.

A todos ellos, gracias.

Interreg
España - Portugal
PATCOM
Fondo Europeo de Desarrollo Regional
UNIÓN EUROPEA

Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo