

PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI EN LAS COMARCAS ZAMORANAS DE ALBA, ALISTE, CARBALLEDA Y SAYAGO

Sergio Pérez Martín



Pintura mural del siglo XVI en las comarcas zamoranas de Alba, Aliste, Carballada y Sayago

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

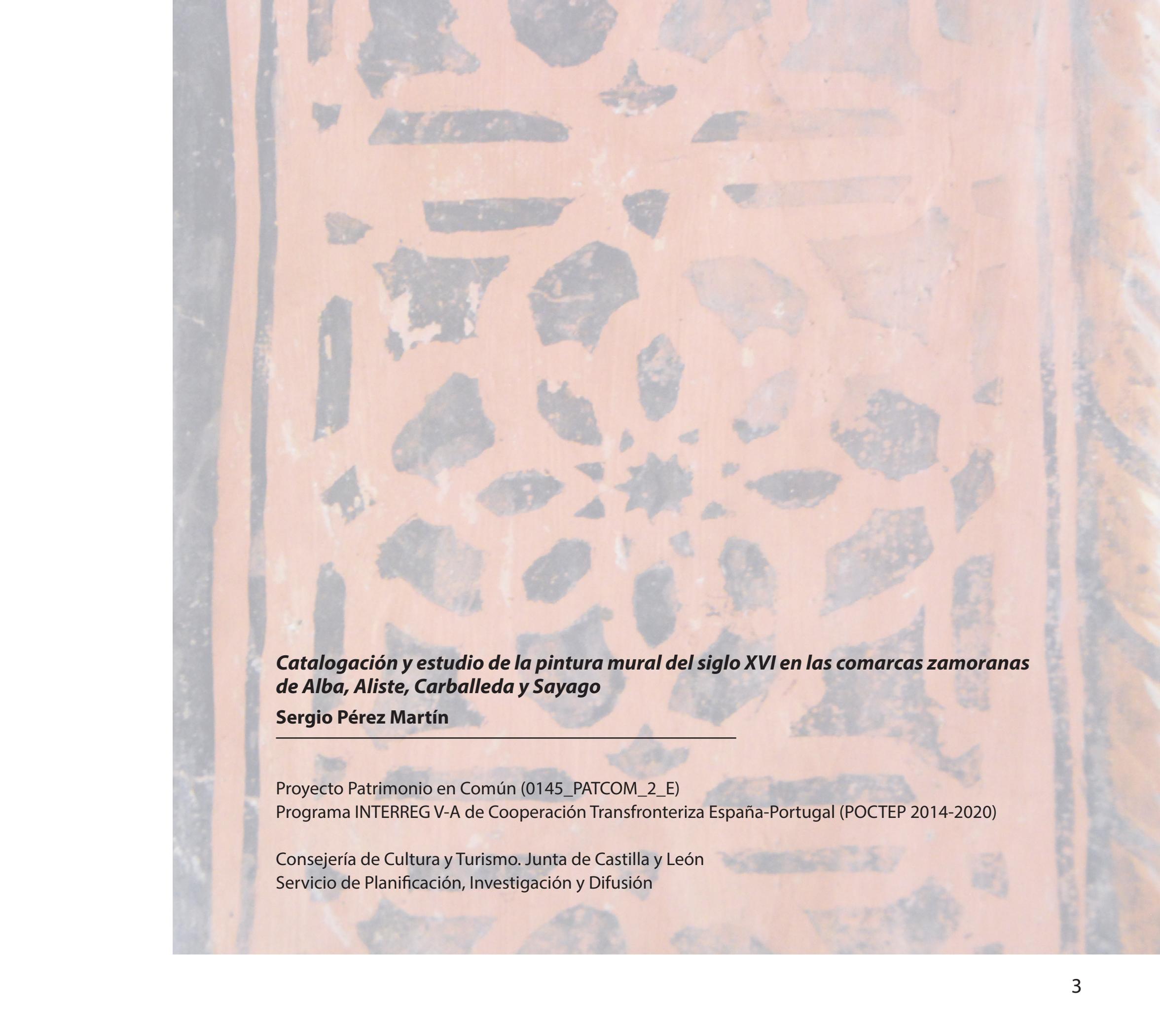
Motivos de cubierta y contracubierta: Iglesias de Vivinera y Muga de Alba

© Texto e imagen de los autores

© De esta edición (2019): Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo

ISBN: 978-84-09-12021-5

Edita: Junta de Castilla y León
Valladolid (2019)



Catalogación y estudio de la pintura mural del siglo XVI en las comarcas zamoranas de Alba, Aliste, Carballada y Sayago

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	COMARCA DE LA CARBALLEDA	67
Las pinturas	9	Molezuelas de Carballeda	
El conjunto estudiado	9	San Millán	69
La ubicación	12	Villalverde	
Su técnica	14	Santos Justo y Pastor	75
Tipologías y ornatos	16	COMARCA DE SAYAGO	83
Temática e iconografía	18	Malillos	
Inscripciones	20	Santa María Magdalena	85
Cronología	22	Monumenta	
Otros conjuntos murales del siglo XVI en la provincia de Zamora	23	San Clemente	95
Catálogo		Tamame	
COMARCA DE ALBA	35	Santa María Magdalena	101
Muga de Alba		COMARCA DE LOS VALLES	107
Santa Eulalia	37	Villaobispo	
COMARCA DE ALISTE	51	Santa María	109
Vivinera		Bibliografía	117
Santo Domingo	53	Agradecimientos	121





Prólogo

En el año 2012 la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León a través del Servicio de Planificación, Investigación y Difusión, abrió un camino al que hoy se pone un punto y aparte, que no un punto y final. Por entonces, y de manera casi premonitoria, se encargó a Ana González y Raquel del Cura el estudio de una serie de templos de la comarca de Sayago que habían suscitado interés por la abundancia y espectacularidad de sus pinturas murales. Se hacía eco este trabajo de una realidad a la que hacía años se venía prestando atención desde el otro lado de La Raya. Investigadores como Joaquim Caetano, Paula de Azevedo o Vítor Serrão ya habían puesto de relieve la existencia de un patrimonio pictórico común entre la Região Norte de Portugal y cierta parte de Zamora.

Estas relaciones artísticas acaecidas entre ambos países fundamentalmente durante el siglo XVI se pusieron en común por primera vez en Lisboa a finales de 2016 en la Jornada Internacional *Pintura mural raiana: Zamora, Bragança, Guarda. Séculos XVI-XVIII*, donde un nutrido grupo de especialistas discutieron sobre este llamativo fenómeno. Se ponía de manifiesto la necesidad de un estudio conjunto y desde una óptica pluridisciplinar que abordase temas desde la documentación, pasando por la historia y la historia del arte, hasta la conservación-restauración.

Esta óptica y las relaciones entre ambas administraciones (Dirección General del Patrimonio de la Junta de Castilla y León - Direção Regional de Cultura do Norte del Ministerio de Cultura del Gobierno de Portugal) cristalizaron dos años más tarde en el Proyecto europeo "Patrimonio cultural en común", en el que, entre otras cuestiones, se posibilitó extender el ámbito de estudio de estos talleres pictóricos hacia otros puntos geográficos. Uno de ellos fue el noroeste de la provincia de Salamanca, territorio lindante tanto con Sayago como con La Raya portuguesa. Los resultados fueron inmejorables, permitiendo localizar una treintena de edificios que atesoraban ciclos pictóricos con unas características comunes suficientes como para concederlas el rango de foco pictórico y desde donde se trazaban innegables vínculos hacia Zamora y al país vecino.

En 2019 se han sucedido dos nuevas Jornadas Técnicas en Miranda do Douro y Salamanca, en las que ha quedado demostrado el creciente interés hacia estos patrimonios menos conocidos. Pero, además, se ha vuelto a mirar hacia Zamora con la intención de verificar si aquellos itinerantes maestros saltaron hacia otras comarcas como Aliste, Alba o la Carballada. Veámoslo en las siguientes páginas.

Enero de 2020



Las pinturas

Poco, por no decir prácticamente nada, tiene que ver este trabajo con que se realizó durante el pasado año 2019 en la provincia de Salamanca. Esta es la principal conclusión que puede extraerse tras la finalización de este nuevo proyecto llevado a cabo en las comarcas de Alba, Aliste, La Carballeda, Los Valles y Sayago.

Varias son las razones, con las que, por cierto, ya se partía antes de comenzar el pertinente trabajo de campo. En primer lugar la disparidad geográfica, pues frente a un ámbito concreto como era de del noroeste de Salamanca, aquí nos enfrentábamos a cinco, repartidos por el centro, norte y sur de la provincia de Zamora. Difícilmente podría existir, por tanto, una homogeneidad artística entre puntos tan distantes entre sí.

A pesar de todo, no figuraba entre nuestros objetivos la constatación de tal hecho, sino la búsqueda de testimonios que permitieran vislumbrar si el foco pictórico hispano-portugués, la pintura rayana o fronteriza, se pudo extender puntualmente hacia otros lugares próximos del territorio zamorano. Y la respuesta, aunque no resulte del todo concluyente, parece ser afirmativa.

Desde luego, otra de las razones era el volumen de conjuntos a analizar, pues realizado años atrás el estudio

monográfico de la comarca de Sayago, tan sólo se podría aportar ahora en esa zona los hallazgos realizados desde el año 2012 o nuevas visiones que sugirieran algunos de esos conjuntos tras haberse restaurado o estudiado desde otros puntos de vista; y en el resto de comarcas y arciprestazgos, conociendo los trabajos realizados por José Ángel Rivera de las Heras y el avanzado estado de ejecución del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en esta Diócesis, el horizonte se mostraba bastante claro.

Con toda seguridad aún quedan conjuntos murales por descubrir, algunos acabarán viendo la luz por mera casualidad, otros en el transcurso de obras de restauración. Del último hallazgo tuvimos noticia mientras se realizaba este trabajo. Fue el propio Rivera de las Heras el que lo comunicó durante la celebración de las jornadas dedicadas a las “Pinturas murales transfronterizas” celebradas en Salamanca el pasado mes de noviembre de 2019. En el transcurso de la restauración del retablo mayor de la localidad alistana de Pino del Oro, en julio de ese mismo año, apareció tras él un testero completamente cuajado de pinturas murales, aparentemente del siglo XVI, aunque no figurativas, sino compuestas a base de motivos geométricos.

El conjunto estudiado

Con todo lo dicho resulta imposible hablar aquí foco pictórico, como sí se pudo hacer en lo tocante al noroeste de Salamanca y a la propia comarca de Sayago, debiendo hablar de manifestaciones aisladas, bien es cierto que algunas de ellas deberán incorporarse a las producciones de esos pintores que transitaron por la raya hispano-portuguesa durante las primeras décadas del siglo XVI.

El trabajo de campo realizado ha consistido en la visita de una docena de localidades con la consiguiente inspección de cerca de una veintena de templos. De entre todos los inmuebles visitados ocho son los que se analizan pormenorizadamente por pertenecer al marco geográfico marcado por el proyecto y por guardar relación en todo o en parte con los murales que nos vienen ocupando.

El resto pertenecen —estos sí— a otros focos pictóricos de la provincia de Zamora, a los denominados como “cultos”, es decir Benavente, Toro y la propia capital. En estos últimos se trató de buscar influencias, modelos y posibles relaciones con el restos de pinturas conservadas en la provincia. El resultado, como luego se verá, resultó infructuoso, estableciéndose una clara diferenciación cualitativa entre quienes trabajaron para los centros e iglesias de primer orden y los que cumplían con los encargos que se iban recibiendo desde el resto de la provincia, iglesias y patronos normalmente menos pudientes aunque deseosos de ornamentar sus templos y capillas y legar un testimonio de su piedad para la eternidad. Acaso un conjunto se escape de esta circunstancia, pues aún siendo una pequeña iglesia rural fue engalana-



Detalle de una de las pinturas murales del testero de Vivinera

da por pintores procedentes de la ciudad de Toro. Me refero a los murales de la sacristía de Malillos, ejecutados en 1606 por los pintores Alonso y Gabriel del Castillo.

Así las cosas, las referidas iglesias se encuentran en las localidades de Muga de Alba, Vivinera, Molezuelas de Carballeda, Villalverde, Malillos, Monumenta, Tamame y Villaobispo. A estas, como se acaba de decir, se añadieron dos edificios de Benavente, cuatro de Toro y otros tantos de la ciudad de Zamora.

Por haberse descubierto en el transcurso de este trabajo y puesto que tal y como nos advirtió Rivera de las Heras no se correspondían con el tipo de pinturas murales que aquí se estudian no se ha creído oportuno incluir las recién descubiertas de Pino del Oro.

OURENSE

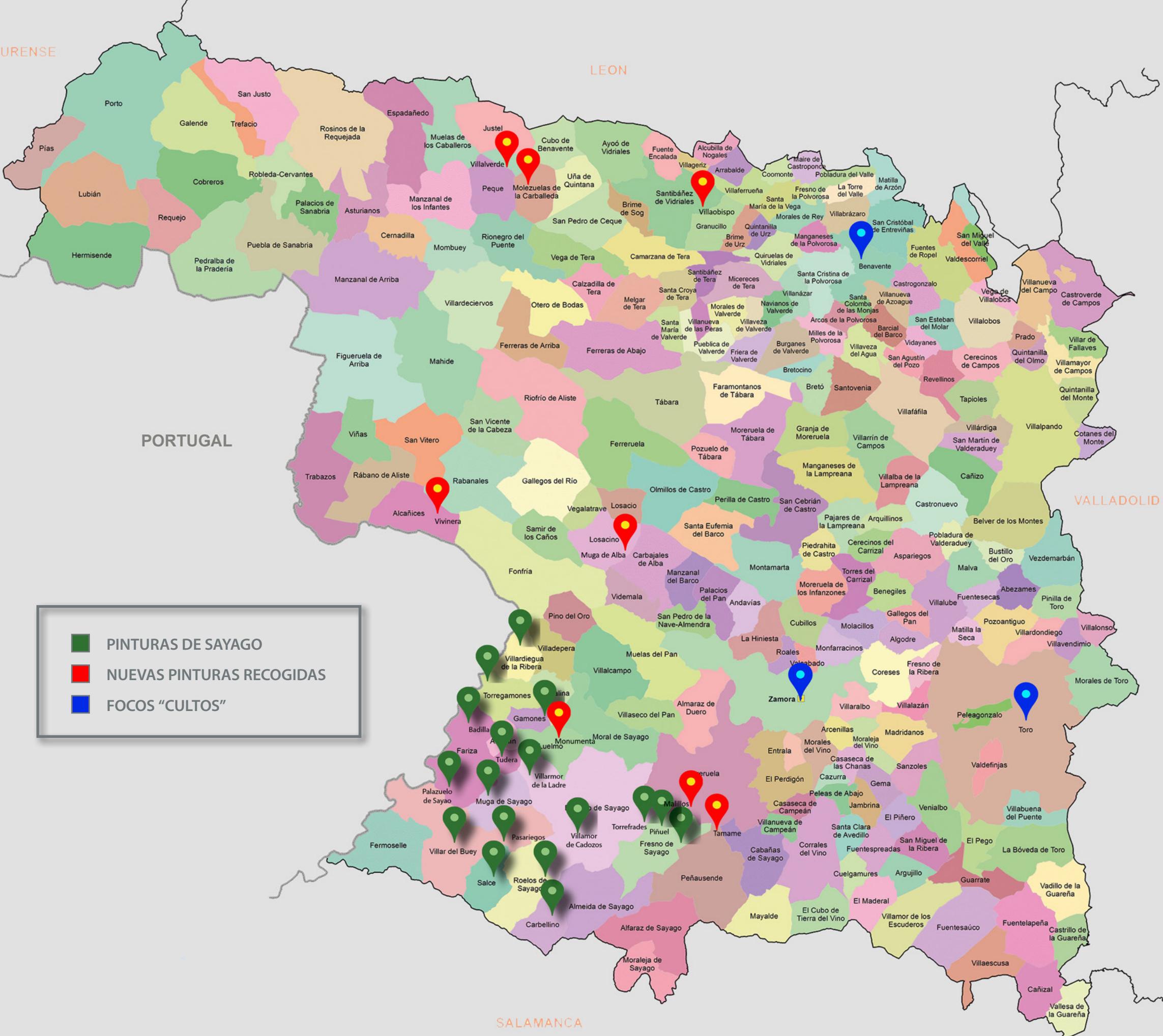
LEON

PORTUGAL

VALLADOLID

SALAMANCA

PINTURAS DE SAYAGO
 NUEVAS PINTURAS RECOGIDAS
 FOCOS "CULTOS"



La ubicación

Tras el estudio de las pinturas de la comarca de Sayago, de las del noroeste de la provincia de Salamanca e incluso de las parte del país vecino ya se ha podido ver la capital importancia que adquiere la ubicación de dichos conjuntos murales.



Vista general de la portada meridional de la iglesia de Monumenta

A dos ubicaciones nos referimos al estudiar aquellos conjuntos. La primera aludía a la propia naturaleza arquitectónica del edificio, a su realidad constructiva. Aquí, por las razones que se avanzaron en el apartado anterior, no se puede hablar de una serie de edificios típológicamente muy próximos, pues existe una clara variedad de tamaños, materiales constructivos y modelos, bien es cierto que las tres que conservan unas pinturas murales más próximas a las ejecutadas por los maestros transfronterizos sí coinciden con un arquetipo de iglesia ya conocido. Es decir, una fábrica sencilla y de reducido tamaño,

edificadas *ex novo* en la bisagra del siglo XV al XVI o reconstruidas total o parcialmente en ese momento, y que 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. Tales son los casos de Muga de Alba, Vivinera y Monumenta. En ellas, además, coinciden otros puntos en común, como el material granítico empleado, 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.

La segunda ubicación, y seguramente más común en este tipo de estudios, toca a la posición de los murales en dicho edificio, interior, exterior, cabecera, nave, etc. Es



Interior de la iglesia de Muga de Alba visto desde la nave

decir, su emplazamiento en el propio templo. Ya sabemos como, por lo general, tendieron a llenar la mayor superficie posible, acorde a las posibilidades arquitectónicas del edificio, pero sobre todo ajustándose a la economía de la fábrica o del patrono que costeara la intervención. Quizá el ejemplo más claro sera el de la cabecera de la parroquial de Muga de Alba.

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, cubriéndose total o parcialmente por retablos y en no pocos casos pareciendo 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.

Así, pues, si tenemos en cuenta lo que ha llegado hasta nosotros y aunque sea un juicio completamente sesgado podemos categorizar cuatro tipos de iglesias con conjuntos pictóricos. Las que cubrieron su cabecera por completo o parcialmente con pinturas, como Muga de Alba, Vivinera, Molezuelas de la Carballeda y Monumenta. Las que las dispusieron en su nave, como Villalverde y Tamame. Las que llenaron tanto cabecera como nave de pinturas, aunque sea en distintos momentos, caso de Villaobispo. Y finalmente las que se pincelaron en espacios anejos al propio templo, como la sacristía, tal y como ocurre en Malillos.

No ha sido posible localizar ejemplares dispuestos en el exterior de los templos al menos en esta época, pues pa-

radigmáticas son las del Santo Sepulcro de Zamora del siglo XIV (ubicadas en su pórtico sur), ni tampoco en bóvedas, como vimos en Aldeadávila de la Ribera (Salamanca).



Vista general de las pinturas del testero de Vivinera



Vista general de las pinturas del muro de los pies de la sacristía de Malillos

Su técnica

Puesto que estamos ante un grupo de pinturas murales bastante heterogéneo, su técnica será también totalmente dispar en buena parte de ellos. No se han hecho aquí análisis científicos, como ocurrió en Sayago y en Salamanca, por lo que nuestro juicio no ha podido ser más que organoléptico y fotográfico.

De los conjuntos visitados una parte, quizá la más importante (Muga, Vivinera, Molezuelas y Monumenta), presenta evidentes concomitancias con el resto de la pintura transfronteriza. Es decir, se realizó conforme a una técnica mixta fresco-seco. Sobre el soporte más o menos regular del muro (como se aprecia en Monumenta) se aplicó una capa de mortero de distinto grosor. Este revoco tenía que estar húmedo y fresco para aplicar sobre él los colores disueltos en agua pura o en agua de cal.



Detalle de la preparación pictórica del muro de Monumenta

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 enlucido y volverlo a aplicar de nuevo para poder pintar "al fresco" sobre él. En no pocas ocasiones para evitar este laborioso proceso se utilizó otra técnica pictórica que se superponía a la original, pudiéndose apreciar estos "arrepentimientos", aplicados en seco. 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). Quizá dónde mejor se aprecian estos detalles sea en algunas de las escenas del testero de Vivinera



Detalle de las distintas técnicas pictóricas utilizadas en las pinturas de Vivinera

Dos de los conjuntos, Tamame y Malillos, al haberse ejecutado ya a comienzos de la centuria siguiente muestran el empleo de una técnica pictórica diferente, de base

oleosa, en la que se aprecian repintes de similares características, aunque igualmente aplicada sobre una capa de mortero bastante irregular y poco cuidadosa.



Detalle de la técnica oleosa empleada en las pinturas de Malillos

En uno de los conjuntos reconocemos una técnica única y distinta, el esgrafiado, además utilizada de manera masiva, concretamente en los tres muros de la capilla mayor de Muga de Alba. En ellos se alterna con paneles pictóricos y parece claro que la concepción original fue esa, la de muros que combinarían ambas técnicas, pues en los grandes lienzos de esgrafiado se reservaron zonas concretas sin rascar destinadas a desarrollar los ciclos figurados que se hubiesen acordado.

La técnica es bien conocida, preparado el muro con varios capas de revoco de distinta tonalidad se dibujaba o estampaba el diseño y a continuación se procedía a hacer incisiones y rallar la capa superior mediante un grafo o un buril, de manera que afloraría el revoco inferior, de

un color distinto, creando así un juego de "lleno" y "vacío". Queda de mano de los análisis estratigráficos descubrir si en estos esgrafiados se utilizó ceniza (de paja quemada) para lograr los dos colores diferentes de los revocos, tal y como había recogido Vasari al explicar en sus *Vidas* (Cap. XXVI, *Pittura*) la ejecución del "graffito vero e proprio", técnica que, por cierto, consideraba una modalidad de pintura al fresco.

En este entorno zamorano es el único caso que se conoce y coetáneamente no se ejecutó nada similar en la comarca de Sayago, ámbito con que tantas concomitancias mantiene. Sí conocemos un caso donde este recurso técnico se utilizó puntualmente, la cabecera de la parroquial de Carrascal de Velambélez (Salamanca), localidad distante de nuestro foco de atención pero cuyas pinturas se debieron ejecutar en un momento próximo cronológicamente.



Conjunción de pintura y esgrafiado en los murales de Muga de Alba

Mientras las técnicas pictóricas hasta aquí descritas se ejecutaban mayormente “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.) y Salamanca (Villaseco de los Reyes, Gejo de los Reyes, Manceras, Picones) como en el país vecino. Desde luego el caso más llamativo que conocemos y no sólo en el ámbito de este trabajo se puede encontrar en el testero de la iglesia de Santo Domingo de Vivinera. Se trata de bandas que recorren verticalmente el paramento y en las que se plasman motivos fitomorfos diversos y otros de índole geométrica en los que se van alternando sus tonalidades.



Antes de cerrar este bloque se ha de hablar de otro recurso técnico que parecer haberse usado en la pintura de la localidad de Monumenta, en la que bien por medio de incisiones, bien por medio de cordeles, se trazaron en el fondo de la escena que acoge a San Bartolomé una serie de formas geométricas, cubos o paralelepípedos en perspectiva, que recuerdan a los que se disponían en los basamentos de tantos retablos fingidos del ámbito salmantino. Nada tendrían que ver, en principio con los motivos de cintas plegadas de Vivinera, elaborados a mano alzada, como denuncia su errática hechura.

Tipologías y ornatos

No encontramos en las comarcas zamoranas estudiadas, como es previsible, una tipología compositiva común, ni siquiera en los conjuntos que se encuentran en una misma comarca. No obstante, parece recurrente la



Motivos aplantillados en los laterales de Vivinera y fondo de Monumenta

utilización del tipo más habitual registrado tanto en el foco sayagués como en el noroeste salmantino, el “retablo fingido”. Esta composición se utilizó para tapizar los testeros de la mayor parte de aquellas iglesias y un aspecto similar debieron tener las pinturas murales de Monumenta, de la que sólo resta el costado izquierdo con una gran escena de San Bartolomé. Y por extensión ha de asimilarse el conjunto de Vivinera, aunque varíe en cuanto a su articulación, hornacinas, guardapolvo, etc., tal y como ocurre en la vecina tierra de Alba, con la iglesia de Muga. En ella esta especie de retablos aparecen en los muros laterales con distinto desarrollo, pues en el de la Epístola tiene un único cuerpo con tres escenas, mientras en el del Evangelio fueron originariamente cuatro en cada uno de sus dos cuerpos. Quizá menos variaciones compositivas tendría el retablo fingido que ocupa el centro del testero de dicha iglesia, aunque, por ahora permanezca oculto tras el retablo escultórico barroco.



Tipología de retablo o encasamientos utilizado en los murales de Muga de Alba

La segunda tipología compositiva a que nos referiremos 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.



Figuras aisladas pertenecientes a un Calvario en la iglesia de Tamame

La primera situación posible es que sean, efectivamente, pinturas aisladas, colocadas en muros laterales o espacios aislados y que nada tienen que ver con un discurso iconográfico mayor. Tal circunstancia nos encontramos en la nave de Tamame o en la sacristía de Malillos.

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, pero que se encuentran descontextualizadas

o inconexas respecto al programa decorativo general del edificio. El caso más claro quizá sea el de Villaobispo, donde reconocemos distintos puntos ornamentados a lo largo de sus muros, pero no somos capaces de ver un hilo conductor. Lo mismo ocurre en la iglesia de Villalverde, donde la superposición de estratos pictóricos impide una lectura de las escenas y motivos decorativos que aparecen en distintas partes del edificio.

Mayores dudas suscita el caso de Molezuelas, donde tras el retablo se adivinan restos de revocos y pinturas murales, fundamentalmente en su parte alta, aunque también sobresalen por los laterales. No sabemos si están vinculadas al propio retablo o son un elemento decorativo con entidad propia —como parece— y cronología anterior al retablo tras el que estarían ocultas.



Restos de la cenefa pictórica que sobresale por encima del retablo de Molezuelas

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*, inscripciones, elementos arquitectónicos, amén de otros 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 Pasión de Jesús y los variadísimos y abundantes asuntos de índole hagiográfica (vidas de santos).

Los primeros normalmente arrancan con la Anunciación, siguen por su presencia junto al discípulo amado en la Crucifixión de Cristo y rematan con la Asunción a los cielos. Esas pinturas exclusivamente marianas estarán presentes, por ejemplo, en los retablos fingidos del lado del Evangelio de Muga de Alba, en la nave de Tamame o en la sacristía de Malillos.

Lo que curiosamente no encontramos aquí y sí en Sayago y en el noroeste salmantino son pinturas marianas que no responden a ningún pasaje bíblico en concreto (Virgen con el Niño) y sí, más bien, a devociones o advocaciones particulares (Virgen del Rosario, Nuestra Señora de la Peña de Francia, etc.).

Las cristológicas son más cuantiosas aunque, como ya se ha dicho, en muchos casos comparten ubicación con las



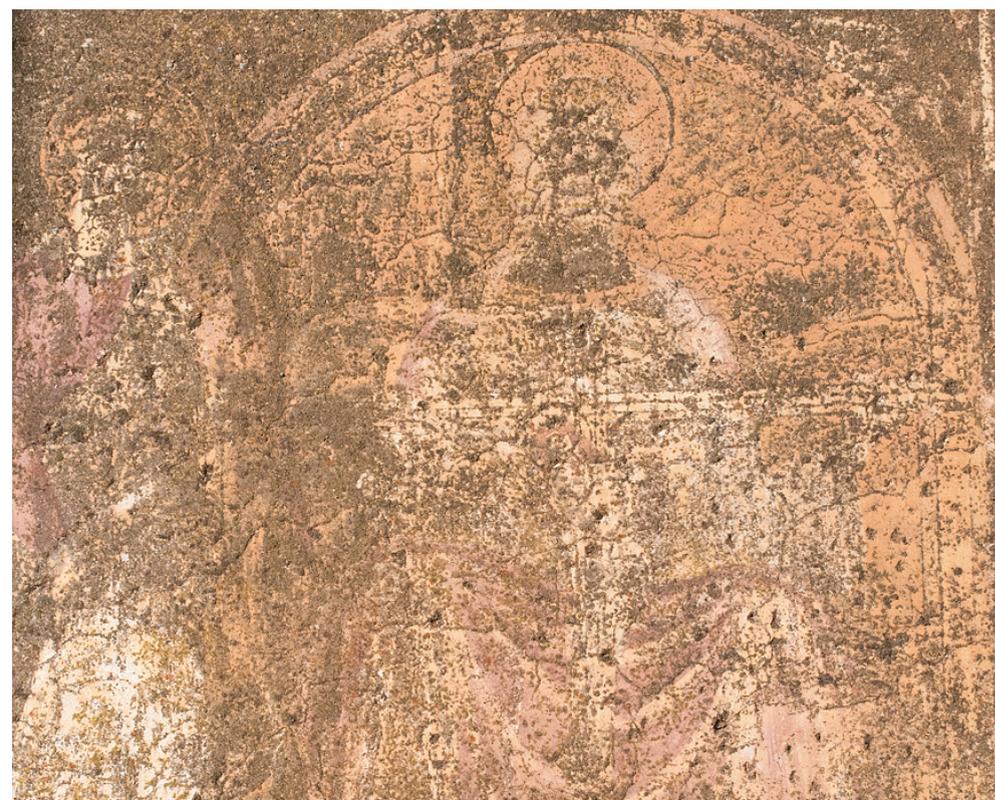
Escena de la Anunciación en las pinturas de Muga de Alba

anteriores. No es posible localizar aquí ciclos pasionales completos como a los que estamos acostumbrados y sí escenas aisladas, caso de la Última Cena de la sacristía de Malillos, la Crucifixión de Tamame, o la Resurrección que aparece en lo alto de la calle central del retablo fingido de Vivinera.

Podemos vincular con las anteriores dos representaciones registradas en Vivinera y Villaobispo. La primera es una aparición milagrosa de Jesús a su madre vista por dos santos dominicos, o una maltrecha representación del Trono de Gracia, localizada en Villaobispo, donde vemos a Dios Padre, sedente, acogiendo en su regazo la figura crucificada de su Hijo y entre ellos la paloma del Espíritu Santo. Es el segundo caso que conocemos en el entorno zamorano, pues otra —aunque de cronología medieval— puede contemplarse en la iglesia capitalina del Santo Sepulcro.



Detalle de la escena de la Asunción en las pinturas de Malillos



Detalle del "Trono de Gracia" con donante en las ruinas de la iglesia de Villaobispo

Por último recogeremos, aunque sea a vuelapluma, los principales asuntos de carácter hagiográfico, pues son los más abundantes de estos conjuntos zamoranos. En lo tocante a la parte masculina se han podido identificar los siguientes: San Antonio de Padua, el apóstol Santiago, San Martín, San Julián, San Gregorio Magno y San Antonio abad, San Agustín, San Ambrosio y el arcángel San Miguel (en Muga de Alba), Santo Domingo (en Vivinera), todos los apóstoles (en la Santa Cena de Malillos), San Bartolomé (en Monumenta), San Juan Evangelista (en la Crucifixión de Tamame) y el evangelista San Mateo (en Villaobispo).



Santiago en la batalla de Clavijo. Pinturas de la iglesia de Muga de Alba

En el otro extremo se sitúan las mujeres, igualmente numerosas, y cuyas representaciones se reducen fundamentalmente a las de carácter retratístico (no de ca-

rácter biográfico como algunas de las masculinas), la mayor parte de las veces acompañadas de sus atributos iconográficos. Entre ellas descubrimos a Santa Catalina de Alejandría (Muga de Alba), Santa Marta, Santa María Magdalena, Santa Margarita, Santa Bárbara, Santa Lucía, Santa Águeda y otras santas inidentificables (en el banco del retablo de Vivinera).



Representación de Santa Catalina con sus atributos iconográficos en Vivinera

Inscripciones

Nuestras pinturas contienen otro tipo de elementos parlantes, más allá de los que encierra el 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. Ante



Inscripciones de distinto tamaño que corren por los entablamentos de Muga de Alba

la inexistencia de motivos heráldicos, aquí únicamente podemos hablar de las inscripciones.

Dos conjuntos, Muga de Alba y Vivinera, conservan largos letreros de jugoso contenido, mientras en Villaobispo una pequeña cartela con la inscripción "MA[TT]HEI" nos revela la identidad del apóstol representando en un tondo. Por el contrario las vistas en los otros dos templos nos hablan de la razón de los encargos e incluso de la identidad de los patronos

Veamos primero lo que ocurre en Muga. Los primeros testimonios podrán verse en el muro de la Epístola de la capilla mayor. En el marco inferior que rodea las escenas leemos primero: "• E[...]TA • MAN[...] IVº De [...]", "• [...] MANDARON PINTAR • FRco RODRIGEZ" y "[...] MANDO PINTAR D", donde pudieron recogerse el nombre de tres de los comitentes del conjunto, aunque sólo uno de ellos se conserva enteramente, Francisco Rodríguez, pues de otro sólo resta su nombre, Juan. En el muro frontero, las inscripciones se multiplican y cuajan por completo la parte superior e infe-

rior del entablamento separador de los dos cuerpos de su retablo fingido: "• ESTA • OBRA • FC, • BALTASAR • P[ER]ez • De su devo[...]". Continúa avanzando por los distintos encasamientos: "ESTA OBRA • / IZO De SV Deuocio[n] IVº eS-TEVAN • [...]". Y finaliza en las pinturas de San Antonio y San Miguel: "esta [...] mando IVº Anton de Ferm[...]" y "IVº ca [...] eza mando pintar". Donde, al menos, podrían rescatarse otros dos nombres, aunque otros tantos se han perdido: Juan Esteban y Juan Antón. Todos ellos serían parte de los munificentes devotos que sufragaron el coste del mural, pero en uno de ellos varía la mención. Baltasar Pérez, antecede a su nombre la abreviatura FC (de FECIT), lo que quizá nos sitúe ante uno de los pintores que llevó a cabo el mural, siempre en el terreno de la hipótesis obviamente.



Inscripción en el nimbo circular de San Julián. Muga de ALBA

Por último resta por mencionarse que uno de los personajes efiados, concretamente San Julián aparece identificado por un rótulo que recoge interiormente su nimbo: “• S IVL[...]M”.

Tan importante como esta, si no más, es la leyenda que recorre las pinturas de Vivinera. Una inscripción de notable tamaño, trazada en grandes letras góticas de cinta, en la que se ponen de relieve otros detalles de dicho encargo, en este caso vinculados a las posesiones de la nobleza, es decir a una cuestión señorial: “Esta obra ma[n]dado[n] hacer los / [...]s honrados deste lugar por su // honra de señor santo domi[n]go patron y guardador deste lugar seiendo señor el señor do[n] fran[cis]co”.



Detalle de las inscripciones de los murales de Vivinera

Queda claro, pues, la devoción al patrono parroquial — Santo Domingo—, pero también, gracias a que en ella aparece el nombre de don Francisco [Enríquez de Almansa], señor de estas tierras y primer marqués de Alcañices, es posible saber que las pinturas se ejecutarían 1533 y 1541.

Cronología

La siempre compleja cuestión cronológica resulta aquí un tanto atípica para lo que estamos acostumbrados en estos trabajos dedicados a las pinturas murales de distintos ámbitos geográficos de Zamora y Salamanca, fundamentalmente, como se ha venido diciendo, por la disparidad y dispersión de los conjuntos y, evidentemente, por no deberse a una misma mano o taller.

A lo largo de estas páginas abordaremos obras que comprenden desde el primer tercio del siglo XVI, como Muga de Alba, o las décadas de 1530-1540, caso de Vivinera, hasta las que se trazaron ya a comienzos de la centuria siguiente, perpetuando un tipo de creación verdaderamente característica, tal y como sucede en Malillos o incluso en Tamame.

Cabe recordar que, hoy por hoy ninguno de los conjuntos analizados se encuentra fechado o firmado, y si alguno contó con una data en sus muros hoy se ha perdido. Tampoco los libros parroquiales solventan nada en los conjuntos más antiguos y sí en los más tardíos. Desde luego, el análisis estilístico y comparativo es el que contribuye a afinar estas cronologías, pues a continuación se irá viendo cómo algunos de los conjuntos (Muga, Monumenta, Vivinera, etc.) deben situarse en el arco temporal del resto de pinturas conocidas en Sayago, noroeste salmantino y Portugal. Las relaciones son evidentes en todos los sentidos.

Otros conjuntos murales

Al contrario de lo que se hizo en trabajos anteriores a este, y de cara a intentar incorporar una vertiente distinta en el estudio de las pinturas murales transfronterizas, nos aventuramos en esta ocasión a indagar en las creaciones de los focos pictóricos “cultos”. La sugerencia partió de Cristina Escudero y Javier Quintana, del Servicio de Planificación, Investigación y Difusión de la Dirección General de Patrimonio, tratando de solventar la pregunta que desde hace algún tiempo nos venimos planteando —tanto desde Castilla y León, como desde Portugal— sobre el origen de estos talleres y maestros itinerantes que transitaron por los territorios rayanos de las provincias de Zamora y Salamanca con el país vecino. ¿Acaso estaría este en los focos productores “cultos” como Zamora, Toro o Benavente?

La procedencia de estos personajes que practicaron una pintura de corte bastante popular aunque partícipe de las novedades renacentes, su formación en un lenguaje híbrido pues su obra es una amalgama del viejo estilo y el nuevo, la composición de los talleres (de la que algo vamos sabiendo por el estudio de las propias obras), o si quiera sus nombres (alguno se ha recuperado de los archivos y de las inscripciones en las pinturas), son cuestiones que apenas si se han empezado a esbozar a pesar del avanzado estado de la catalogación y estudio de



Mural de San Cristóbal atribuido a Blas de Oña. Catedral de Zamora



Mural de Santa Catalina relacionable con el estilo de Diego de Quirós. Iglesia arciprestal de San Pedro y San Ildefonso

estas manifestaciones de comienzos del Renacimiento. Bien es cierto que existen dificultades insalvables, como la pérdida de conjuntos, la conservación fragmentaria de muchas de las inscripciones que aportan nombres y datas, pero sobre todo la escasez documental, pues al tratarse —en su mayoría— de localidades pequeñas apenas contamos con libros parroquiales (o bien no se conservan los más antiguos o ni siquiera tuvieron ya que dependían de entidades locales mayores).

Dispuesto el objetivo sólo quedaba rastrear los conjuntos en los tres centros principales, algo que dada la existencia de estudios monográficos y catálogos generales no planteó mayores problemas. No ha sido mucho la fortuna que hemos tenido, en realidad, pues la pintura mural del segundo cuarto del siglo XVI (como mucho de las décadas centrales de la centuria) no resulta especialmente abundante en las aludidas localidades. Así, por ejemplo, en Zamora capital contabilizamos

cuatro iglesias con un total de cinco conjuntos murales. En Toro serán tres o cuatro o edificios los que atesoren hasta media docena de conjuntos. Mientras en Benavente, los numerosos paneles pictóricos se cuentan hoy ya sólo en sus dos iglesias románicas, aunque a buen seguro hubo de haber más en su mucho patrimonio perdido.

Tras su examen detenido la conclusión ha sido clara. Nada hay de estas pinturas “cultas” en los ciclos pictóricos del noroeste del salmantino, los sayagueses o en las ramificaciones que se han dado a conocer en este proyecto. La única salvedad, como ya se dijo antes, la constituyen las pinturas de la sacristía de Malillos, ejecutadas extrañamente por unos pintores de Toro ya a comienzos del siglo XVII y que descollan en calidad respecto al resto de conjuntos. Por lo demás, las realidades son bien diferentes. No parece que hay conexiones de ningún tipo más allá de en el desarrollo de algunas iconografías que,

por otra parte, eran las habituales y comunes en la época. En el apartado técnico también se aprecian las similitudes propias de la pintura mural al fresco (con toques al *mezzo-fresco*), donde acaso se pueda observar un mayor cuidado en la preparación de los muros y, evidentemente, una superior calidad en los acabados. Como suele ser habitual la proliferación de nombres y atribuciones resulta aquí mayor, debido a la mayor conservación de documentación, tanto en libros parroquiales, como en protocolos notariales, donde se rubricaron algunos de estos encargos.

Aún así, vamos a recoger a continuación algunos de estos conjuntos para que puedan servir de parangón en trabajos posteriores, inclusive en los que se están desarrollando desde la vecina Portugal y que profundizan igualmente en estos hipotéticos nexos de unión entre los centros productores cultos y la pintura más popular desarrollada en los ámbitos locales y rurales.

El mejor panel pictórico de la ciudad se conserva en la Catedral. Se trata de un mural de gran tamaño dedicado a San Cristóbal ubicado en el exterior del muro septentrional del coro. El santo aparece efigiado en su representación más habitual, portando al Niño Jesús sobre su hombro izquierdo, en su papel de ayudar a viajeros y peregrinos en el paso de un río como promesa en su servicio a Cristo. La escena está enmarcada verticalmente por dos columnas y en ella se desarrolla un riquísimo repertorio iconográfico. Fue atribuida por Navarro Talegón al pintor Blas de Oña, maestro establecido en la ciudad de Zamora en el segundo cuarto del siglo XVI y que dejó abundante obra por la provincia, como ha recopilado recientemente Rivera de las Heras.

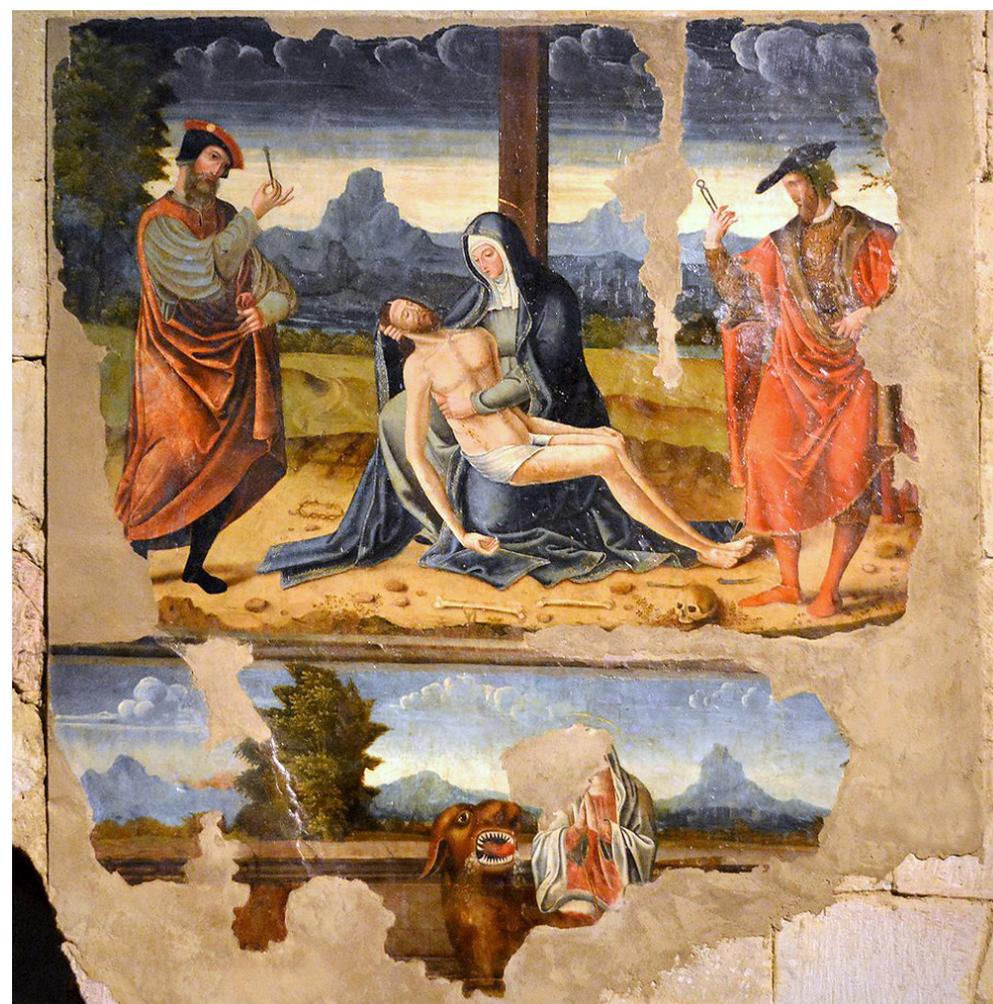


Fragmentos de la pintura de San Cristóbal sobre las bóvedas de la iglesia de San Vicente, relacionables con el estilo de Blas de Oña

En la misma catedral, pero en la antesacristía, se conserva una “Piedad entre ángeles” pintada al óleo, dada a conocer por Gómez-Moreno, pero fechada por Rivera de las Heras en el segundo cuarto del siglo XVI. Este último se ha encargado de su estudio detallado y de colocarla en un puesto destacado entre las de su época, aunque sin atribuirle a ningún maestro en concreto más allá de rastrear su modelo iconográfico en Flandes y vincular su composición y colorido a la pintura florentina.

La iglesia arciprestal de San Pedro y San Ildefonso conserva varios conjuntos murales de muy distinta cronología, pero es tan solo uno el que ahora nos interesa. En concreto una representación de Santa Catalina que ocupa parte del cascarón del ábside de la Epístola. Fue restaurado en 2011 por el Proyecto Cultural Zamora Románica por lo que luce en un perfecto estado de conservación. La santa aparece en una especie de ventana de marco arquitectónico con pilastras, entablamento y remate con espejo oval y dos “ces”, y porta los atributos iconográficos más habituales (rueda de puntas aceradas y espada). Flanqueándola aparece una pareja de angelitos que sujetan sendos aletones de recortados perfiles. Debió de ser ejecutada entre finales del siglo XVI y principios del XVII. Es más, por su factura, tipos humanos y colorido me recuerda a algunas de las producciones del pintor Diego de Quirós, vecindado en Zamora entre 1550 y 1606, cuya biografía fue trazada hace algunos años por Rivera de las Heras.

La iconografía de San Cristóbal como santo apotropaico fue ampliamente extendida y gozó de extraordinario culto desde la Edad Media, a pesar de que en el siglo XVI hubo un intento de supresión de su culto oficial. De ahí que no sea extraño que encontremos un par de murales



Capilla mayor y nave de la Epístola en San Juan del Mercado (Benavente)



Bóveda y lunetos de la capilla mayor de la iglesia de San Juan del Mercado (Benavente)
Foto: Horacio Navas Juan

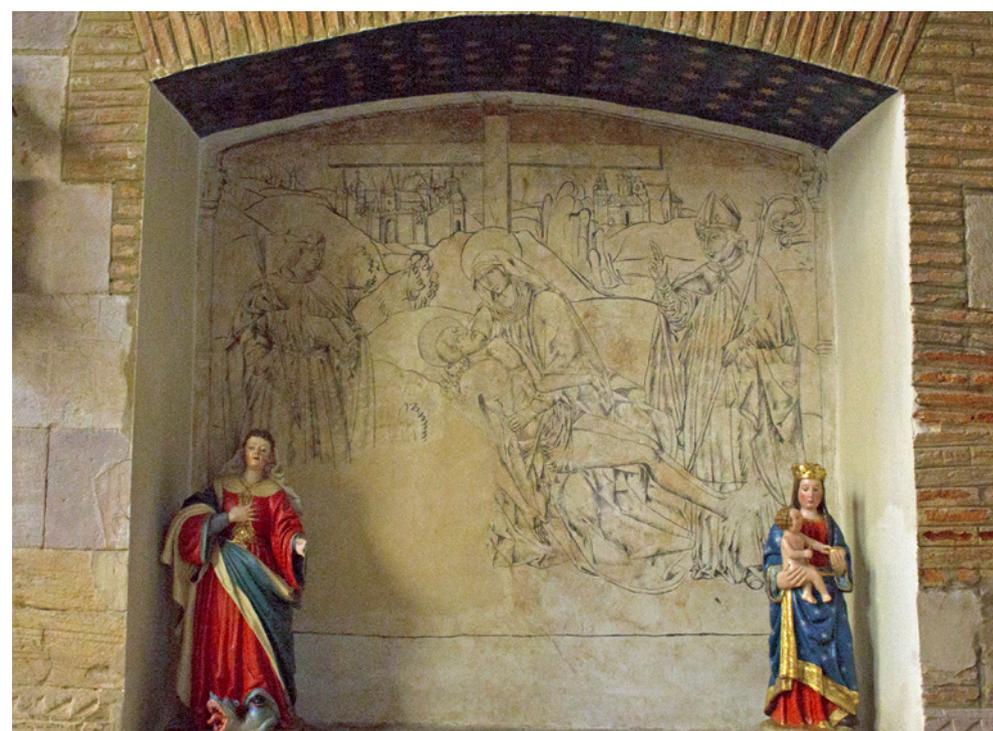
con dicha representación en las iglesias capitalinas de San Vicente y Santa María la Nueva. Ambos se llevaron a cabo mediando el siglo XVI, aunque por distinta mano. El primero, muy perdido, se consolidó en 2011 por el Proyecto Cultural Zamora Románica y va enmarcado por una cenefa de motivos *a candelieri* en cuya parte supe-

rior se corona por una medallón circular rodeado por una laurea y un busto de Cristo. El de San Vicente resulta más que curioso, pues desde la nave sólo es posible contemplar la mitad de su efigie. Toda la parte superior quedó oculta tras la construcción en 1695 de las actuales bóvedas de yeserías, ejecutadas por el maestro Alberto

López. Para poder ver los fragmentos que aquí se reproducen es necesario acceder al bajocubierta. Apparentemente es una pintura de buena factura y algunos de sus detalles y estilemas recuerdan a la vista en la catedral, por lo que no me extrañaría que esta hubiera salido también del entorno de Blas de Oña.

Nuestro recorrido nos lleva inevitablemente a Benavente, pues sus dos iglesias románicas guardan una abundante panoplia de pinturas murales que abarcan desde la Edad Media hasta el Barroco. La primera parada será en San Juan del Mercado, concretamente en su cabecera. Allí, tanto su cascarón, como la bóveda del presbiterio y sus lunetos aparecen tapizados por un interesante conjunto ejecutado a mediados del siglo XVI y cuajado por completo de todas las novedades del Renacimiento. El tema principal se desarrolla en el cuarto de esfera, con "El Bautismo de Cristo", momento de mayor protagonismo de San Juan Bautista, patrón de la iglesia y de la Orden de Malta, custodia de este templo. Su desconocido autor, resulta muy minucioso en los detalles, habiéndose relacionado con algún seguidor de la escuela flamenca.

Por su parte la bóveda del presbiterio muestra sus plementos repletos de motivos *a candelieri*, grutescos y guirnaldas y en los nervios bandas de motivos geométricos y fitomorfos que rematan en medallones con alegorías de los vientos y con los bustos de Adán y Eva. Los muros laterales, en los espacios correspondientes a los lunetos, están habitados por los Evangelistas con los símbolos del Tetramorfos en torno a vanos con heráldica pintada. Por debajo cuatro escenas más, dos irreconocibles, dos con escenas del reconocimiento de Jesús como Mesías por parte del Bautista y otra con un posible *Noli me tangere*. Los elementos de



Muro del crucero y arcosolio de la capilla del Cristo Marino. Santa María del Azogue
Fotos: Horacio Navas Juan



Bóveda de la capilla mayor y lunetos de la iglesia de Santa María del Azogue (Benavente)
Foto: Horacio Navas Juan

la bóveda han sido interpretados por Hidalgo Muñoz en su sentido humanístico: se trata de los dos caminos para el conocimiento de Cristo emblemáticos por las figuras de Adán y Eva o por la del dominio y la virtud, para llegar a Cristo o al Demonio. Los vientos soplan para anunciar que el tiempo de resolución de la historia ha comenzado.

El sentido humanístico y la heráldica vinculan el conjunto con algún comitente ilustrado, cortesano, vinculado a la casa de los condes de Benavente.

Fuera del ámbito de la cabecera restos otros fragmentos pictóricos, aunque el más importante es el mural de la

Piedad ubicado en el muro sur de la nave de la Epístola, junto a la cabecera. Se trata de dos escenas, la inferior irreconocible por la escasez de restos conservados, la superior con la Virgen sosteniendo en el regazo a su Hijo, flanqueado por Nicodemo y José de Arimatea. Aunque en algún momento se relacionó con los pintores Juan de Borgoña y Lorenzo de Ávila, la profesora Fiz Fuertes desechó su intervención directa, aunque no la de su escuela.

El siguiente alto en el camino será la iglesia de Santa María del Azogue. En el muro occidental del brazo sur de su transepto, un San Cristobalón da la bienvenida a todos los fieles y peregrinos que acceden al templo. En él, además de su aspecto fragmentado —pero que aún permite reconocer su recurrente iconografía—, llama la atención una sirenita que flota bajo las piernas del santo y que se peina mirándose en un espejo. Constituye, como publicó Hernando Garrido, una posible alusión al peligro de muerte que el pecado de la lujuria representaba para el peregrino, pero también potente antídoto contra el mal de ojo y el mismo demonio.

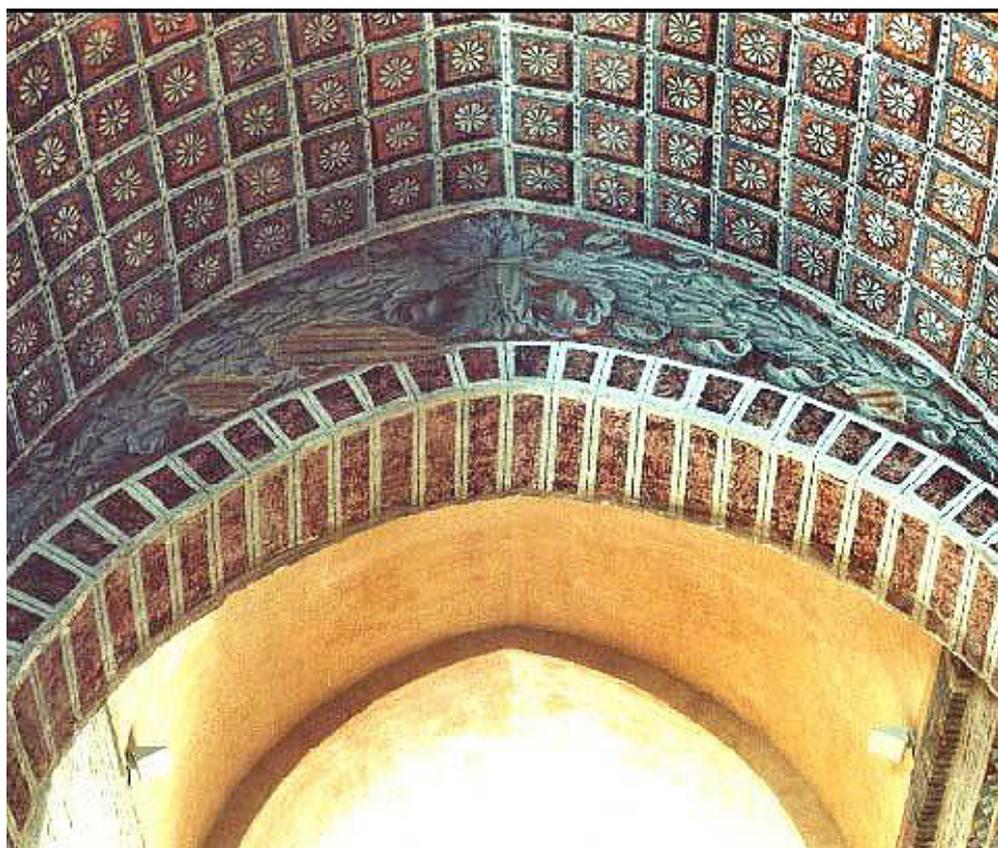
Justo a la vuelta de este paramento, en la capilla del Cristo Marino, construcción anexa originada ya en los siglos XVI y XVII, se abrió un lucillo sepulcral cuyo frente muestra una escena de la Piedad. Mientras la Virgen sostiene el cuerpo de Cristo, a sus lados campan San Sebastián y seguramente San Fabián (u otro santo revestido de pontifical) y al fondo la ciudad de Jerusalén. Hidalgo Muñoz y Grau Lobo la interpretaron como un dibujo preparatorio o un esbozo que no llegó a pintarse, filiándolo al taller o círculo Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña y, por lo tanto ejecutado primera mitad del siglo XVI. Más tardíamente Fiz Fuertes ha desestimado tal atribución, considerándolo el



Testero y zócalo de la Sala Capitular del monasterio de Sancti Spiritus (Toro)



Detalles de los muros de la Sala Capitular del monasterio de Sancti Spiritus (Toro)



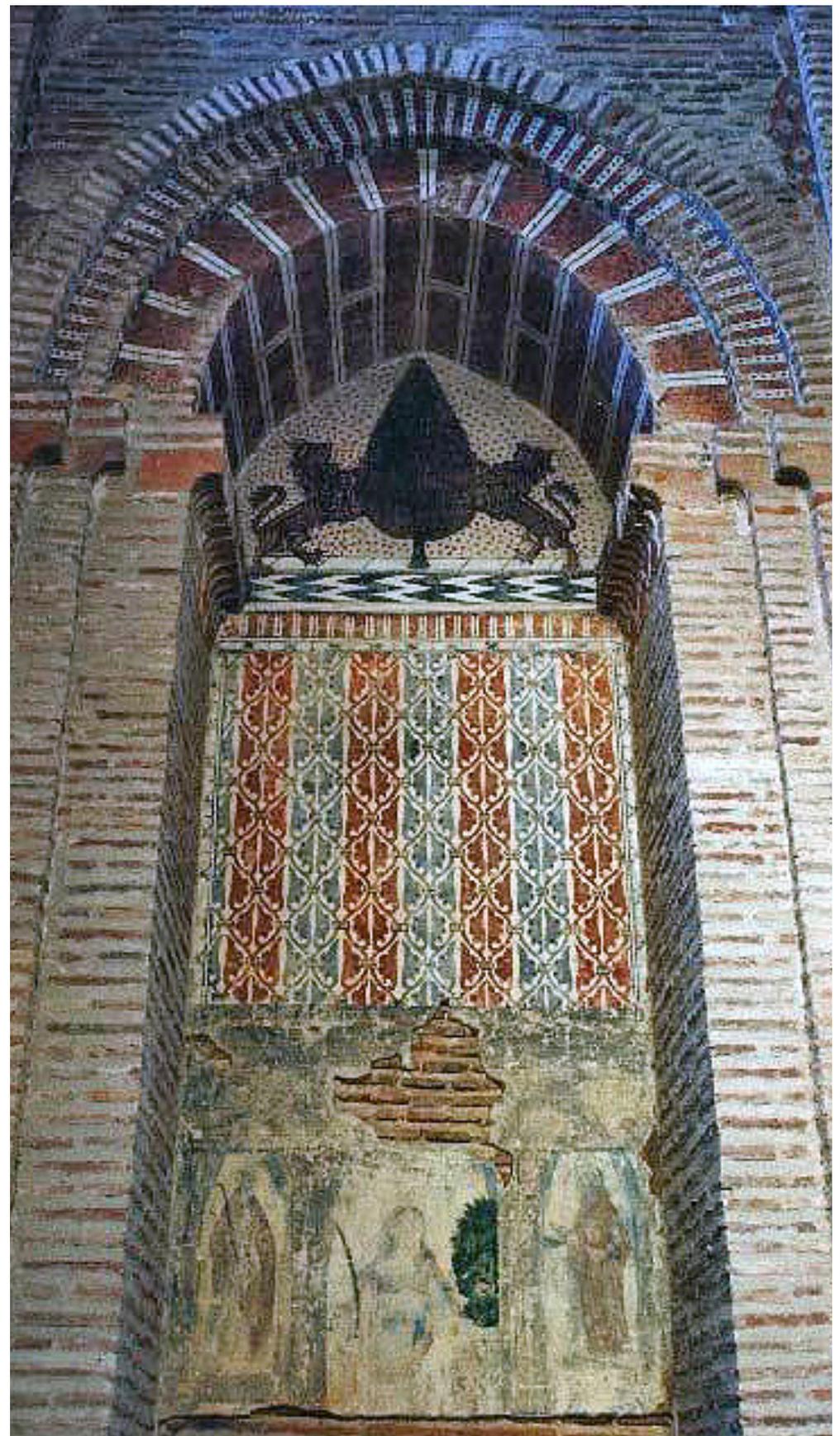
Ábsides y presbiterio de la iglesia de San Salvador de los Caballeros (Toro)

conjunto, además, como una obra final, como tantas otras sanguinas y grisallas conocidas en el entorno castellano.

Por último aludiremos a la pintura mural más importante de la iglesia, la que cubre la bóveda de la capilla mayor y sus paramentos inmediatos. Los dieciséis espacios resultantes en su cubierta, algunos de ellos generados por nervios pintados, se tapizaron de estrellas doradas sobre un fondo azul y una serie de figuras con filacterias que corresponden a las representaciones del zodiaco y a otros entes astrales (Mercurio, Hércules, Ofiuco o Serpentario, Sagitario, Tauro, Escorpio...). En los lunetos laterales estuvieron representados los cuatro vientos, unas enormes cabezas con carrillos hinchados, de los que sólo queda uno completo. Como en San Juan, aquí también aparecen en distintos puntos las armas de los condes de Benavente, por lo que a ellos se deberá el encargo de este otro conjunto de eruditas interpretaciones. Por su temática, que no por su hechura ni autoría, se ha relacionado frecuentemente con "El Cielo de Salamanca", pintado por Fernando Gallego en la década del 1480. El de Benavente, obviamente, será posterior pintado ya en los primeros compases del siglo XVI.

La escuela pictórica de Toro, encabezada por Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña, y en la que destacaron otros nombres de notable relevancia, no se prodigó —al menos en nuestro entorno— en los trabajos de pintura mural, de ahí que los conjuntos conservados en la ciudad no puedan filiarse a estos maestros, sino a otros, de momento anónimos.

Tres de los edificios visitados poseyeron, más que conjuntos, grandes programas decorativos. Se trata del monasterio de Sancti Spiritus el Real y de las iglesias de San Salvador de los Caballeros y del Santo Sepulcro, aunque



Arco ciego de la nave de la iglesia de San Salvador de los Caballeros (Toro)

los de esta última son de una cronología anterior a la que perseguimos.

Del primero interesan únicamente su sala capitular. Es un espacio de difícil interpretación pues en él conviven pinturas de mediados del siglo XIV con otras que datan del siglo XVI. Las primeras aparecieron por el desprendimiento parcial de las más modernas, así que la contemplación de ambas es conjunta, aunque diferenciada por su estilo y estratos. En ellas se reconocen sobre todo motivos del primer renacimiento, todos dispuestos sobre un basamento de arcos de medio punto sostenidos por columnas abalaustradas. Sus vanos contienen jarrones, flores y animales, de tal modo que recuerda a lo visto en Villalverde. En distintos puntos se pincelaron cenefas con *putti*, candelabros, pebeteros, animales fantásticos y diversos motivos *a candelieri*.

No menos ricos resultan los murales de San Salvador, pues aunque se conservan restos aislados permiten imaginar el gran programa decorativo que debió cubrir la mayor parte del templo. Hoy, la cabecera es la zona más decorada, tanto en sus tramos presbiterales con composiciones a base de casetones y despiece de sillares y dos de sus tres ábsides semicirculares con escenas figuradas. Sólo el sur es coetáneo, pues el central se repintó en época barroca. Lleva elementos heráldicos (escudo con águila explayada enmarcado por una laurea) flanqueados por una pareja de grifos de cuyas bocas salen filacterias.

En el muro norte del templo hay un gran nicho cubierto con tres registros pictóricos. El inferior con santos (¿San Antón?, Santa Inés y San Antonio de Padua), el central tapizado de losanges y piñas y el superior con un esquema heráldico de leones rampantes afrontados a un árbol.

Aunque se han planteado distintas cronologías, todo parece realizado en un único encargo, aunque ejecutado a lo largo de la primera mitad del siglo XVI. Acaso parte del trabajo se deba al pintor Alonso Barbagero, al que se documenta trabajando aquí a principios de la centuria.

Finalizamos con un fragmento, triste alegoría de la fragilidad de este patrimonio. Arrancado y trasladado a otro soporte (1998-99), se conserva descontextualizado en el muro izquierdo de la iglesia conventual de las Sofías. Es una grisalla de notable calidad y a la que apenas se ha prestado atención. Representa a San Roque como peregrino recibiendo la asistencia milagrosa de un ángel.



Fragmento pictórico ubicado en la nave de la iglesia de las Madres Sofías (Toro)

COMARCA DE ALBA

MUGA DE ALBA



IGLESIA DE SANTA EULALIA

PINTURA MURAL Y ESGRAFIADOS EN TODA LA CAPILLA MAYOR

PRIMER TERCIO SIGLO XVI

BUEN ESTADO DE CONSERVACIÓN. RESTAURADA EN 2017-2018



Muga de Alba es una mediana localidad del municipio de Losacino, del que dista a unos 4 kilómetros, ubicada en la comarca de Alba y englobada en el obispado de Zamora. Su curioso topónimo se repite en dos ocasiones -como topónimo mayor- en la provincia. La segunda, en la comarca de Sayago, ha tomado la forma popular de *La Muga*. En ambos nombres pervive una antigua raíz, para unos de base protovasca, para otros de etimología céltica. Sea como fuere, en ellas está presente el sentido de “mogote” o “mojón”, es decir, de límite entre dos términos.

Su emplazamiento, casi fronterizo, le llevó a una pronta repoblación por parte de los Reyes de León, pues tras la independencia de Portugal del reino leonés, en 1143, la localidad habría sufrido los conflictos entre los reinos por el control de la frontera.

Durante los siglos XIII y XIV Muga de Alba perteneció a la Orden del Temple, formando parte de la encomienda templaria de Alba una vez que el rey Alfonso IX de León otorgó a esta Orden la comarca, donación que se hizo efectiva en 1220.

Por lo que cuentan las fuentes parroquiales parece que una disputa entre dos cofradías llevó a quemar parte del pueblo en el siglo XVII, no sabemos si su parroquia se vería afectada por tan cruento acontecimiento.

Hasta 1834 estuvo integrada dentro del partido de Carbajales de Alba y la diócesis de Santiago, tal y como reflejaba en 1773 el *Mapa de la provincia de Zamora* de Tomás López. A partir de entonces se englobó en el partido judicial de Alcañices, dependencia que se prolongó hasta 1983, cuando tras ser suprimido pasó al de Zamora.

La localidad se sitúa en un llano, junto al río Aliste, sobre la antigua calzada romana que unía Zamora a Galicia.

Confina al norte con Losacino, al sur con Castillo de Alba, al este con Carbajales y al oeste con su matriz, Losacino.

El edificio

Escasa atención ha prestado la historiografía a este templo hasta fechas bien recientes, no así a los otros patrimonios de su entorno como en minero, el lacustre e incluso el castreño. De ahí que se desconozca todo acerca del origen y fundación de esta iglesia. Poco ayudan al respecto los libros parroquiales, pues son de los siglos XIX y XX, aunque entre sus asientos pueden recogerse menciones a cofradías fundadas a mediados del siglo XVII y que tenían su sede en el templo (Santa Lucía y Vera Cruz).

A pesar de tan tardías referencias, los aspectos tipológicos de la fábrica y la presencia de pinturas renacentistas en toda la capilla mayor invitan a proponer una fecha de edificación no posterior a comienzos del siglo XVI.

El edificio, ubicada a las afueras del pueblo, es de cierto tamaño y se erigió en sillarejo y mampostería, reservando la sillería para los refuerzos angulares y para las zonas más nobles del edificio. Se trata de una iglesia de



Vista general de la capilla mayor, con testero y muro del Evangelio tapizados por esgrafiados y pinturas

nave única, con cabececer cuadrangular más alta pero de idéntico ancho al del cuerpo, y airosa espadaña a los pies con dos troneras preparadas para recibir sendas campanas. El modelo de esta última, con cuerpo superior escalonado y remate en forma de piñón, recuerda al de tantas estructuras vistas en el entorno albensey que perdurando con los siglos no hacían sino repetir fórmulas arraigadas en la Edad Media.

A la estructura principal se han ido sumando otros cuerpos; un pórtico de entrada al sur con tres arcos de medio punto sobre columnas de orden dórico (fácilmente añadido en el siglo XVII). Entre éste y la espadaña un almacén, y al lado contrario, adosadas a la nave, la sacristía y una cilla. Estos volúmenes y sus formas cúbicas, perfectamente apreciables en el exterior, quedan un tanto enmascarados al adentrarnos en el templo. Aquí tan sólo vemos el rectángulo de la nave -con coro alto a los pies-, cerrado por una larga y sencilla armadura parhilar y la estructura cuadrangular de la cabececer, separados por un gran arco de Gloria sostenido por pilastras de cabeza moldurada.

El ábside propiamente dicho está cubierto por una armadura cuadrangular, de limas bordonas y cuadrales angulares. Es una cubierta sencilla, de hechura popular y decoración pincelada a base de rameados en sus pares, limas, aliceres y tabicas, pero carente de exornos en su tablazón, al menos en la actualidad. No dista mucho, en cierto modo, de la ya referida en la nave o de la conservada en la sacristía.

Pero si algo llama la atención en esta parte del templo es el rico tapiz pictórico que la cubre y que, sin lugar a



Detalle del testero, donde se aprecian indicios de las pinturas tras el retablo mayor

dudas, choca con la relativa pobreza de la fábrica que lo acoge. Como se vio hace algunos años en la comarca de Sayago, y más recientemente en el noroeste de Salamanca, ambas características parecen una constante en este tipo de conjuntos. Es decir, la perfecta armonía entre unas construcciones humildes y unos conjuntos pictóricos de notable desarrollo y cierta riqueza dentro de su popular factura.

entre ellos el mayor que alberga la talla de la patrona, una pila bautismal de piedra, quizá medieval, un púlpito decorado y un coro sencillo de madera a los pies, desde el que puede accederse al husillo y al cuerpo de campanas. Su interior se encuentra enlucido, pero su picado en la zona de la cabecera reveló la presencia de pinturas murales figuradas y geométricas de gran interés.

Las pinturas

Si no fuera por el retablo barroco que en la actualidad ocupa el centro del testero estaríamos en disposición de contemplar el conjunto decorativo más amplio conservado en la provincia. No podemos emplear aquí únicamente el término pictórico, pues la particularidad de este ejemplar es que utiliza de manera masiva la técnica del esgrafiado, tal es así que las pinturas murales propiamente dichas son tan sólo una pequeña parte que se integra en un verdadero tapiz de motivos decorativos esgrafiados de inspiración renaciente y sensación de *horror vacui*.

Así las cosas, los tres muros que componen la capilla mayor están cuajados de decoración. Empezando por el



Detalles de animales fantásticos y motivos fitomorfos en los esgrafiados

testero, y si exceptuamos el fragmento de muro oculto tras el retablo mayor, vislumbramos claramente dos registros ornamentales separados por cenefas, todo ello a base de esgrafiados. El primer cuerpo actúa a modo de basamento —que corre por toda la capilla— y en él puede verse una galería de arquillos de medio punto que cobijan pebeteros en torno a los cuales se disponen alternativamente dragones afrontados por su colas y aves acechadas por leones rampantes. En las enjutas de los arcos existe una rica *marginalia* a base de elementos fitomorfos y bustos masculinos y femeninos. Aunque a nivel pictórico, este tipo de basamento de arcos fue habitual en los conjuntos murales del noroeste salmantino, con ejemplos destacados en Berganciano, Brincones o Carrascal de Velambélez aunque, casi siempre, el interior de los mismos permanecía vacío.



A continuación se grabó una cenefa decorativa, compuesta de tres fajas horizontales. Las exteriores son hojitas de acanto, mientras la central recoge motivos *candelieri* con ánforas y angelitos alados que montan cuadrúpedos monstruosos de extremidades vegetalizadas y cola con remate en forma de cabeza animal.

Sobre la anterior se asienta el campo más amplio, una verdadera retícula de círculos tangentes unidos por sus laterales mediante anillos vegetales. Curiosamente, a la derecha del retablo contamos tres círculos completos y dos semicírculos (arriba y abajo), mientras a la izquierda son sólo tres y de tamaño ligeramente mayor. En su interior, y en el de los romboides irregulares que se generan entre ellos, campan repetitivas composiciones a base de hojarasca y florones, con la salvedad de que en los tondos del lado izquierdo aparecen también parejas



Detalles de bustos y grutescos en los esgrafiados



Pinturas murales del muro de la Epístola

de grifos. Por fin, cierra el muro por la parte superior otra cenefa de idéntico diseño a la anterior, aunque en esta los acantos se han sustituido por vegetales anillados y en la faja central una suerte de monstruosas arpías se afrontan a pebeteros.

Llegados a este punto tan sólo restaría conocer el aspecto de la parte oculta en el centro del testero, pues durante la última restauración —a tenor de unos ligeros trazos que asomaban por el flanco derecho— se argumentó la posibilidad de que tras el retablo de talla existiera otro, pero pintado y de carácter fingido. De confirmarse, supondría cerrar el conjunto de manera casi canónica, si

tenemos en cuenta la imagen general de los testimonios pictóricos zamoranos y salmantinos elaborados coetáneamente que hoy conocemos.

La organización general de los muros espeja la ya vista en el testero, hasta el punto que la composición del registro superior mantiene la dicotomía marcada en el testero siendo el eje del retablo el principio o el fin de la misma. De este modo, en el lado de la Epístola reconocemos la sucesión de: basamento con arcos, en los que además de los temas ya vistos se incorporan composiciones con niños desnudos, una cenefa de cuadrúpedos montados por angelitos, un registro de gran tamaño compuesto a

base de círculos y semicírculos y, finalmente, una cenefa de cierre con arpas.

En la zona medial del muro y usando como guía superior las líneas marcadas por la cenefa ornamental se desarrolló un pequeño ciclo de pintura mural, a modo de cuerpo de retablo. Las tres escenas y sus encasamientos se llevaron a cabo por encima del esgrafiado y de un enlucido de lechada de cal que unificaba la superficie. Las de los laterales son rectangulares y la centro cuadrangular, pero las tres se flanquean por pilastras encapiteladas dotadas de cierta perspectiva y un pequeño entablamento, por lo que los cuadros parecieran disponerse en un segundo plano, ligeramente más profundo.

De izquierda a derecha identificamos a **San Antonio de Padua**, efigiado con tonsura monacal, barba corta y hábito de la orden franciscana ceñido a la cintura por un cordón con tres nudos (simbolizan los votos de obediencia, pobreza y castidad). En su mano diestra alza un crucifijo —elemento no muy frecuente y que aquí sustituye a la habitual vara de lirios— mientras en la izquierda porta el libro de los Evangelios sobre el que descansa en Niño Jesús, recuerdo de una visión tenida en un bosque próximo castillo de Camposampiero (Padua). En el centro aparece el **apóstol Santiago en la batalla de Clavijo**. Como suele ser habitual monta un corcel blanco, ase en su mano izquierda un estandarte y en la diestra una espada que blande contra unos soldados musulmanes. Estos, de tez oscura se tocan con turbante y portan espadas y adargas. Uno de sus compañeros yace ya en el suelo, pisado por las patas delanteras del caballo. El último de los encasamientos efigia a **San Martín partiendo su capa con un pobre**. Escena de componente



Detalles de las escenas alusivas al apóstol Santiago y a San Martín



Vista general del muro del Evangelio, con acceso a la sacristía

moralizante, retrata al aún por entonces soldado en su encuentro con un pobre hombre en un duro día de invierno. Este estaba tiritando y a medio vestir, ante lo que Martín, como no llevaba nada más para regalarle, sacó la espada y dividió su manto en dos partes, dándole la mitad al pobre. Esa noche vio en sueños que Jesucristo se le presentaba vestido con el medio manto que él había regalado al pobre y oyó que le decía: "Martín, hoy me cubriste con tu manto".

La parte inferior de este rectángulo pictórico, concretamente su marco fingido, se aprovechó para pincelar una inscripción parcialmente perdida, pero que por su contexto podría hacer mención a los comitentes de la obra: "• E[...]TA • MAN[...] IV° De [...]"; "• [...] MANDARON PINTAR • FRco RODRIGEZ" y "[...] MANDO PINTAR D".

Como se dijo unas líneas más atrás, el lienzo del Evangelio continúa compositivamente lo iniciado en la margen izquierda del testero, y que en líneas generales coincide con lo que acabamos de ver en su frontero. El único cambio notable reside en el número de tondos que llenan el registro superior, aquí únicamente tres y de mayor tamaño acogiendo, además, en su interior parejas de grifos.

También este alzado contiene pinturas murales, aunque algo más descentradas en el paramento que las anteriores y en peor estado de conservación seguramente por alguna obra de reparación acometida en el muro o incluso en la apertura de la puerta de la sacristía. Aún así son reconocibles dos cuerpos superpuestos, al modo de un retablo. Su articulación se efectúa verticalmente por medio de pilastras y columnas con basa y una especie



Detalles de las escenas de la Anunciación y Santa Catalina

de capiteles jónicos, colocado todo en ello en una sutil perspectiva, y horizontalmente a través de sendos entablamentos ornados con motivos geométricos y hojas entrelazadas.

A pesar de las pérdidas, parece que hubo, al menos, ocho encasamientos, cuatro en cada registro, aunque no colocados simétricamente. Todos ellos se amoldaban a un marco rectangular y, al igual que ocurría en el otro mural, no existe una intención narrativa, pues aparentemente atienden a escenas independientes y de interés particular. Si comenzamos su lectura desde el lado izquierdo del cuerpo bajo veremos una escena de la **Anunciación** en su habitual representación, seguida por tres santos, **Santa Catalina de Alejandría** (con la palma del martirio, un libro, la espada y la rueda de púas aceradas), **San Julián** que, además de por su atributos iconográficos (barbado, con vestiduras de noble, sombrero y espada) se le reconoce por la leyenda inscrita en su halo: “• S IVL[...]M”, y acaso **Santa Basilisa**, pareja iconográfica habitual del anterior y santos de notable predicamento por su virtuosa vida, pero de esta resta tan sólo un fragmento de su nimbo.

En el cuerpo superior se suceden: **San Gregorio Magno**, imberbe, vestido con ricos ropajes eclesiásticos y tocado con tiara pontificia. Mientras bendice con la diestra sujeta una cruz patriarcal de tres travesaños con la izquierda. Junto a él se identifica una paloma, símbolo de la inspiración que había recibido del Espíritu Santo para la redacción de sus *Homilías*. **San Antonio abad**, efigiado en su faceta de santo sanador. Viste hábito monacal (túnica blanca y manto negro), báculo y libro, y alza la mano bendiciendo a un devoto que se arrodilla ante él.



Detalles de las escenas de San Julián y San Antonio abad

Además se acompaña de diversos exvotos, con forma de brazo y pierna, habituales en la iconografía del este santo, como también lo es el pequeño cerdito o jabalí que le solía acompañar pero que en esta pintura no está presente. **San Miguel arcángel pesando las almas y alanceando al demonio.** Viste armadura de caballero y capa. Con el brazo derecho sujeta una lanza mientras el contrario porta una balanza, bajo sus pies yace vencido el demonio. En último lugar figura un santo obispo, barbado, revestido con ropajes eclesiásticos. Sobre la cabeza lleva una mitra y en el brazo izquierdo un báculo. Se acompaña de un pequeño personaje, acaso otro donante o devoto, dispuesto ante él de hinojos (a la altura de su boca aparece un objeto irreconocible) y al que bendice con su mano diestra. Durante la restauración fue identificado con **San Agustín de Hipona**, uno de los Padres de la Iglesia Latina, pero con posterioridad Rivera de las Heras ha creído ver en esta escena la representación de **San Ambrosio ante el emperador Teodosio como penitente.**

Como en el lado de la Epístola, también aquí se grabaron varias inscripciones, aunque de nuevo sus abundantes pérdidas impiden realizar una lectura completa. Aparentemente su lectura comienza en la escena de la Anunciación (extremo superior): “• ESTA • OBRA • FC, • BALTASAR • P[ER]ez • De su devo[...]”. Continúa por los siguientes encasamientos del cuerpo inferior: :“ESTA OBRA • / IZO De SV Deuocio[n] IV° eSTEVAN • [...]”. Y finaliza en las pinturas de San Antonio y San Miguel: “esta [...] mando IV° Anton de Ferm[...]” y “IV° ca [...] eza mando pintar”.

Resulta enormemente interesante la presencia de todas estas inscripciones en las que abundan los nombres pro-



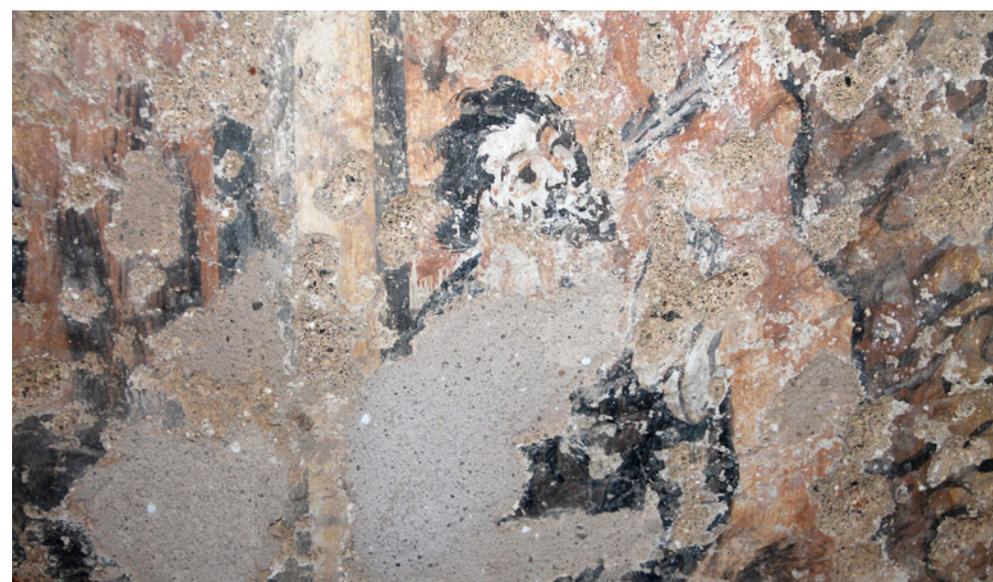
Pintura con San Gregorio Magno

pios, a priori, de devotos pues emplean casi siempre la fórmula de “mandó o mandaron pintar”, es decir que se hicieron cargo del pago de la obra o bien de encomienda a nuestro pintor o pintores. Cabría la posibilidad incluso de que algunos de los donantes representantes de las escenas anteriores fuesen los aludidos Francisco Rodríguez, Juan Esteban o Juan Antón. Difiere la mención a Baltasar Pérez, cuyo nombre se antecede de un “FC” que acaso pudiera ser la contracción o abreviatura de FECIT, lo que como hipótesis nos situaría tras la pista de uno de los autores de las mismas.

En resumidas cuentas el conjunto de Muga de Alba es uno de los más interesantes de la provincia, incluso de todo el ámbito de afección de este tipo de murales (la raya hispanoportuguesa entre las provincias de Zamora y Salamanca) no sólo por su amplitud y afortunada conservación, sino también por el original y sabio empleo de dos técnicas artísticas diferentes combinadas, una de ellas —el esgrafiado— de manera masiva. En todo este entorno, tan sólo Carrascal de Velambélez, en el noroeste salamantino, podía distinguirse por esta singularidad, bien es cierto que mientras en Muga la labor esgrafiada se realizó a base de plantillas o moldes, en Carrascal está ejecutada a mano alzada puesto que toca a escenas historiadas y no a elementos repetitivos y seriados.



Pinturas con San Miguel y San Agustín de Hipona



Detalle de figura orante en la escena de San Agustín de Hipona

Bibliografía específica:

Gómez-Moreno (1927): 18, Heras (1973): 109, Madoz (1848): 673, Riesco (2018): 444-446, Rivera (2016), Rodríguez (1987): 593-597, Valuarte (2018).

COMARCA DE ALISTE

VIVINERA



IGLESIA DE SANTO DOMINGO

PINTURA MURAL EN EL TESTERO DE LA CAPILLA MAYOR

HACIA 1530-1540

BUEN ESTADO DE CONSERVACIÓN. RESTAURADA EN 1997



La existencia de un castro astur conocido como “Cercos de los Moros” junto a esta localidad ofrece indicios del poblamiento humano en el entorno de Vivinera desde época prehistórica. Bien es cierto que del actual núcleo no se tendrá noticias hasta la Edad Media, con motivo del proceso repoblador llevado a cabo en el entorno alitano por los reyes de León. Como tantas otras localidades transfronterizas sufrió los rigores del conflicto entre ambos reinos, hasta que, por fin, la situación quedó estabilizada a comienzos del siglo XIII, hecho reforzado por la firma del Tratado de Alcañices en 1297.

Posteriormente, en la Edad Moderna, Vivinera se integró en el partido de Alcañices, tal y como reflejaba en 1773 Tomás López en *Mapa de la Provincia de Zamora*. Tal dependencia se prolongó hasta 1983, cuando fue suprimido el mismo pasando a depender del Partido Judicial de Zamora. En torno a 1850, el antiguo municipio de Vivinera se integró en el de Ceadea, donde tenía su ayuntamiento, convirtiéndose posteriormente en anejo de Alcañices.

En lo eclesiástico perteneció a la Vicaría de Alba y Alister, bajo jurisdicción diocesana de Santiago de Compostela, hasta que a finales del siglo XIX pasó a la diócesis de Zamora.

Su topónimo ha llamado poderosamente la atención a los estudiosos, localizando variantes del mismo desde el segundo tercio del siglo XVI hasta fechas bien recientes: *Vmjneira, Bemina, Bimina o Bibina*. Como ha puesto de relieve Pascual Riesco, su raíz es común a la de vecina villa portuguesa Vimioso, conocida vulgarmente en los pueblos zamoranos de La Raya como Vivinoso. Ambas derivan, pues, de formas sufijadas del latín. *VĪMEN, -ĪNIS*, traducible como “mimbrera”. Acaso se trate entonces de un topónimo abundancial, con el que nombrar a una población o lugar abundante en esa especie vegetal, la mimbre y las mimbreras.

El pueblo se dispone en una llanura, cercada por montes, a escasos kilómetros de Portugal. Confina al norte con Matellanes, al sur con Moveros y la frontera portuguesa, al este con Arcillera y Ceadea y al oeste con la cabeza de comarca, Alcañices.

El edificio

A pesar de que don Manuel Gómez-Moreno pasó por las cercanías de Vivinera no debió de encontrar atractivo alguno en su parroquia por lo que nada se dice de ella en su *Catálogo Monumental*, no así de su célebre castro al que dedica interesantes apreciaciones.

Poco interés más suscitó para David de las Heras que despachó su descripción en una línea: “iglesia, pequeña, tiene por titular a Santo Domingo de Guzmán”. En efecto, exteriormente resulta un edificio poco sugerente, erigido en materiales humildes, excepto su espadaña y con múltiples añadidos que enmascaran su estructura primigenia. Tal y como hoy la vemos posee una gran cabecera cuadrangular destacada en altura respecto a la nave, construida mayoritariamente a base de mampostería salvo en su basamento y refuerzos angulares donde se empleó sillería arenisca de correcta traza. El



Vista general del testero de la iglesia de Vivinera

cuerpo de la iglesia es una sencilla caja rectangular, coronada —como la nave— con cornisa biselada moderna y rematada a los pies con una airosa espadaña de corte clasicista. Esta última se compone de un amplio basamento en cuyo centro se abrió un óculo circular y dos cuerpos en tamaño decreciente con aletones laterales y troneras para campanas. En sus costados son visibles las típicas pirámides vignolescas, único ornato consignable a parte de las sobrias molduras que recorren cornisas, vanos y arcos.

En sus alzados norte y sur muestra múltiples aditamentos. Hacia el primero se dispuso la sacristía y un almacén, hacia en contrario un pórtico, hoy cerrado, pero que quizá en algún momento estuvo soportado por columnas o pilares.

Nada nuevo encierra el interior, donde queda visible su sencilla estructura y las profundas modificaciones que ha sufrido su fábrica. La nave su cubre con moderna armadura y la cabecera debió de techarse con una armadura cuadrangular de madera, hoy perdida prácticamente en su totalidad. Ambos espacios se separan por un cuidado arco de Gloria, de líneas lisas, que apoya sobre sendos pilares rematados por cornisas de bocel entre listeles.

Fue en la última de las reformas llevadas a cabo en el edificio, a fines de la década de los noventa del siglo pasado cuando se tuvo noticia de que bajo los modernos encalados que cubrían la cabecera existían pinturas murales. Según nos cuentan, estos debieron permanecer ocultos desde antiguo pues ni los más ancianos de lugar recordaban la existencia de aquellas imágenes



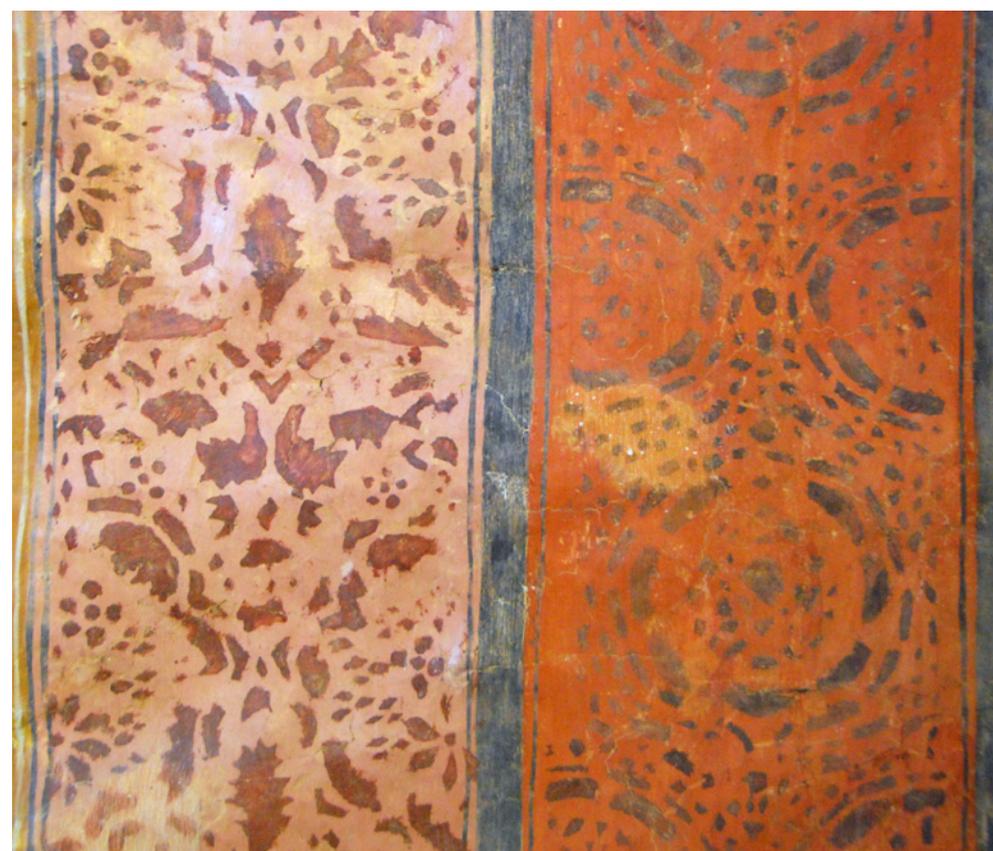
Bandas con motivos aplantillados que llenan los laterales del testero

pintadas sobre el muro del testero de la capilla mayor. Igualmente nos transmiten que los muros laterales se inspeccionaron con cierto cuidado y ningún resto pictórico se encontró en ellos.

Las pinturas

Atendiendo, pues, a estos testimonios parece que el conjunto mural de Vivinera se extendió únicamente en el muro de cierre de la cabecera. Eso sí, todo el testero aparece tapizado por una interesantísima composición con vínculos directos hacia las pinturas ejecutadas durante el siglo XVI en la comarca de Sayago, en el noroeste salmantino y en ciertas localidades del noreste de Portugal. Al menos estas relaciones son apreciables en la parte técnica y en los aspectos compositivos generales, pues bajando al detalle cuesta emparentar a su autor (más bien autores, como luego se vera) con el de cualquiera de los conjuntos conocidos en aquellos territorios.

La pintura se estructura en dos partes claramente diferenciadas, la central que recoge la típica estructura de retablo fingido que tanto predicamento tuvo en el entorno sayagués, las laterales con bandas de motivos bícromos que asemejan telas colgantes. De un primer vistazo recuerda, por ejemplo, a los testeros de Badilla y Adeganha (Portugal) o, en menor medida, a los muros laterales de los ábsides de Carbellino, Villamor de la Ladre, Folhadela (Portugal), o a la parte visible del testero de Villaseco de los Reyes (Salamanca). En cada lado se muestran cuatro bandas, aunque sin simetría entre ellas ni en el colorido ni en los ornatos elegidos, bien es



Detalles de los motivos bícromos anteriores

cierto que sí que se aprecia una característica común a todas, la utilización de plantillas para la ejecución de sus repetitivos motivos. A la derecha —comenzando por el punto más cercano al retablo— contamos una banda con dos tonalidades rosáceas y motivos adamascados, le sigue una roja con círculos concéntricos en azul, otra idéntica a la primera pero en colores azules y la última con una especie de composiciones de lacería realizada con los mismos colores que la que daba comienzo a la serie. En el lado contrario principia con las composiciones circulares, pero en rosa, seguida de los brocados en rojo y azul, una idéntica a la primera y la última con lacerías en rojo y azul.

El retablo propiamente dicho ocupa el centro del testero, como ya se ha dicho, y aparece circundado por un inédito guardapolvo de cintas plegadas que introduce

esos juegos perspectícos frecuentemente rastreables en los basamentos de estos retablos fingidos o a modo de friso divisorio (Villamor de la Ladre, Pasariegos, Carrascal de Velambélez o Villaseco de los Reyes). Su articulación interior responde a un banco con tres encajamientos separados por exiguas columnas que imitan jaspes y dos cuerpos divididos en tres calles por medio de una especie de pilastras o pilarillos prismáticos que sustentan arcos escarzanos.

En la *predella* reconocemos nueve figuras femeninas de busto, dispuestas en grupos tres sobre sencillos fondos paisajísticos y que representan santas y mártires que gozaron de amplia devoción en la época. Desde la izquierda son **Santa Marta** (sin nimbo) sujetando a la tarasca por el cuello, **Santa María Magdalena** portando el pomo de los perfumes y **Santa Margarita** ante un dragón y



Escenas con santas ubicada en el basamento del retablo fingido: Santa Marta, Santa María Magdalena y Santa Margarita



Escenas con santas en el basamento del retablo fingido

portando la palma del martirio en la diestra. El siguiente vano lo principia una **santa inidentificable** que porta palma de martirio, seguida por **Santa Catalina de Alejandría** con la rueda de púas aceradas y **Santa Bárbara** que sostiene entre sus manos una pequeña torre. Por último **Santa Lucía** mostrando sus ojos en una bandeja y **Santa Águeda** con sus pechos amputados sobre una bandeja, flanquean a otra **santa** sin atributo iconográfico más allá de su palma de martirio.

Los seis encasamientos mayores tienen el mismo ancho y alto, algo perceptible aunque los de la calle central aparezca rotos por una hornacina rectangular horadada en el muro y pensada para cobijar una imagen de bulto del santo titular. Es a él, a Santo Domingo de Guzmán, al que se dedican, precisamente, la mayor parte de las pinturas. De izquierda a derecha y de abajo arriba son las siguientes: **Visión de un monje en que la Virgen María ora ante su Hijo pidiéndole misericordia para la humanidad y Cristo responde enviando a los Predicadores** (en algún momento se interpretó como la Virgen ante Jesús en la visión del "Cristo de las tres lanzas" con presencia de Santo Domingo y un acompañante), **Santo Domingo penitente orando ante un crucifijo** (lleva desnudo el torso mostrando las heridas de su flagelación), **La disputa o querella con los albigenses** (tras ella acaecerá el célebre milagro en que sus escritos, arrojados al fuego se salvan de perecer hechos cenizas demostrando así la verdad de sus argumentos frente a la de los doctores albigenses) y **Santo Domingo bautizando**.

Los dos recuadros de la calle central aparecen cortados, especialmente el inferior, por la ya aludida hornacina cuajada completamente en su interior de bandas bícro-



Visión de un monje dominico de la Virgen María orando ante su Hijo



Detalle de la escena anterior y escenas de Santo Domingo penitente (con detalle) y la Querella de los Albigenses



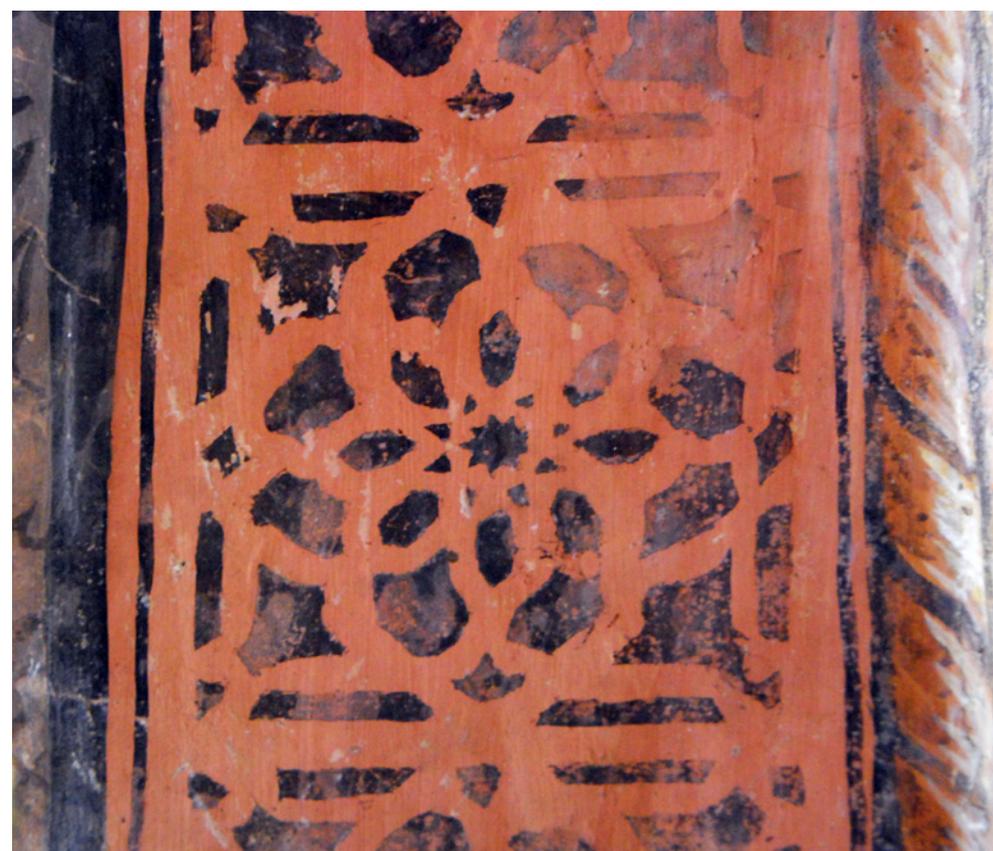
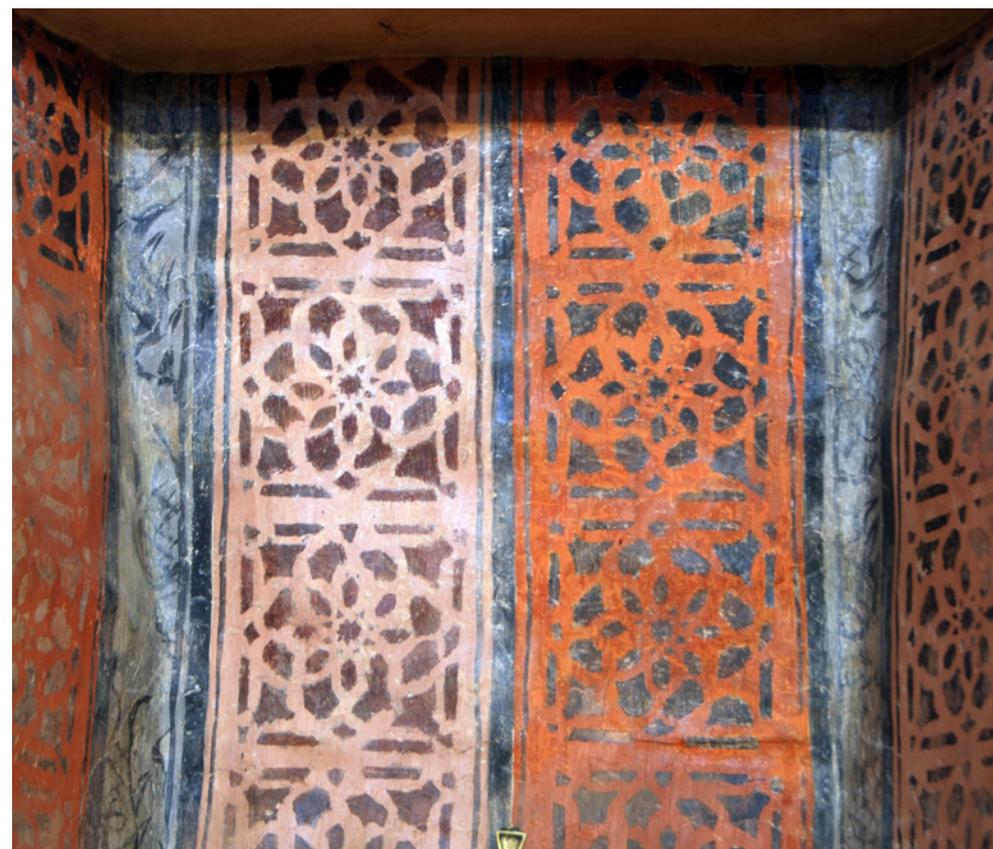
Detalle de la escena anterior y pintura con Santo Domingo bautizando (con varios detalles)

mas con motivos de lacería aplantillados, idénticos a los vistos en los extremos del testero. La caja superior quedó reservada para la escena de la **Resurrección**. De ella se ha perdido el tercio inferior, pero aún se adivina un rocoso paisaje y los perfiles de varios soldados, que enarbolaban lanzas, dormidos junto al sepulcro de Jesús. En el centro emerge la figura de Cristo resucitado, vestido con ondulante manto rojo y azul y mientras bendice con la diestra sujeta en la contraria una cruz con estandarte. Especialmente acusadas son las huellas de la Pasión en su costado y en la mano derecha de donde aún emana abundante sangre.

Finalmente, en la separación de los cuerpos del retablo y de estos con el banco se tendió un ancho friso con molduras sogueadas y una lisa y de mayor tamaño preparada para recibir la siguiente inscripción en caracteres góticos de cinta:

“Esta obra mandaron hacer los / [...] honrados deste lugar por su // honra de señor santo domingo patron y guardador deste lugar siendo señor el señor don francisco”.

Como planteó Rivera de las Heras, cabe la posibilidad de que el nombre aluda a Francisco Enríquez de Almansa, primer marqués de Alcañices entre 1533 y 1541, fechas de la concesión del título por parte de Carlos I y su óbito. De ser así, el arco cronológico para datar la hechura de las pinturas quedaría bastante acotado y coincidente con lo que proponía el mismo autor (segundo cuarto del siglo XVI) y con lo que algunos años antes había sugerido también Grau Lobo (ca. 1540). Personalmente



Motivos aplantillados en la hornacina central del retablo



Escena de la Resurrección de Cristo, parcialmente perdida en su zona inferior

creo que su datación deberá situarse en la década de los treinta pues aunque las arquitecturas de los encasamientos parecen bastante maduras, la proliferación de recursos ornamentales primitivos remitirán a un momento no demasiado avanzado del siglo XVI.

Aunque lo más sorprendente de las pinturas de Vivinera es su excepcionalidad en el entorno alistiano, lo cierto es que reúnen una serie de particularidades que no hacen sino incidir en ese carácter original en la provincia de Zamora. Novedosos resultan los motivos empleados en las plantillas, que no la técnica, bien conocida ya en tantos templos de Sayago, pero además la paleta cromática empleado por el taller que llevo a cabo este conjunto aparece enriquecida con algunos colores que no son muy comunes, como los amarillos y los verdes. Son varios los pintores que intervinieron en Vivinera, como se aprecia en los rostros o en los estudios anatómicos de los protagonistas, acaso un maestro y varios discípulos y aprendices. A pesar de todo, el más avezado de estos profesionales ejecuta una pintura de innegable carácter popular, con unos rostros de escasa expresividad (aunque matizados con sombras y brillos), unas anatomías bastante sumarias y unas vestimentas y plegados de es-

caso naturalismo. Despliega estilemas bastante reconocibles, especialmente en los rostros, tanto masculinos, como femeninos, lo que podría facilitar el rastreo de su obra en otros puntos de Zamora, sin embargo no hemos sido capaces más que de plantear lejanas similitudes con los conjuntos de Pasariegos o Piñuel. No es descartable, por tanto, que nuestro maestro hubiera saltado a Vivinera desde tierras portuguesas para solventar algún encargo puntual.



Detalle de la pintura anterior

Bibliografía específica:

Azevedo (2007), Gómez-Moreno (1927): 7, Grau (2001): 73-74, Heras (1973): 207, Madoz (1850): 362, Martín (2000): 349, Miñano (1828): 59-60, Navarro (1988): 42-43, Riesco (2018): 249-252, Rivera (2016), Suárez-Inclán (1997).



COMARCA DE LA CARBALLEDA

MOLEZUELAS



IGLESIA DE SAN MILLÁN
PINTURA MURAL TRAS EL RETABLO MAYOR
PRIMER TERCIO SIGLO XVI
REGULAR ESTADO DE CONSERVACIÓN



Molezuelas carece de yacimientos arqueológicos que indiquen de forma clara el origen de su primera población sedentaria, si bien se encuentra en un territorio en el que existen vestigios de su ocupación prehistórica. Su nombre compuesto, ha sido relacionado en primer lugar con «muelas» (mole) con significado de molino y «zuelas» (zuelas) que podría aludir a la tribu prerromana perteneciente al pueblo de los astures. Bien es cierto que esta última teoría no está plenamente aceptada, pensándose más bien que su “sufijo” sea simplemente un diminutivo toponímico de Muelas.

Tras su reconquista por los reyes leoneses, esta localidad formó parte del proceso repoblador que emprendió dicha monarquía, quedando encuadrada desde la Edad Media en la Diócesis de Astorga y en el Reino de León.

Posteriormente, durante la Edad Moderna, Molezuelas estuvo integrado en la provincia de León, tal y como recoge en el siglo XVIII Tomás López en el *Mapa geográfico de la Provincia de León*. No obstante, a partir de 1833, pasó a formar parte de la provincia de Zamora. Al año siguiente se integró en el partido judicial de Puebla de Sanabria, al que pertenece en la actualidad, aunque antes según nos cuenta Miñano estuvo vinculado al de Mombuey.

En lo eclesiástico parece que tuvo alguna vinculación con el conde de Montalvo, al que la iglesia otorgaba ciertos beneficios aún a mediados del siglo XIX. Tal jurisdicción debía venir, como mínimo, de finales del siglo XVII, cuando el rey Carlos II creó el título de marqués de Coquilla. Entonces, en la persona de Juan Antonio Vázquez Coronado, confluyeron ambos títulos y entre sus señoríos estaba esta villa.

Situada en un valle, en los confines septentrionales de esta provincia con la de Valladolid, linda al norte con Villalverde y Cubo de Benavente, al sur con Rionegro del Puente y Milla de Tera, al este con Uña de Quintana y al oeste con Peque.

El edificio

La localidad ha contado históricamente con tres edificios de culto, las ermitas de Nuestra Señora de la Puente, la del Santo Cristo y la iglesia parroquial situada bajo la advocación de San Millán, el ermitaño y asceta que tanto predicamento obtuvo en el entorno riojano y que llegó a ser considerado patrón del reino de Castilla.

Se trata de un edificio de notables dimensiones y aunque exteriormente recuerda a tantas otras fábricas del entorno, lo cierto es que esta se aparta un tanto de ellas. Posee una gran cabecera cuadrangular que destaca en altura respecto a la nave y que además de reforzarse por contrafuertes en todos sus ángulos, muestra zócalo saliente y remate mediante una cornisa de bolas, tan característica en todos aquellos templos erigidos entre finales del siglo XV y comienzos del XVI. Cuenta con sendas ventanas abiertas en sus costados, de distinto tamaño y dispuestas a diferente altura, pero ninguna en el testero. En el paso hacia la nave es donde encontramos la principal diferencia respecto a otros templos cercanos y es que el cuerpo de naves excede en dimensiones al de la cabecera pues como luego se verá la iglesia de Molezuelas no cuenta con una única nave sino con tres.



Vista general del testero de la iglesia de Molezuelas

A los pies se levantó un a elegante espadaña con amplio basamento envuelto por una escalera de tres tramos que desemboca en el cuerpo de campanas. Este último se compone de dos troneras y un remate apiñonado especialmente agudo. A ambos costados de las naves se fueron disponiendo históricamente distintas construcciones, conservándose las del lado meridional, con la sacristía y un sencillo pórtico que acoge una trastera y protege la única portada abierta hoy en día, lisa, de medio punto, sobre pilastras lisas con impostas de bocel y listel, erigida a buen seguro ya en el siglo XVI.

El templo contó con otra portada, paralela a esta pero cegada y que por sus ornatos parece ya cronología barroca. Además, la flanquean dos pilastras sobre las que subsisten los restos de los arranques de una pareja de

arcos, quizá vestigios de una capilla anexa. Muestra aplacados de recortado perfil y en las enjutas del arco sendos medallones con dos veneras.

Al interior se tiene una sensación similar a la del exterior, pues sus paramentos comparten esa característica fábrica de mampostería de muy diverso módulo, reservando aquí la sillería para las columnas y arcos que separan las tres naves. Arcos longitudinales que apoyan sobre columnas de diverso formato y decoración, por lo que quizá estemos ante una ampliación del templo en distintos momentos, o simplemente antes una reconstrucción parcial. Todos estos espacios se cubrieron con armaduras de madera, ochavada en la cabecera (con restos de lacería), de par y nudillo en la nave central (ornada con pinturas de corte muy popular) y



Costado derecho del remate del retablo, donde se aprecia parte de las pinturas murales y su continuación por detrás de la máquina escultórica

colgadizos en las laterales (conservándose original el de la nave de la Epístola).

Las pinturas

Según nos cuentan la iglesia se repicó por completo no hace tantos años, de lo dan buena cuenta los restos de grueso revoco (no menos de 1 cm.) que aparecen en los lugares de más difícil acceso, pero sobre todo tras el retablo (testero y parte de los muros laterales).

En los flancos hemos logrado ver un despiece de sillería blanco sobre fondo gris, pero donde mejor se aprecian los restos pictóricos es tras el ático del retablo. Bajo la armadura corre una cenefa de animales fantásticos (una especie de grifos con extremidades vegetalizadas y que vomitan tallos) afrontados por su colas a elementos fitomorfos y por sus bocas a medallones con bustos masculinos tocados con laureas.

Bajo ella se aprecian otras formas y colores que se adentran ya en la estructura del retablo, pero es evidente que tras él se oculta algún tipo de decoración pictórica. No es posible conocer su extensión ni su contenido y acaso simplemente sean colores planos, pero desde luego se adivinan tonos rojizos, grises y negros, como en la cenefa.

Bibliografía específica:

Madoz (1850): 489, Miñano (1827): 62, Riesco (2018): 370-372.



Detalle del costado derecho y vista general del costado izquierdo

VILLALVERDE



IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR
PINTURA MURAL EN LOS MUROS DE LA NAVE
SIGLO XIV Y PRIMER TERCIO SIGLO XVI
MAL ESTADO DE CONSERVACIÓN



Sin noticias anteriores a la Edad Media, podemos decir que Villalverde se integraría en este momento en el reino de León, tras la repoblación acometida por sus monarcas en todo el oeste zamorano. Acaso la más temprana date de 1228, refiriéndose a ella como *Villar verde in Carballeda*. Durante la Edad Moderna, las noticias no abundan mucho más, aunque conocemos algunas de los siglos XV y XVI. En esta última centuria aparece mencionada como *Villaverde*. La localidad estuvo integrada originariamente en la provincia de León, tal y como recoge en el siglo XVIII Tomás López en *Mapa geográfico de la Provincia de León*.

No obstante, a partir de 1833, Villalverde pasó a formar parte de la provincia de Zamora y al año siguiente quedaría integrada en el partido judicial de Puebla de Sanabria. En torno a 1850 se integró administrativamente en el municipio de Justel. Es más, Madoz recoge que algunos lo consideran un barrio de dicho municipio.

En lo eclesiástico, desde finales del siglo XVI, aunque seguramente lo sería desde antes, formaba parte de la vicaría de Benavente y hoy de la diócesis de Astorga.

Aunque su topónimo, como ya se podido ver, ha ido variando a lo largo de la historia: Villar verde, Villaverde, Valverde (de Justel) o Villalverde, siempre ha ido mantenido una misma raíz. Huelga decir que es un topónimo extraordinariamente común, que suele aludir a valles con prados húmedos y abundante vegetación, por lo que adquiriere un sentido encomiástico (fértil, de buen agüero).

Villalverde está situado en un llano, rodeado de montes entre las sierras de la Cabrera y Culebra, al norte de la provincia de Zamora, en la comarca de la Carballeda. Limita con la provincia de León y su término confina al norte con Castrocontrigo, al sur con Peque y Molezuelas de la Carballeda, al este con Cubo de Benavente y al oeste con Quintanilla y Justel.

El edificio

La parroquial está dedicada a los santos Justo y Pastor, pese a que en algún momento del siglo XIX llegó a recogerse — seguramente por error —, que su advocación era la de Santa María. Aunque este será el edificio principal, lo cierto es que la localidad de Villalverde cuenta con otro templo que también gozó de gran devoción, la ermita de San Tirso, perteneciente en tiempos pasados a la Cofradía de la Vera Cruz. En la actualidad es la que hace las veces de parroquia dado el deficiente estado de conservación en que se encuentra aquella y seguramente también por su ubicación un tanto desplazada hoy del centro de la localidad.

Esta iglesia pasaría por ser una absoluta desconocida si no fuera porque en su interior conserva los restos de un magnífico retablo procedente del arruinado monasterio de Nogales (León), realizado en 1579 por Francisco de la Maza. Aquí llegó, como ha recogido recientemente Fernández Mateos, en 1846, tras la desamortización de Mendizábal. Este, restaurado hace algunos años, ocupa el testero de la nave lateral.

Arquitectónicamente la iglesia de Villaverde es una fábrica harto compleja, realizada en varias campañas constructivas y con sucesivas ampliaciones efectuadas a lo largo de



Vista general del muro derecho de la capilla mayor

los siglos XVI, XVII y XVIII. Seguramente nada tiene que ver ya su imagen actual con la que se alumbró a fines de la Edad Media. Todo parece apuntar, como ya supo ver Gutiérrez Baños, que en origen sería una pequeña construcción de mampostería de una única nave (de la cual subsiste hoy su muro septentrional), de cronología imprecisa.

Esta construcción fue reformada en el siglo XVI mediante la adición o renovación de su presbiterio, de planta cuadrangular, así como mediante la adición, al costado meridional de su nave, de una segunda nave, de tamaño ligeramente menor. Ambas naves tienen su arco de Gloria, su testero plano e incluso su retablo, aunque en la sur se abrió una puerta que daba paso a la sacristía. Se separaron mediante pilares con impostas de nacela y listel que soportan grandes arcos de medio punto longitudinales. Es el desarrollo de estos pilares donde se aprecia parte de los cambios constructivos de la fábrica. Cerraron las naves sendas armaduras de manera, al igual que sus capillas, aunque hoy lucen renovadas, los testeros llevaban armaduras ochavadas, la nave principal una de par y nudillo y la nave lateral un sencillo colgadizo.

El edificio fue completándose y reformándose en siglos posteriores, mediante el añadido de distintas dependencias, el pórtico que resguarda el acceso por su costado meridional y el cementerio en el septentrional. En el muro sur de la cabecera de la nave lateral, por ejemplo, se puede leer la siguiente inscripción: "ESTA OBRA SE HI/ZO AÑO DE 1777 SI/ENDO CVRA Dⁿ JOSEPH CAXA/ REJOS M[A]R[TINE]Z".

Todo este complejo devenir es el que se muestra al exterior, aunque en líneas generales ha sabido irse conjugando



Basamento del muro izquierdo de la capilla mayor

para adoptar una imagen similar a la de tantas iglesias del norte de Zamora, con cabecera destacada en altura, caja de naves y airosa espadaña a los pies, bien es cierto que a esta última se accede mediante una escalera de un único tramo -aunque con evidentes reformas- que desemboca directamente en el cuerpo de campanas. Dado lo esbelto de la misma y lo agudo de su piñón se permitió abrir tres troneras en lugar de dos como suele ser más habitual.

En toda su fábrica, tanto al interior como al exterior se combina la mampostería con la sillería de correcta traza destinada a lugares muy puntuales, como suele ocurrir en todos estos edificios.

Las pinturas

Hasta no hace muchos años los revocos y decoración pictórica se extendían a lo largo de toda la nave principal y la capilla mayor. Hoy, parte de ellos han perecido por un picado imprudente de los muros, pero por suerte el aprecio de los vecinos del lugar por este edificio y sus desvelos por su conservación consiguieron parar a tiempo estas operaciones. Aún así se conserva un pequeño resto de cronología medieval en el muro septentrional de su nave principal y en toda la cabecera.

Estas últimas, que son las que corresponden a la cronología que aquí nos ocupa, se extienden por los tres muros de la capilla y por sus arcos, el de Gloria y el de comunicación con la nave lateral. Su hechura transita entre las novedades del Renacimiento y ciertos arcaísmos bajomedievales, pero debieron ejecutarse en las primeras décadas del siglo XVI. La articulación general consiste en un tapiz pictórico de des-



Detalle de uno de los arcos con lo que parece un león rampante. Continuación del ciclo pictórico tras el retablo mayor, apreciable en alguna de las partes deterioradas



Detalles del basamento del muro de Evangelio, del intradós del arco de Gloria y las pinturas del muro de la Epistola, abierto hoy por un arco a la nave lateral

pieza de sillares en blanco sobre fondo gris, con un basamento y una imposta de cornisa claramente diferenciados.

En su muro septentrional se pincelaron, a modo de basamento, una sucesión de arcos de medio punto sobre balaustres, similares a los de algunos ejemplares salmatino ya conocidos (Carrascal, Berganciano, etc.) que podría continuar tras el retablo barroco. Unos albergaron, como vio Gutiérrez Baños, jarrones con flores, otros creo que pudieron haber contenido animales, pues en el 3º se reconocen las garras y la melena de lo que parece un león rampante.

En el muro occidental, correspondiente al arco de Gloria, reconocemos una alternancia de dovelas de color rojo y gris, completándose en su extradós (desde la nave) con una banda de motivos vegetales sobre fondo de color rojo y al intradós (desde la capilla) con otra más estrecha y con cuadrados blancos y negros.

Por último, el muro meridional, abierto por el arco de comunicación con la capilla lateral, muestra igualmente dovelas bícromas. Pero, además, en su centro acoge una ventana rectangular, abocinada, que a todas luces tuvo que ser exterior hasta la ampliación de la iglesia. Esta, va ceñida por una ancha banda de rameados vegetales rojos sobre fondo blanco, muy similares a los vistos en incontables conjuntos del noroeste salmantino. En este

muro se aprecia especialmente bien la imposta de cierre del conjunto mural, a base de grutescos y motivos vegetales que recuerda a vista en Molezuelas.

Poco se puede decir de los restos aislados de la nave. Están delimitados por bandas de cintas plegadas y en su interior Gutiérrez Baños reconoció los restos de un árbol y de un cuadrúpedo. Por su diseño y cromatismo las dató en el siglo XIV, dentro del estilo gótico lineal.



Cenefa que recorre la cornisa de la capilla mayor y restos de pintura medieval

Bibliografía específica:

Fernández (2018): 159-162, Gutiérrez (2008), Madoz (1850): 298, Martín (2000): 349, Riesco (2018): 145-146, Riera (1887): 407-408.

COMARCA DE SAYAGO

MALILLOS



IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA
PINTURA MURAL EN LA SACRISTÍA
HACIA 1606 Y SIGLO XVIII
MAL ESTADO DE CONSERVACIÓN



Aunque las primeras noticias relativas a la localidad de Malillos datan de la Edad Media lo cierto es que su entorno próximo es rico en testimonios arqueológicos e históricos de mayor antigüedad. Al término de Malillos pertenece en parte, por ejemplo, el Teso de Bárate, castro romanizado vinculado, según la tradición, nada menos que a Viriato. Por otro lado, a pocos metros del municipio son visibles los restos de una antigua calzada romana. Ya en la Edad Media, Malillos quedó integrado en el Reino de León, época en que habría sido repoblada por sus monarcas en el contexto de las repoblaciones llevadas a cabo en Sayago.

Al parecer, con posterioridad pasaría a ser una dehesa propiedad de la nobleza, que poseía un antiguo caserón situado junto a la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Pero no será hasta el año 1422, cuando encontremos las primeras noticias fidedignas y concretas. Por entonces el maestrescuela de la catedral zamorana realizó un apeo de las propiedades del cabildo en Malillos y otras cuatro localidades sayaguesas. A partir de ese año aparece más frecuentemente, siempre en relación con propiedades de la iglesia de Zamora, que de nuevo realiza un apeo en 1481.

Ya en la Edad Moderna, Malillos estuvo integrado en el partido de Sayago de la provincia de Zamora, tal y como reflejaba en 1773 Tomás López en *Mapa de la Provincia de Zamora*. En 1834 formaba parte del partido judicial de Bermillo de Sayago, dependencia que se prolongó hasta 1983, cuando fue suprimido, pasando a depender del de Zamora. En la actualidad pertenece al municipio de Pereruela y tiene agregada la aldea (o barrio) de La Cernecina. Alguna vinculación tuvo la localidad o la parroquia, a tenor de lo que recogen los Diccionarios Históricos, con el marqués de Valdegema. En 1789 ostentaba tal título Fermin López Altamirano (II marqués), al que sucedería en 1816 Carlos López Tineo.

En lo eclesiástico pertenece a la diócesis de Zamora y durante el siglo XIX al arciprestazgo de Villardiegua. Al menos al tiempo que se elaboraba el *Diccionario* de Madoz era iglesia matriz de la vecina Sogo.

Su término, ubicado en un llano de rodeado de bosques de encina, junto a la rivera de Bárate, confina con Arcillo, al sur con La Cernecina, al este con Pereruela y Sobradillo de Palomares y al oeste con Sogo y Fadón.

Finalmente cabe mencionar algo de su topónimo, que parece haberse mantenido inmutable desde la Edad Media. Generalmente se ha pensado en un origen en el nombre del manzano bravío, *Malus sylvestris*, cuyo diminutivo romance "malellus" da sin dificultad el resultado *maliello*, *malillo*.

El edificio

La iglesia se ubica en el extremo sureste del caserío, presidiendo una plazuela. Su humilde fábrica parroquial, al menos exteriormente, no mereció la atención de don Manuel Gómez-Moreno, a pesar de conservar algunos restos aislados de una primitiva iglesia románica.



Pintura de la Sagrada Cena en el muro de los pies de la sacristía

Se trata de un edificio levantado en tosca sillería granítica, con cabecera cuadrada, nave única, espadaña a los pies y estrecho pórtico a mediodía conformado por un espacio entre la sacristía y una capilla. Bajo este pórtico se cobija la entrada principal mientras que otra, mucho más popular, se abre en el muro norte, en la parte posterior de la nave.

Prácticamente el edificio actual es el resultado de reformas llevadas a cabo en siglos posteriores a la Edad Media, pero la nave conserva algunos restos que pueden considerarse románicos. Por un lado está la portada sur, formada por arco doblado, de medio punto, a ras de muro, con las dovelas lisas descansando sobre pilastras con toscas impostas de ancho listel y pequeño chaflán. En el muro norte se vuelven a ver algunos restos constructivos que igualmente pueden adscribirse a época románica.

Aquí cabecera y nave no se diferencian exteriormente ni en alzado ni en planta, y el muro sólo aparece roto por cinco contrafuertes posmedievales. Entre los dos contrafuertes más occidentales se aprecian indicios de lo que pudo ser una puerta de características similares a la del mediodía. Este mismo muro septentrional aparece recorrido a media altura, en sus cuatro últimos tramos, por restos de dos aleros anteriores al actual. El superior conserva los canes en cuarto de bocel y le podemos atribuir en consecuencia una cronología gótica; el inferior mantiene nueve canes muy toscos, con perfil de chaflán o nacela y perfectamente pueden encuadrar en una cronología románica.

En conclusión, a partir de los escasos restos identificables puede deducirse que la mitad inferior de la actual caja



Grabado de Cornelis Galle en el que se inspira la pintura anterior

de la nave, incluyendo posiblemente parte del hastial, es románica. Aquella iglesia debió tener dos portadas, muy populares, similares a las de otros templos de la comarca, como Cozcurrita, Pasariegos o Abelón, de cronología indudablemente muy tardía.

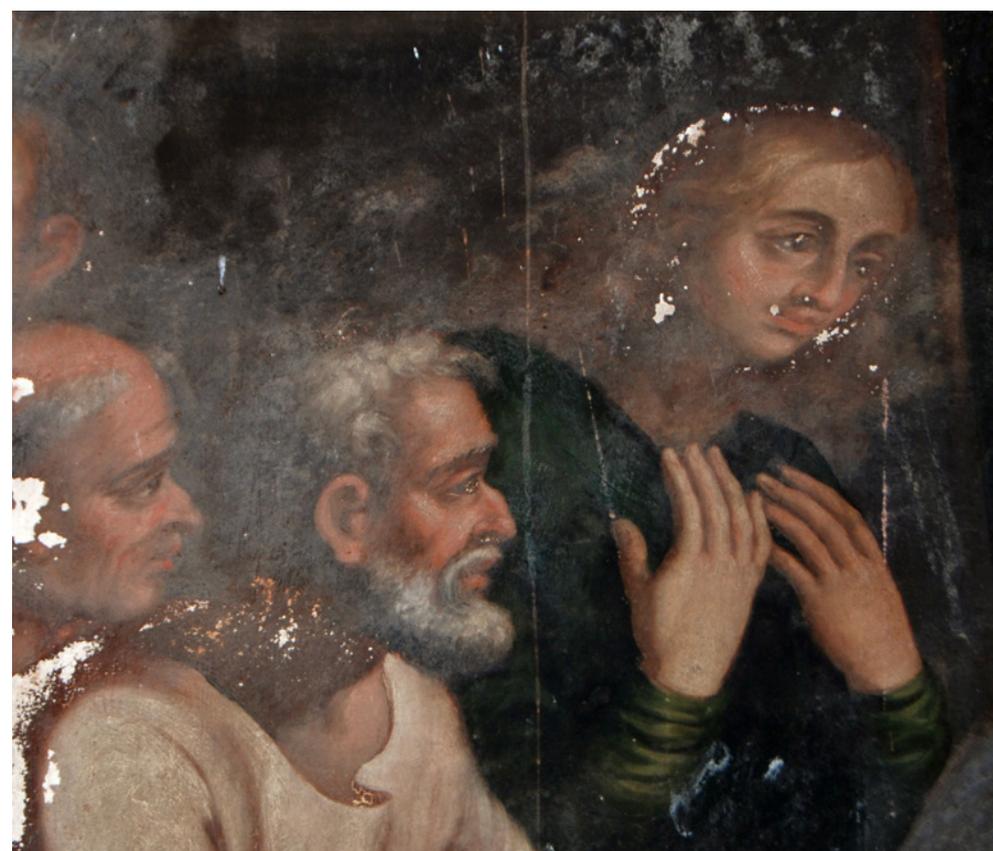
En el interior todo responde a las modificaciones de época bajomedieval y moderna, con cabecera y nave única cubiertas por bóvedas pétreas de arista. Ambos espacios se separan por un arco de Gloria tendente al medio punto apoyado sobre pilastras lisas y cornisas levemente biseladas y molduradas.

Quizá por error Riera situó su advocación bajo el obispo San Blas, en consonancia con las fiestas mayores de la población. No tenemos noticia de que la titularidad del templo haya cambiado y menos en un lapso de tiempo tan exiguo.

Las pinturas

Al contrario de lo que estamos acostumbrados, las pinturas murales de este edificio no se conservan en la iglesia sino en la sacristía, espacio coetáneo a la reconstrucción del templo y de similar prestancia, luciendo igualmente una curiosa bóveda de piedra.

El primero en dar cuenta de la existencia de estas pinturas fue Heras Hernández en 1973, reconociendo ya sus asuntos, aunque sin atreverse a asignarlas una datación aproximada. Por entonces ya mostraban un delicado estado de conservación a lo que no dudó en aludir el citado autor.

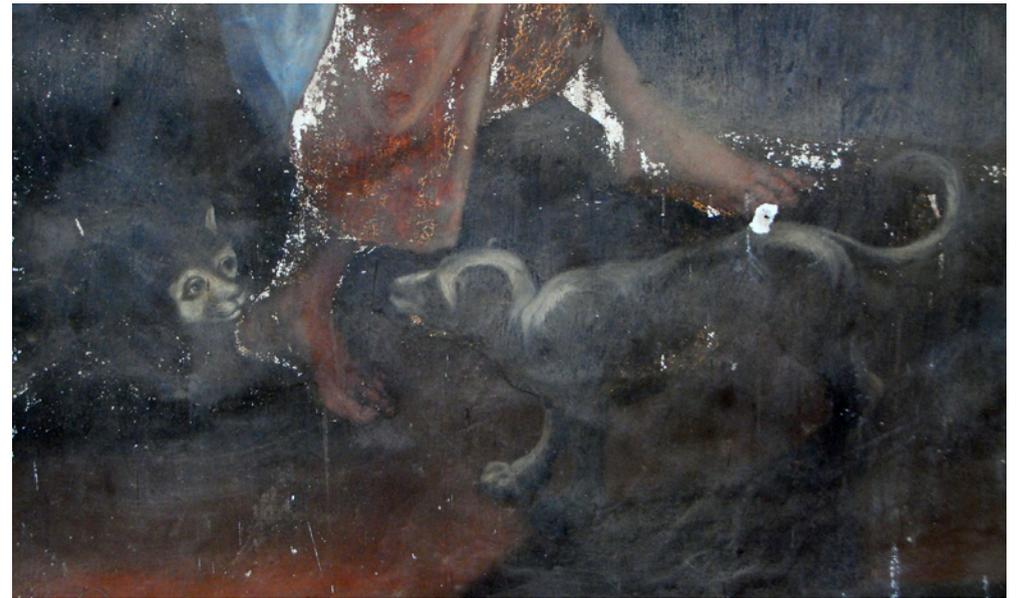


Diversos detalles de la pintura de la Sagrada Cena

Dos son las composiciones que adornan los muros de la sacristía, una ocupa el muro de los pies, y efigia la Última Cena, la otra tapiza su frontero, representando la Asunción de María.

La primera llena por completo el muro comprendido entre la cajonería y el arranque de la bóveda y, aparentemente, parece el mural de mayor calidad de los dos registrados. Hace algunos años fue atribuida por el profesor Nieto González a los pintores toresanos Alonso y Gabriel del Castillo, miembros de una prolífica familia de artistas que extendió sus producciones pictóricas entre los siglos XVI y XVII por las provincias de Zamora y Valladolid. A tenor de un asiento localizado por él en los libros de fábrica de la parroquia y después revisado por Rivera de las Heras, no sólo se nos revela la paternidad del conjunto sino también la fecha aproximada de su hechura, pues en 1606 se les descargaban seis ducados por el trabajo realizado en la sacristía.

Se trata una atípica representación de la Santa Cena pues la escena sucede una mesa circular. Jesús, en posición casi frontal, bendice el pan, con lo que el pintor, coherente con las doctrinas emanadas del Concilio de Trento, carga el acento en el aspecto sacramental. San Juan y San Pedro se sitúan a derecha e izquierda respectivamente, y los restantes apóstoles, seis a la izquierda de Cristo y cuatro al lado opuesto, habiéndose perdido dos que irían a este lado. Todos aparecen sin nimbos, excepto Jesús. Judas, caracterizado por la bolsa de monedas depositada sobre la mensa, no presta atención alguna al hecho que se desarrolla y ajeno a la celebración llena su copa de vino. En primer plano, se sitúan un perro y un gato en pacífica lucha, detalle típicamente veneciano, y



Diversos detalles de la pintura de la Asunción



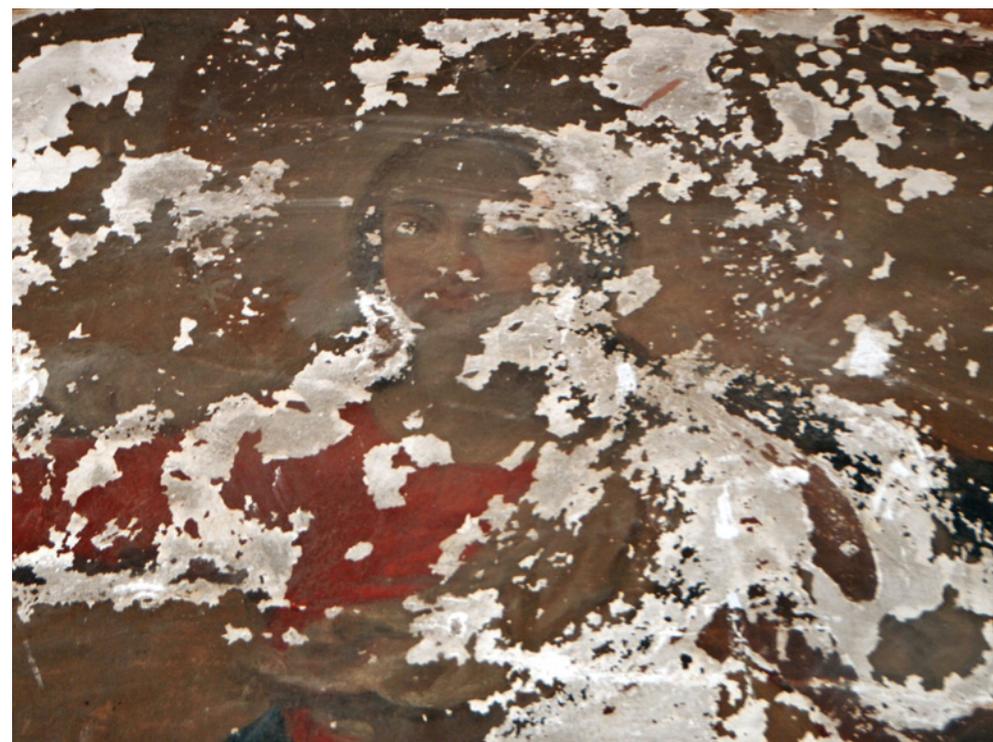
Pintura de la Asunción en el muro testero de la sacristía

en el extremo opuesto unas jarras que han concentrado la atención de Judas, con lo que se vuelve a repetir el esquema simétrico del plano superior. Sobre la mesa, fuertemente iluminada (aunque ni la lámpara ni las ventanas que se abren al fondo de la habitación aportan luz alguna a la estancia), algunos objetos, como cuchillos, panecillos, copa, etc., vienen más bien a llenar un espacio vacío que a tener una verdadera función.

Como viera Nieto González la pintura se encuentra dentro el manierismo escurialense, ya a caballo con la pintura barroca, hecho manifestado especialmente por el tratamiento lumínico de la escena. Bien es cierto que, tanto la composición como los tipos y sus actitudes recuerdan aún al mundo romanista, lo que pondría de relieve la ecléctica formación de sus autores.

Poco más se puede decir de este raro ejemplo de la pintura mural zamorana, salvo que su composición, como bien supo ver Rivera de las Heras está basada en un grabado flamenco cuyo dibujo se atribuye a Abraham van Diepenbeeck (1596-1675), popularizada a mediados del siglo XVII por Cornelis Galle II.

La otra pintura, de menor tamaño, ocupa parte del testero de la sacristía, ubicándose a la izquierda de la puerta de acceso a la misma. Por su cronología, de comienzos del siglo XVIII, se escapa del todo a nuestros intereses así que simplemente mencionaremos su existencia y su preocupante estado de conservación. Bien es cierto que no todas las manchas blanquecinas visibles en su superficie son pérdidas pictóricas, pues algunas de ellas responden a restos de un encalado que la tuvo oculta durante algún tiempo.



Detalle del rostro de la Virgen, parcialmente cubierto por capas de cal

En la parte central aparece la Virgen (de la que apenas reconocemos su rostro), vestida con túnica roja y ondulante manto azulado. Con él, y suspendidos entre las nubes, juegan numerosos angelitos desnudos en las más diversas posturas. Cumple ya con todos los paradigmas de la pintura barroca. Desgraciadamente de esta no conocemos su autor, aunque cabe decir que fue un mal pintor, pues demuestra cierta soltura en la composición y en el manejo del colorido, la luz y la sombra.

Bibliografía específica:

Heras (1973): 92, González y Del Cura (2012): 268-270, Madoz (1508): 112, Nieto (1981): 449-452, Nuño (2002): 611-612, Riesco (2018): 207-208, Riera (1984): 1048, Rivera (2016).

MONUMENTA



IGLESIA DE SAN CLEMENTE

PINTURA MURAL EN EL TESTERO DE LA CAPILLA MAYOR

PRIMER TERCIO SIGLO XVI

REGULAR ESTADO DE CONSERVACIÓN. PARCIALMENTE ENCALADA Y OCULTA



Data la primera referencia escrita sobre esta localidad del reinado de Fernando II de León, localizada en el *Tumbo Negro* de la catedral de Zamora y fechada en el año 1161. Según esta fuente, el obispo zamorano Esteban tenía durante los siglos XII y XIII bienes y derechos en una treintena de poblaciones, entre las que se encontraba Monumenta. Como tantos otros lugares del entorno su fundación ha de situarse en el contexto de las repoblaciones llevadas a cabo en Sayago por los reyes de León a lo largo de la Edad Media, bien es cierto que en su entorno existen noticias de poblamiento prerromano, caso de “Peña la Mora”.

Siglos después, ya en la Edad Moderna, Monumenta estuvo integrada en el partido de Sayago de la provincia de Zamora, tal y como reflejaba en 1773 Tomás López en el *Mapa de la Provincia de Zamora*. En 1834 se integraría en el partido judicial de Bermillo de Sayago, dependencia que se prolongó hasta 1983, cuando fue suprimido, para pasar como tantas otras localidades del entorno al Partido Judicial de Zamora. Desde mediados del siglo XIX se agrupó junto a otros pueblos del entorno en un único ayuntamiento con capital en Luelmo, tal y como nos cuenta Madoz. Y en lo eclesiástico, al menos durante parte de esa misma centuria, su iglesia fue aneja de la de Argañín.

Su término se emplaza sobre una zona amena y llana, diseminado en barrios separados entre sí por huertos y cortinas, con montes cubiertos de roble y encina. Linda al norte con los términos de Gamones, al sur con Villamor de la Ladre, al este con Luelmo y al oeste con Argañín y Tudera.

Por último, cabe aludir a su topónimo con evidentes imbricaciones en el país vecino. Herederos, todos ellos herederos del latín *Mōnūmentum*: “erección conmemorativa”. Por lo que en la mayor parte de los casos hará referencia a la existencia de vestigios arqueológicos

(necrópolis, megalitos), en general enterramientos, dólmenes y túmulos.

El edificio

La iglesia es sin duda el edificio local más noble y valioso del lugar. Cuenta por delante con amplios espacios libres que actúan como plaza mayor. Frente a la puerta se yergue un airoso crucero tallado en granito y unos pasos más allá emerge otra cruz pétrea, más baja y modesta. Como en otras localidades de la comarca también aquí resiste una secular y decrepita morera.

El edificio así, es pequeño, pero tiene cierta prestancia por lo correcto de su fábrica y la buena estereotomía de la sillería granítica con que se llevó a cabo enteramente ya en la Edad Moderna. Tanto al exterior, como al interior, se aprecia claramente su estructura y planta, que obedece a la de una iglesia de nave única, con cabecera más alta y ligeramente más estrecha que la nave y robusta espadaña del siglo XVII a los pies. Es cierto que si inspeccionamos el muro septentrional del edificio podemos encontrar algunas piezas que nos hablan de la preexistencia de un templo anterior, cuyos materiales o sus restos se aprovecharon en este.



Figura de San Bartolomé, ubicada en el costado izquierdo del testero y que continúa tras el retablo mayor

El interior resulta más claro si cabe respecto al devenir constructivo del edificio, que cuajaría definitivamente en el gozne de los siglos XV al XVI. El arco diafragma que divide la nave en dos tramos, y el arco de Gloria, presentan similar fábrica y desde luego, poco tiene que ver, como se ha llegado a decir en algún momento, con momentos románicos y sí más bien de un incipiente renacimiento. Ambos se apoyan sobre pilares lisos e impostas molduradas de bisel y listel.

Sus techumbre debieron ser originalmente de madera, de las que son trasunto las actuales. El aspecto sobrio de la fábrica se aprecia también en el interior, con sus muros parcialmente descarnados y con una palmaria escasez de bienes muebles de calidad. Descolla la interesante pila bautismal, de vaso gallonado y el retablo mayor, bastante tardío y que luce en su hornacina principal una imagen barroca de San Clemente Romano y no de San Pedro, como propuso Heras Hernández, arguyendo, además, a un cambio de titularidad de la parroquia.

Las pinturas

Desconocemos en qué momento se llevó a cabo el repicado de los muros del templo. Todo parece indicar que sería durante el pasado siglo y que en ese instante aparecería el conjunto pictórico que hoy vemos (inventariados por Rivera de las Heras en 1999). Ubicados en la zona inferior del lado izquierdo del testero no son, sin embargo, los únicos restos que conserva el templo pues tras el retablo mayor se aprecian indicios de continuidad del conjunto, no así en el costado derecho donde acaso fueron barridos por la piqueta.



Detalle del demonio que aparece a los pies de San Bartolomé

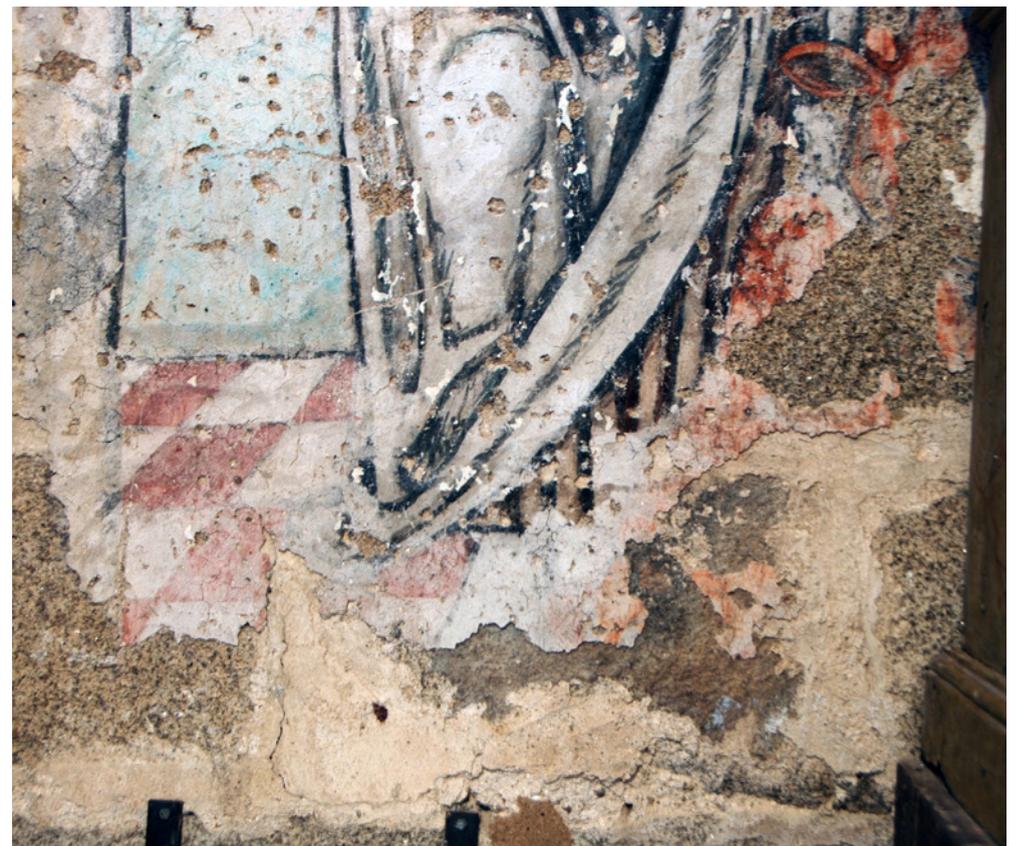
El mural, de forma rectangular y enmarcado por una triple cenefa de colores amarillentos, acoge la representación de **San Bartolomé**.

La figura, de gran tamaño, se dispone sobre un fondo muy deteriorado que, en su mitad inferior, es de color verdoso, por lo que no podemos identificarlo con un interior con un paisaje, y en su parte superior incorpora cenefas de motivos geométricos (cubos o paralelepípedos en perspectiva), idénticos a los vistos, en Villamor de la Ladre, Pasariegos o Carbellino. El santo está aplomado sobre un suelo de losetas bícromas creando un efecto perspectívico evidente. Su efigie, responde a las representaciones más habituales, puesto en pie, barbado y con nimbo, sujetando en la mano izquierda un libro abierto y en la diestra un cuchillo o espada corta alusiva a su martirio (desollado en presencia del rey Astiages). A sus pies yace un demonio, prácticamente perdido, pero reconocible por su color rojizo y por tocar su cabeza por un par de cuernos.

Por su factura, con gruesos trazos que perfilan y somborean la figura, y el estudio expresivo del rostro, veo ciertas concomitancias con el conjunto de la vecina Villamor de la Ladre, especialmente con la figura del apóstol Santiago. Acaso ambas sea fruto de un mismo taller o maestro, que las acometería durante el primer tercio de siglo XVI.

Bibliografía específica:

Heras (1973): 102-103, Madoz (1850): 573, Martín (1996): 100-131, Riesco (2018): 374-375, Rivera (2016).



Rostro, vestimenta y solado de la escena de San Bartolomé

TAMAME



IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA
PINTURA MURAL EN EL MURO DERECHO DE LA NAVE
PRINCIPIOS SIGLO XVII
MAL ESTADO DE CONSERVACIÓN . PARCIALMENTE EMPAPELADAS



Las noticias más antiguas de poblamiento en el término de Tamame se dan en el pago del *Berrocal del Moro* o *Casa de los Moros*, donde hubo un asentamiento prerromano, luego romanizado a juzgar por la presencia de cerámica de aquella época y otros restos. Asimismo, existieron otros poblamientos romanos en *Los Cebadales*, así como en el pago de *Los Villares*. También romana es la calzada Zamora-Ledesma que pasaba por el puente romano sobre el arroyo Rivera, que posteriormente se convirtió en cañada de trashumancia.

Por otro lado, la presumible toponimia arabizante del término Tamame apuntaría a la posible fundación de la localidad en la Edad Media, bien antes del proceso repoblador emprendido por los reyes leoneses, bien dentro del citado proceso. Al parecer, dicho nombre podría proceder de un antropónimo, es decir el nombre personal de un propietario, probablemente mozárabe (*Tammäm, Tamim, Tämmâm...*).

En 1833, Tamame, aún como municipio independiente, quedó adscrito a la provincia de Zamora. Un año después fue adscrito al partido judicial de Bermillo de Sayago. El 4 de noviembre de 1971 Tamame perdió su condición de municipio, integrándose en el de Peñausende. Este mismo año, y tras la supresión del partido judicial de Bermillo de Sayago, se integró en el de Zamora.

En lo eclesiástico parece que tuvo alguna relación, quizá a través de sus diezmos, del marqués de Valdecarzana, tal y como explica Madoz en 1849. Este marquesado fue un título nobiliario creado por Felipe IV en 1639 y que durante toda la Edad Moderna, pese a su ascendiente asturiano, tuvo una serie de beneficio ligados al territorio zamorano.

Confina su término al norte con Mogátar y Sobradillo de Palomares, al sur con Peñausende y Figueruela de Sayago,

al este con la dehesa de Llamas y Cabañas de Sayago y al oeste con Fresno de Sayago.

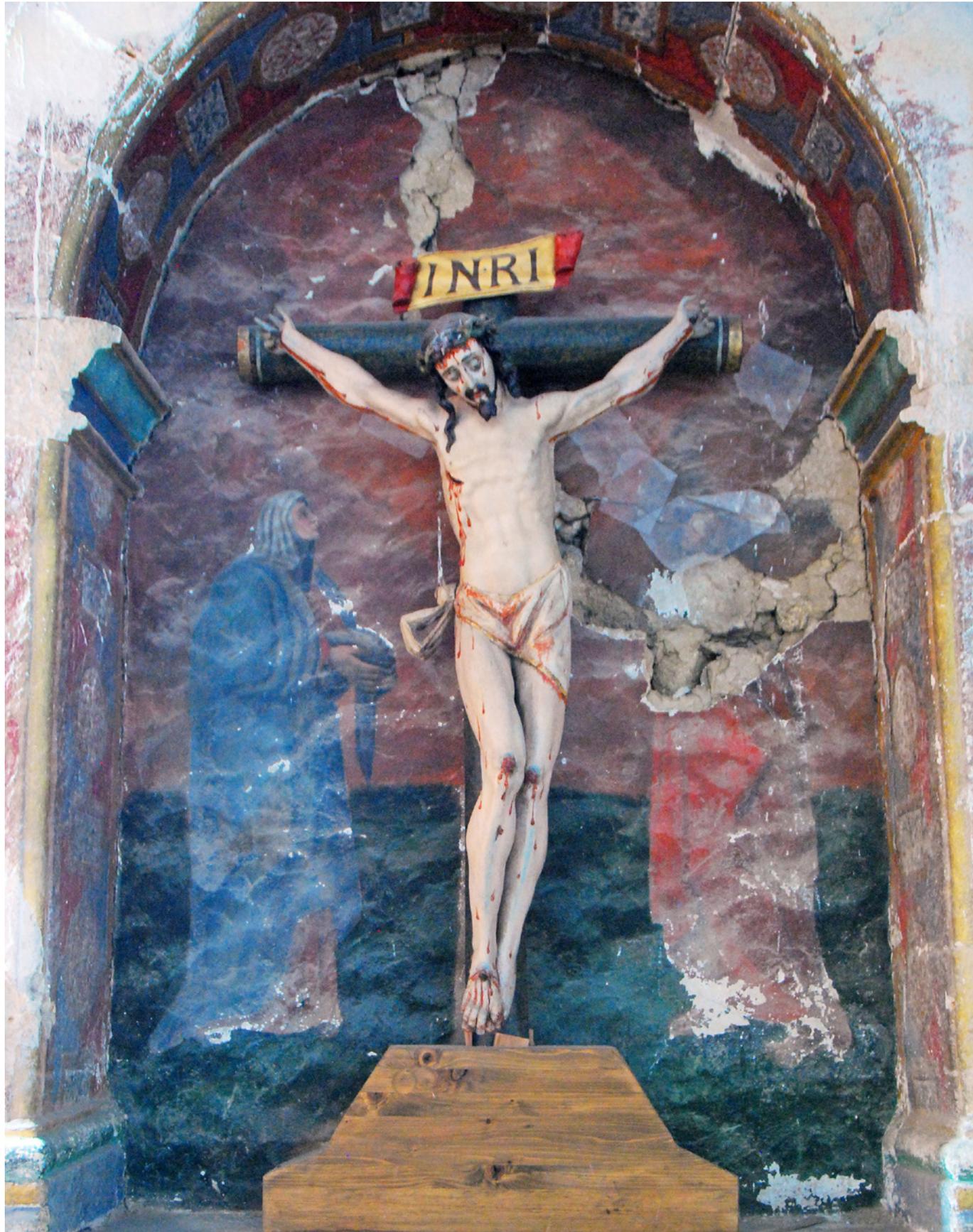
Esta población se extiende por la falda de un monte (otrora cuajado de roble y encina), en cuyo punto más alto se encuentra la iglesia parroquial.

El edificio

Como casi todos los vistos hasta aquí, este edificio ha merecido escasa atención por todos los investigadores, tónica habitual del entorno sayagués. Gómez-Moreno no reparó en ella y Heras Hernández se fijó para en sus bienes muebles que en la propia fábrica, aunque sí le interesó la espadaña, a la que erróneamente consideraría románica.

Se trata, pues, de un templo de una única nave, con cabecera cuadrangular alineada completamente con la caja de muros del templo y cuyo testero se rasgó con una amplia ventana camarín en época barroca. A los pies se alzó una pequeña espadaña de remate apiñonado y dos troneras para contener sendas campanas.

A la estructura original se le fueron haciendo diversos añadidos que hoy se muestran como fruto de su de-



Pintura del Calvario, ubicada en el muro de la Epístola de la nave

nir histórico-constructivo, quizá el más destacado sea el pórtico —que engloba la sacristía— y que se levantó de manera adosada al muro meridional de la nave.

El interior es extraordinariamente sobrio y muestra un recocado de los muros en algún momento de su evolución constructiva. Sus paramentos se encuentran completamente encalados por lo que no es posible saber si conserva pinturas murales más allá de el punto en que han sido localizadas. Tan sólo permanece la piedra vista en el arco de Gloria que comunica la nave con la cabecera y que apoyándose sobre pilares lisos y cornisas de bisel y listel voltea un gran arco de medio punto ligeramente rebajado. Ambas estructura, nave y cabecera van techadas por sendas armaduras de madera, de hechura muy popular, bastante rehechas pero que conservan restos de estructuras lignarias precedentes, como canes y pares.

Las pinturas

Como describe Rivera de las Heras, fue en el año 2012 cuando tras la retirada de un retablo barroco ubicado en el muro de la Epístola de la iglesia de Tamame cuando apareció un nicho de cantería cubierto de pintura mural, que hasta entonces había permanecido oculto, aunque la mera observación del trasdós del retablo ya permitía adivinar la existencia de una estructura pétrea tras él. Como, por cierto, puede verse en la fotografía interior recogida unas páginas más atrás y que debo a la cortesía de la Delegación para el Patrimonio y la Cultura de la Diócesis de Zamora.

Retirado el retablo lo que pudo verse fue una pintura que contenía la representación de la Virgen Dolorosa y



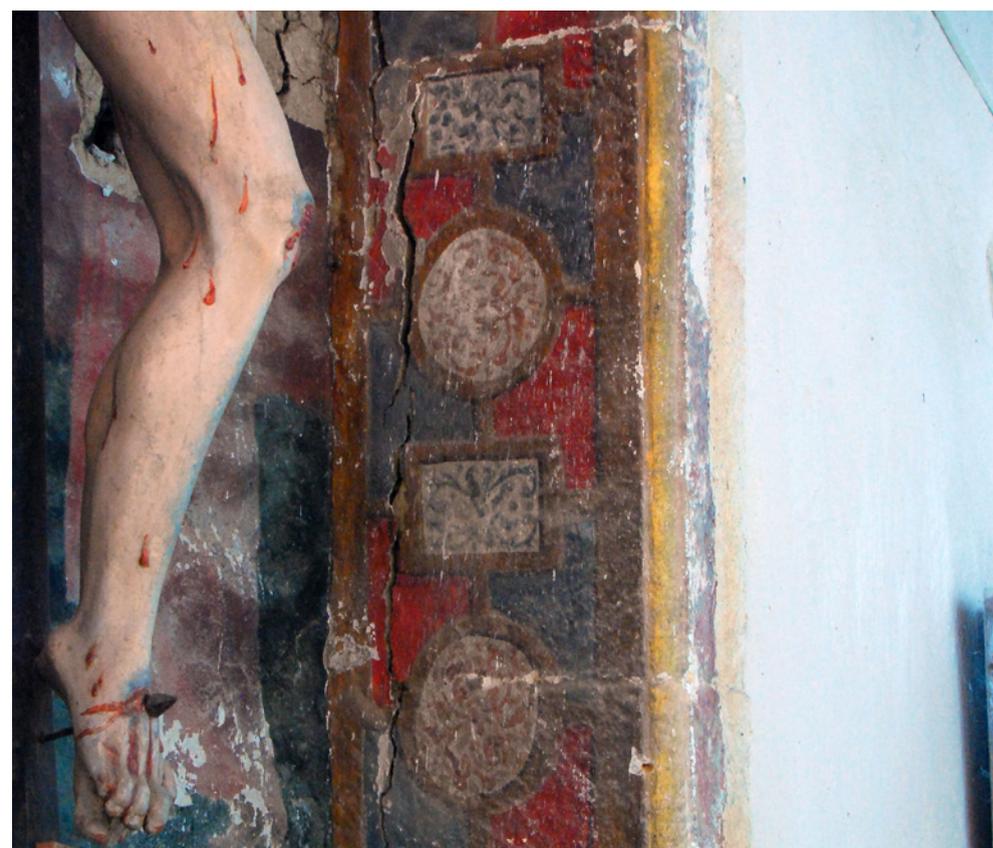
Imagen general de la Virgen María

San Juan Evangelista en el Calvario, que había servido, antes de ocultarse como fondo escenográfico para una talla de Cristo crucificado, tal y como hoy se muestra.

A la izquierda, como suele ser habitual, aparece María, vestida con túnica roja, manto azul y toca blanca con que se cubre la cabeza. Porta un paño entre sus manos y dirige la mirada hacia lo alto, buscando el gesto de su Hijo. En el lado contrario el discípulo amado, descalzo y vestidos con ropajes rojos. Ambos muestran una factura bastante popular, con toscos plegados y unos rostros estereotipados y hueros de expresión.

También la rosca de toda la hornacina porta decoración pictórica, en concreto motivos de espejos ovalados y rectangulares recercados en oro y en cuyo interior se pincelaron rameados vegetales. Se establece un interesante juego polícromo entre el dorado que encuadra los ornatos y el rojo y azul de los espacios geométricos generados entre ellos y los aludidos exornos fitomorfos.

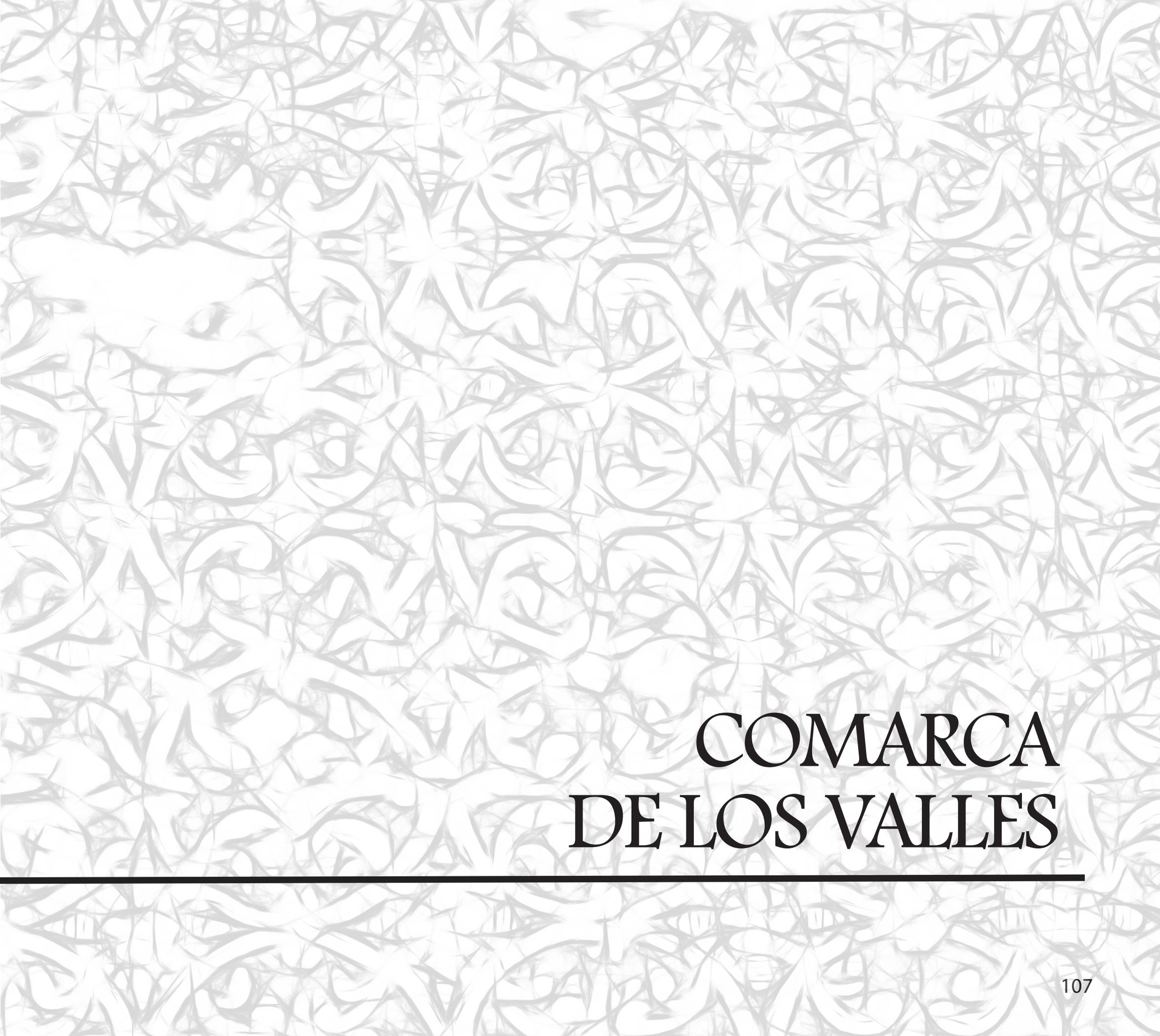
La pintura, realizada al temple, y en la primera mitad del siglo XVII, se enmarca en la misma corriente "popular" que la mayoría de las pinturas registradas de Sayago. Poco tiene que ver esto, aunque se hiciera coetáneamente, con los murales de Malillos, donde se aprecia una formación culta e intelectual de sus artífices.



Decoraciones de motivos geométricos en la rosca del arco y sus pilastras

Bibliografía específica:

González y Del Cura (2012): 271-272, Heras (1973): 152, Madoz (1848): 579, Riesco (2018): 444-446, Rivera (2016).



COMARCA DE LOS VALLES

VILLOBISPO



IGLESIA DE SANTA MARÍA

PINTURA MURAL EN DISTINTOS PUNTOS DE LA IGLESIA

PRIMER TERCIO SIGLO XVI

MAL ESTADO DE CONSERVACIÓN. IGLESIA EN RUINA



Ubicamos la pequeña localidad de Villaobispo al norte de la provincia de Zamora, en pleno valle de Vidriales. En la actualidad se encuentra unida a Bercianos de Vidriales formando prácticamente un único núcleo poblacional y en tiempos pretéritos estuvo vinculada a la abadía de Villafranca del Bierzo. De su pertenencia a la diócesis de Astorga tenemos noticias desde finales del siglo XI. Concretamente, entre las propiedades que confirma Alfonso VI en 1085 a la sede asturicense aparece mencionada *Villa Episcopo in Vidriales, cum sua hereditate*.

Poca explicación admite su topónimo, atribuido al ser población perteneciente a la cámara del obispo de Astorga, en tierras del conde Benavente. Durante la Edad se integró en la provincia de las Tierras del Conde de Benavente Moderna y dentro de ésta en la merindad de Vidriales y la receptoría de Benavente.

La población confina al norte con la Rosinos de Vidriales, al sur con Grijalba y Pozuelo de Vidriales, al este con su matriz, Bercianos de Vidriales, y al oeste con Tardemézar.

El edificio

La parroquial de Villaobispo se levantó en el extremo meridional del pueblo, en un descampado rodeado por antiguos corrales, huertos y tierras de labor. Actualmente se encuentra en total estado de abandono lo que ha provocado su ruina, perdiendo por completo la cubierta de la nave, parte del muro meridional, la esquina sureste y un paño de la bóveda del ábside. Es por esta razón por la que se ha visto incluida en la Lista Roja del Patrimonio de Hispania Nostra.

Estamos ante una construcción realizada en mampostería y sillarejo que en origen iba revocada tanto

al interior como al exterior. Presenta cabecera cuadrada, una sola nave que se cubriría con techumbre de madera y una espadaña a los pies –a la que se accede desde una escalera pétreo exterior– con tres troneras y remate a piñón. Es un edificio tardío, levantado probablemente en el primer tercio del siglo XIII, época a la que pertenece su ábside. La capilla mayor presenta tres contrafuertes a cada lado —como en Bercianos y Granucillo— aspillera rectangular cegada en el testero y cornisa con perfil de bisel soportada por canecillos de nacela. En el interior se cubre con una bóveda de cañón apuntado que arranca de una imposta también de bisel. Un arco triunfal apuntado separa la capilla mayor de la nave en cuyo primer tramo se construyeron dos arcosolios renacentistas.

Las pinturas

En los muros de la iglesia se registran varios enlucidos, algunos de ellos de carácter pictórico, superpuestos, que parecen corresponder a épocas diferentes. Eso sí, todos tienen una característica en común, su lamentable estado de conservación, derivado de la ruina del inmueble y de su exposición a la intemperie y a las inclemencias del tiempo.

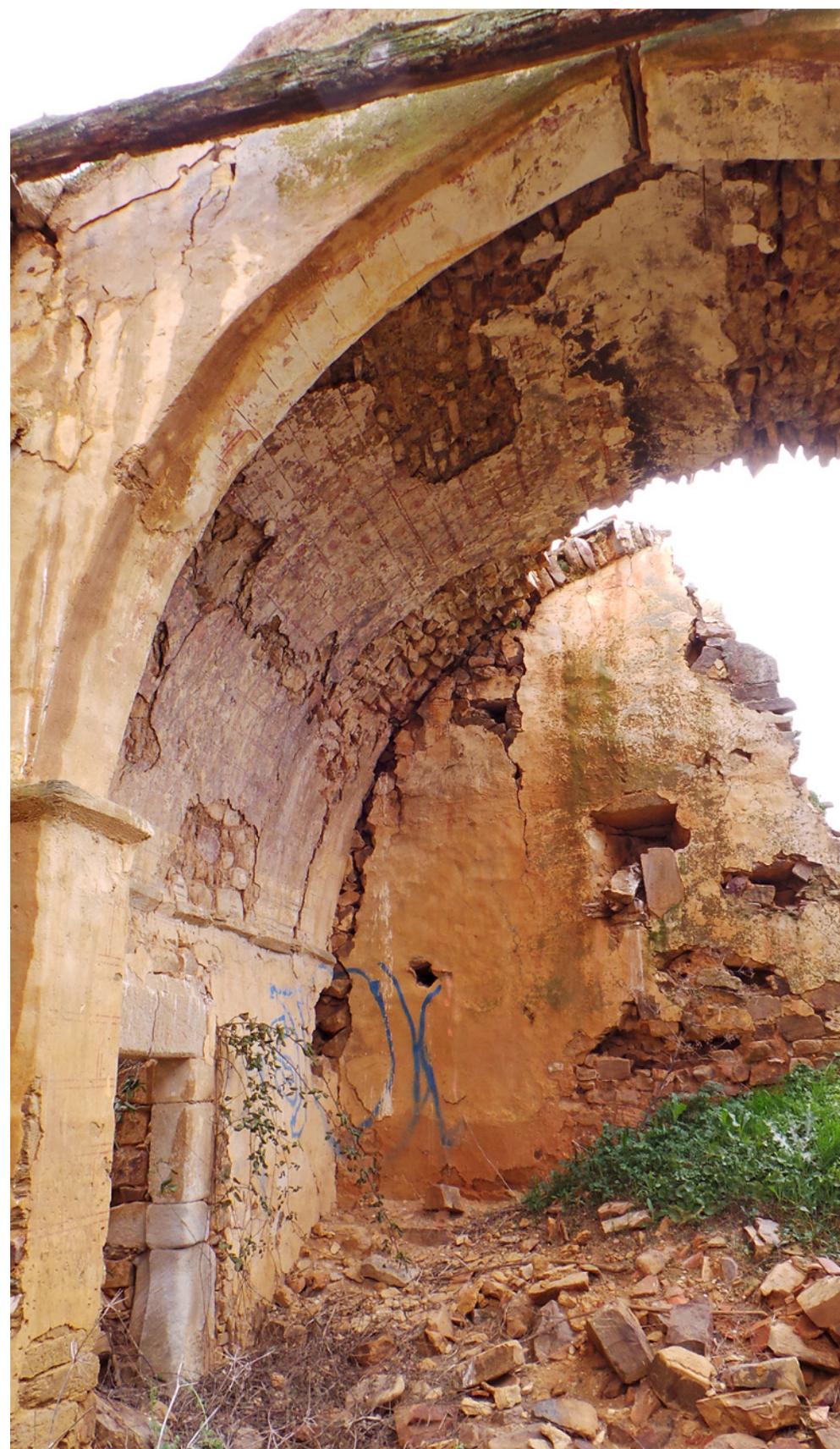


Vista general de las ruinas de Villaobispo desde los pies de la iglesia, con el muro de la Epístola y el arco de Gloria
Fotos: Rubén Fernández Mateos (p. 109) y Marco A. Martín Bailón (pp. 110 y 112)

Si comenzamos por lo que resta de la fábrica del ábside podemos ver pinturas de muy distinto tipo. Una parte importante se conserva en la bóveda de medio cañón apuntado que cubría la capilla mayor. En todo su desarrollo, pero también en el del arco de Gloria (rosca, intradós, extradós y pilares cuadrangulares sobre los que descansa), se simula un despiece de sillería con dobles líneas rojas conteniendo algunos de los fingidos sillares círculos de distinto tamaño. Su hechura seguramente sera anterior al siglo XVI.

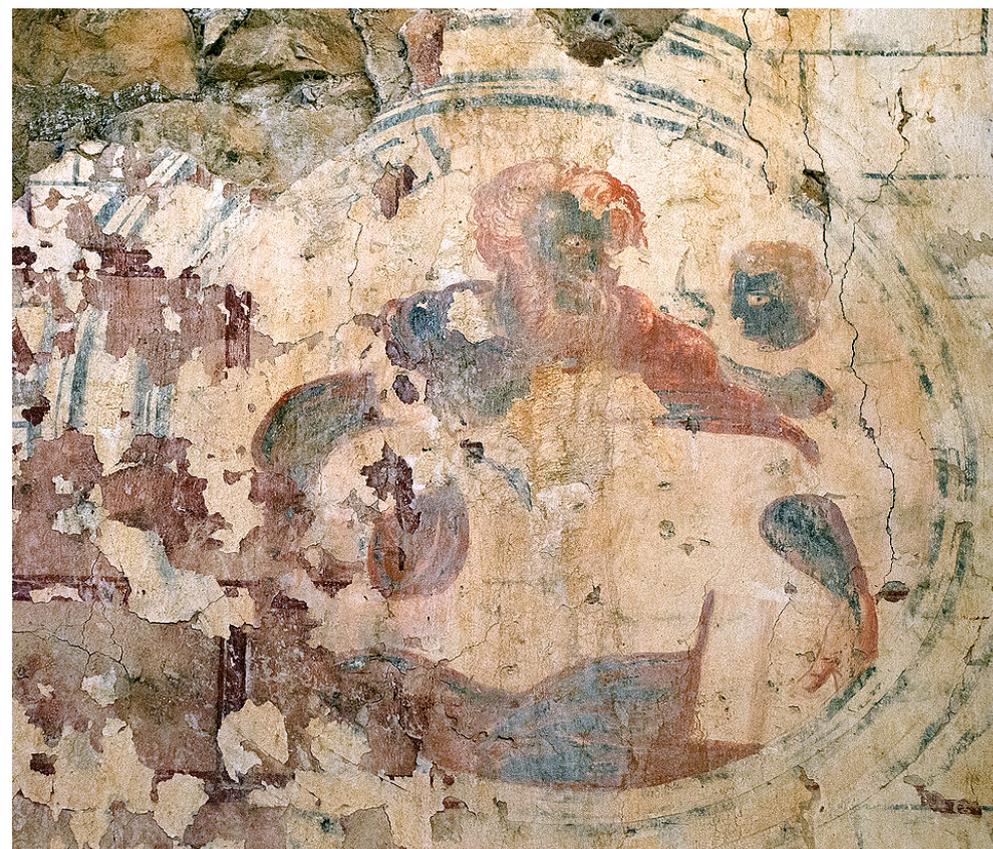
A este estrato se superpuso un enlucido más moderno y fino, no anterior a mediados del siglo del Renacimiento, con despiece de sillares simple en color negro en el que se insertaron medallones circulares con figuras de los Evangelistas. De los cuatro que debieron existir tan sólo se conserva uno, el referido a **San Mateo**. Se trata de un hombre barbado que vista amplia túnica y mando de color rojizo. Más allá de estos detalles, por lo que verdaderamente resulta reconocible es por el angelito que le acompaña, atributo iconográfico que le corresponde dentro del Tetramorfos y una inscripción a la izquierda del tondo: "MA[TT] HEI". En su factura se aprecia un cierto influjo romanista, por lo que su cronología podría llevarse hasta 1570-1580.

Si pasamos a la nave del templo y analizamos pormenorizadamente sus paramentos encontramos numerosos restos aislados ubicados en distintos puntos, fundamentalmente cenefas decorativas con motivos vegetales (en el remate de los muros), una inscripción ilegible en caracteres capitales en negro, imitación de despiece de sillería en negro, medallones aparentemente vacíos... Su arco cronológico, pues se aprecian diversos estratos, habrá de situarse entre los siglos XV y XVI.



Arco de Gloria y presbiterio, con pinturas en la rosca y bóveda
Foto: Marco A. Martín Bailón

El resto más interesante de la nave se puede contemplar en el costado septentrional, hacia la mitad de su desarrollo. Allí se percibe el vano cegado de salida al campo santo y sobre él un panel pintado con la representación de la **Santísima Trinidad en compañía de un donante y un ángel**. La escena se encuadra por un marco de motivos geométricos y roleos vegetales. A la derecha se aprecia una especie de aureola en la que se inscribe una Santísima Trinidad, siguiendo un esquema vertical, es decir, colocando superpuestas a las tres personas divinas. Puesto que Dios Padre aparece sentado sobre un trono respondería a al variante "Trono de Gracia", sujeta a Cristo crucificado y entre ellos se dispone la paloma del Espíritu Santo. En el lado izquierdo aparece el donante, de rodillas y con túnica blanca, siendo presentado por un ángel, que posa de pie y visto de color rosado.



Su avanzado estado de deterioro (suciedad acumulada, pérdida de materia pictórica...) impide precisar demasiado al respecto de su estilo y cronología, lo que ha hecho que se ofrezcan distintas hipótesis. Pero lo cierto es que parece obra del primer tercio del siglo XV más que del XVI como se ha estimado en algún momento. Sobre el estrato en que se llevó a cabo se extienden, al menos, otros dos, el más superficial con restos de una cenefa vegetal en la parte alta del muro.



Medallón con San Mateo y motivos de despiece de sillares de distintas épocas
Foto (abajo): Marco A. Martín Bailón

Bibliografía específica:

Fernández (2001): 104, Gutiérrez (2008), Huerta (2002): 161-162, Madoz (1850): 227, Pérez (2011): 150, Riesco (2018): 510-511, Sáinz (1999): 76, Salgado (2016): 149-150.



Representación del "Trono de Gracia" con figura arrodillada y ángel a la izquierda de la misma. Muro norte de la nave
Foto: Rubén Fernández Mateos

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.

Cavero Domínguez, Gregoria y Martín López, Encarnación (1999), *Colección documental de la Catedral de Astorga, I (646-1126)* (col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", nº 77), León.

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.

Fernández Mateos, Rubén (2001), *Todo el románico de Zamora*. Fundación Santa María la Real, Palencia.

Fernández Mateos, Rubén (2018), "A propósito del escultor Francisco de la Maza: el traslado del retablo de los Reyes del monasterio de Nogales (León) y dos nuevas obras en la provincia de Valladolid", *BSAA arte*, 84, pp. 153-172.

Fiz Fuerte, Irune (2003), *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela*. Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", Salamanca.

Fiz Fuertes, Irune (2015), "Pintura del primer tercio del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora", en HERNÁNDEZ LUIS, J. L. (Coord.), *Sic vos non Vobis: colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora, pp. 407-439.

Gómez-Moreno, Manuel (1927): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

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.

Grau Lobo, Luis A. (2001), *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*. Cuadernos de investigación, 18. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

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*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 2 vols.

Gutiérrez Baños, Fernando (2008), *Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León*. Proyecto de Investigación, Junta de Castilla y León (VA008B06).

Hernando Garrido, José Luis (2013), "San Cristóbal y la sirenita: Aviso para peregrinos y navegantes", *Codex Aquilarensis*, 29, pp. 251-270.

Hidalgo Muñoz, Elena (1995), *La iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*. Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", Salamanca.

Hidalgo Muñoz, Elena (1997), *La iglesia de San Juan del Mercado de Benavente*. Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", Salamanca.

Huerta Huerta, Pedro Luis (2002), "Villaobispo", en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M^a. (dir.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 161-162.

Madoz, Pascual (1848), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, T. XIV. Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1850), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, T. XI. Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Madoz, Pascual (1850), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, T. XVI. Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti).

Martín Viso, Iñaki (1996), "Una comarca periférica en la Edad Media: Sayago, de la autonomía a la dependencia feudal", *Studia Histórica. Historia Medieval*, 14, pp. 97-155.

Martín Viso, Iñaki (2000), *Poblamiento y estructuras sociales en el norte de la Península Ibérica. Siglos VI-XIII*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

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

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

Navarro Talegón, José (1980), *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Valladolid.

Navarro Talegón, José (1988), "Pintura medieval" en NAVARRO TALEGÓN, J. (coord.), cat. de la exp. *Zamora en la Edad Media*. Zamora, pp. 36-44.

Nieto González, José Ramón (1981), "Un fresco de Alonso y Gabriel del Castillo", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, pp. 449-452.

Nuño González, Jaime (2002), "Malillos" en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M^a. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campo.

Pérez Martín, Sergio (2011), "Un ciclo pictórico de estilo gótico lineal parcialmente inédito en la iglesia del Santo Sepulcro de Zamora". *Studia Zamorensia*, X, pp. 135-154.

Pérez Martín, Sergio (2019), *Pintura mural del siglo XVI en la provincia de Salamanca -foco noroeste-*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

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

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

Riesco Chueca, Pascual (2018), *Toponimia de la provincia de Zamora. Panorámica documental, comparativa y descriptiva*. Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Zamora.

Rivera de las Heras, José Ángel (2001), *Por la Catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*. León.

Rivera de las Heras, José Ángel (2013), *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora.

Rivera de las Heras, José Ángel (2013), "Diego de Quirós y Pedro de Quirós y Ramos, pintores de los siglos XVI y XVII en la ciudad de Zamora", *Studia Zamorensia*, XII, pp. 109-136.

Rivera de las Heras, José Ángel (2016), "Pinturas murales de la diócesis de Zamora (España) cercanas a la frontera hispano-lusa" (en prensa).

Rodríguez Pascual, Francisco (1987): "El robo de Cristo de las "Tres Fanegas". Lucha entre cofradías en Carbajales (Zamora)",

Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa. Diputación Provincial, Zamora.

Sáinz Sáiz, Javier (1999): *El Románico en Zamora*. Ediciones Lancia, León.

Suárez-Inclán García de la Peña, María (1997), *Informe. Restauración de las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Vivinera (Zamora)*.

VALUARTE (2018): *Memoria de Intervención: Restauración de los revestimientos murales del presbiterio de la iglesia de Santa Eulalia (Muga de Alba-Zamora)*. Junta de Castilla y León.

Agradecimientos

A todos los párrocos, sacristanes y guardeses de las iglesias y ermitas que aparecen en este estudio. Entre ellos debo mencionar, especialmente, a los encargados de algunos de los templos que aquí se han recogido, en concreto a Ángel Carretero (párroco de Muga de Alba), Fernando Lorenzo (párroco de Vivinera), Vicente Miguélez (párroco de Molezuelas de la Carballeda y Villalverde), Ángel Martínez (párroco de Malillos y Tamame), Florentino Pérez (párroco de Monumenta).

Fundamental para el desarrollo del trabajo de campo y la localización de algunos conjuntos ha resultado la ayuda de José Ángel Rivera de las Heras, Delegado Diocesano para el Patrimonio y la Cultura y de Zamora. Su vasto conocimiento del patrimonio de la diócesis y su siempre abierta disponibilidad a colaborar en este tipo de proyectos resultan algo impagable. A su amabilidad debo también el conocimiento de un texto inédito sobre las pinturas murales de la raya hispano-portuguesa que se publicará próximamente en Portugal.

Puesto que alguna de las localidades visitadas pertenece a la Diócesis de Astorga, debemos hacer extensivo el agradecimiento a Comisión episcopal de Patrimonio y Cultura y a sus miembros.

Colaboraciones de diversa índole son las de Natalia Martínez de Pisón, de la empresa Arteco, que me proporcionó información e imágenes sobre el proceso de restauración del conjunto mural de Muga de Alba; a Juan Adánez, guardés de la iglesia de Villalverde, gracias a quien hoy conozco mucho mejor esa parroquia, su historia y su patrimonio; a Horacio Navas Juan, Marco Antonio Martín Bailón y Rubén Fernández Mateos, cuyas fotografías ilustran algunos de los apartados de este trabajo; y a Fernando Gutiérrez Baños, que me brindó certeras indicaciones al respecto de alguna de las pinturas estudiadas.

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