

ESTUDIO Y DOCUMENTACIÓN DE CONJUNTOS DE PINTURAS MURALES EN LA COMARCA DE SAYAGO (ZAMORA)



Ana González Obeso
Raquel del Cura Sancho

2012



es vida



Estudio y documentación de conjuntos de pinturas murales en la comarca de Sayago (Zamora)

Imagen de portada: detalle de la pintura del muro testero, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Expectación de Badilla, Zamora.

Proyecto cofinanciado: Programa Operativo de Cooperación Transfronteriza España-Portugal
(POCTEP 2007-2013)
Fondos FEDER, UNION EUROPEA

ISBN: 978-84-616-9300-9

Texto y diseño: Ana González Obeso y Raquel del Cura Sancho
Fotografía: autoras, salvo las que se indica otra autoría a pie de foto.
Ortofotografías: obtenidas de las ortofotos del vuelo PNOA 2011 enlazadas desde el IDECyL
(<http://www.cartografia.jcyl.es/>)

Valladolid 2012

“La única forma de entender la pintura es ir y verla”

(Auguste Renoir)

I. INTRODUCCIÓN	3
II. RELACIÓN DE CONJUNTOS DE PINTURA MURAL POR LOCALIDADES	5
Badilla	6
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Expectación	7
Carbellino	20
Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel	21
Fresno de Sayago	41
Antigua iglesia de San Miguel	42
Iglesia parroquial de San Miguel	46
Gamones	51
Ermita de Santa Eulalia o de Santa Olaya	52
Iglesia parroquial de la Purísima Concepción	54
Muga de Sayago	58
Ermita de Nuestra Señora de Fernandiel	60
Palazuelo de Sayago	92
Iglesia parroquial de San Benito	93
Pasariegos	102
Iglesia parroquial de San Juan Bautista	103
Piñuel	119
Iglesia parroquial de San Juan Bautista	120
Roelos de Sayago	132
Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora	133
Salce	138
Ermita del Humilladero	139
Antigua iglesia de San Miguel	140
Torrefracades	149
Casa de Viriato	150
Iglesia parroquial de la Presentación de Nuestra Señora	152
Torregamones	162
Ermita de Nuestra Señora del Templo	163
Tudera	167
Ermita de San Cosme y San Damián	168
Villamor de Cadozos	173
Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora	174
Ermita de Nuestra Señora de Gracia	178
Villamor de la Ladre	187
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles	188

Villar del Buey	207
Iglesia parroquial de Santa Marina	208
Villardiegua de la Ribera	224
Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora	225
III. CONCLUSIONES	229
1. Introducción	231
2. Motivos ornamentales	233
3. Cenefas a plantilla	239
4. Temática y composición	243
5. Identificación de un taller itinerante	252
IV. PRIMER ACERCAMIENTO PARA UN PLAN DE DIFUSIÓN	264
V. ANEXO	267
Pinturas barrocas	268
Pinturas desaparecidas	273
VI. BIBLIOGRAFÍA	276

Este estudio se plantea como un primer acercamiento a la pintura mural religiosa de la Comarca de Sayago, en Zamora, desde un punto de vista global e interrelacionando los hallazgos de las distintas localidades, debido a que existe un vacío en el conocimiento de esta manifestación artística y más en concreto con este enfoque y centrado en la época del Renacimiento.

En realidad, la pintura mural en España, en general, no ha sido objeto de muchos estudios. Este desconocimiento puede ser debido a la escasa valoración de la pintura mural por haberse considerado elemento subordinado a la arquitectura; a la excesiva consideración del valor de la arquitectura que desembocó en numerosas ocasiones en la eliminación gratuita de lo ornamental; o bien, a que si en algún momento se abordó algún estudio, se asociaba a la pintura en general que, aunque forman parte de un mismo contexto, lo desliga de sus características técnicas propias. Sumado a esto, el mal estado de conservación en que se suelen encontrar impide una correcta lectura y comprensión, por lo que poco a poco ha ido menguando el aprecio y creciendo el desinterés y desconocimiento de las mismas. Además, podemos añadir, que el hecho de que muchos conjuntos se encuentran en áreas rurales de escasa población, y en merma, dificulta su conservación y conocimiento.

Quizá estemos asistiendo en estos momentos a un mayor interés por la pintura mural debido a que, bien por reformas en los templos, desplazamiento de retablos o desencalados, se están descubriendo pinturas de las que no se tenía conocimiento anterior.

En cualquier caso, estos descubrimientos han despertado un interés puntual y la aparición de estudios monográficos centrados en el hallazgo. Hay ejemplos mejor conocidos o estudiados, como puede ser el caso de conjuntos murales puntuales del Norte y Oeste de Zamora que datan de periodos anteriores; sin embargo, la tipología y la época que nos concierne queda lejos de ser conocida, por lo que de antemano adelantamos que las conclusiones referidas en este estudio puedan no ser definitivas, ya que se basan en los conocimientos actuales, y pueden ser susceptibles de cambios y ampliaciones a medida que surjan nuevos hallazgos.

Como punto de partida, este estudio se ha centrado en la comarca de Sayago, en Zamora, por conocerse de antemano la existencia de algún conjunto de pinturas murales y también por el hecho de ser zona fronteriza con Portugal, donde se conservan abundantes ejemplos con los que se pueden relacionar, aprovechando además que son objeto de estudio de diversos especialistas desde hace ya varios años. Se ha optado por centrar el estudio en estas pinturas renacentistas ya que constituyen una manifestación artística singular y específica, en general de tipo popular, pero en conjunto de gran calidad. A grandes rasgos, las podemos describir como de temática religiosa y de carácter narrativo y didáctico, ordenadas mediante escenas que generalmente se encuentran enmarcadas por cenefas con motivos decorativos realizados mediante plantilla, lo que las equipara a sus contemporáneas en Portugal, y que se han tenido presente a lo largo de todo el trabajo por las numerosas similitudes que presentan y por estar en gran medida ya estudiadas, como se ha mencionado anteriormente.

El objetivo de este estudio es iniciar el conocimiento de esta manifestación artística, poco conocida de por sí, en una época escasamente desarrollada en los textos. Con ello se pretende devolver su justo valor a este patrimonio cultural y luchar contra su desconocimiento, para contribuir a la concienciación de su importancia y por tanto a su cuidado y conservación. En este aspecto ya se iniciaron algunas acciones, como las restauraciones de las pinturas murales de Carbellino y Badilla, que se aprovecharán y englobarán en el presente trabajo.

La metodología seguida ha sido un primer trabajo de campo, realizado durante el verano de 2012, en el que se han visitado todos los inmuebles referidos, se han tomado datos, mediciones de parámetros ambientales, fotografías, y muestras de pintura mural, con la intención de analizarlas y tener el apoyo de la información analítica que aporte datos nuevos o corrobore las hipótesis sobre la técnica de ejecución y materiales empleados. A continuación se ha procesado y ordenado toda la información.

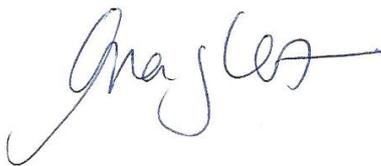
El estudio se ha estructurado a modo de base de datos, es decir, por localidades y en apartados muy definidos siguiendo una estructura de *fichas*. Cada localidad se comienza aportando los datos de la misma, el municipio al que pertenece, el nombre del inmueble donde se encuentran las pinturas murales y una breve descripción de dónde se encuentran éstas dentro del mismo; a esto se le añade una foto general del inmueble y una ortofotografía, en la que está centrado, para ver el contexto en el que se encuentra.

A continuación, se describe brevemente el contexto histórico de la localidad y los inmuebles más destacados de la misma, ya que en alguno de ellos existieron también pinturas murales, hoy desaparecidas, hasta llegar al que nos ocupa. Mediante la planta del inmueble se detalla la distribución de las pinturas existentes y, seguidamente, se describen por muros. En primer lugar, desde un punto de vista descriptivo e iconográfico, y a continuación desde el punto de vista de la técnica de ejecución, haciendo hincapié en los aspectos comunes entre las distintas localidades, como los motivos decorativos vegetales y las cenefas geométricas que enmarcan las escenas figurativas, entre otros. Se hace también un diagnóstico del estado de conservación que presentan y por último, las necesidades de conservación-restauración.

Finalmente, se aportan unas conclusiones en las que se detallan las similitudes entre las pinturas y las características de un posible taller identificado. También se ha analizado el contexto de la comarca y los conjuntos de pintura mural que posee, para realizar aportaciones para un posible plan de difusión, acciones para dar a conocer esta manifestación cultural. Por último, se adjunta a modo de anexos información adicional, como por ejemplo el registro de alguna localidad de la comarca con pinturas de época posterior y el registro de localidades de las que se tiene noticia que existieron pinturas murales y que han desaparecido en la actualidad.

Por último, sólo nos queda agradecer a todas las personas las facilidades y apoyo dado para el desarrollo de este estudio: Servicio de Planificación y Estudios de la Junta de Castilla y León; Servicio Territorial de Zamora; Obispado de Zamora; Aderisa, grupo de acción local de Bermillo de Sayago; a Juan, a Pilar y a Javier, por su apoyo y gran ayuda; y a todos los párrocos y vecinos de las localidades, en especial a: Román, sacristán de Torrefracades; la señora Felisa y demás vecinas de Pasariegos; a Conce García y su hija Nieves, vecinas de Malillos; Sonia, alcaldesa de Salce, y la alcaldesa de Villamor de la Ladre; Argentina, bibliotecaria de Bermillo de Sayago y a Don Julio, párroco de Fresno de Sayago y Tamame que tanta preocupación muestra por evitar la desaparición de las pinturas murales de sus parroquias.

Valladolid, 29 de Agosto de 2012



Ana González Obeso



Raquel del Cura Sancho

RELACIÓN DE CONJUNTOS DE PINTURA MURAL

POR LOCALIDADES

1. IDENTIFICACIÓN

Inmueble Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación
Localidad Badilla
Municipio Fariza

Pinturas murales Muro testero de la cabecera y muro del Evangelio en el crucero.



Fig. 1 - Vista exterior de la iglesia



Fig. 2 - Ortofotografía de Badilla centrada en la iglesia de Nuestra Señora de la Expectación.

BADILLA

El pueblo de Badilla se encuentra al Oeste de la comarca entre Fariza, a cuyo término municipal pertenece desde 1970, y la carretera que une España con Portugal. El topónimo puede derivar de *vadellus* o persona que permitía el paso hacia la ciudad de Miranda do Douro haciendo uso de una pequeña barca. El primer emplazamiento del pueblo estuvo situado a medio kilómetro del actual y en el lugar que hoy se llama *El Castro* o *Alto del Carrasco*¹, donde se han encontrado algunos restos de cerámica.

Se conserva la construcción de la **Ermita de San Leonardo** en el centro del pueblo, hoy en día reconvertida en consultorio médico, en la que ha desaparecido la espadaña y aparecen nuevos huecos que no son originales de la construcción. Sí conserva, en cambio, la portada original con arco de medio punto con dovelas bien labradas y que se sitúa en el lienzo Sur.

LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA EXPECTACIÓN

La iglesia está situada en uno de los márgenes del caserío y el punto más bajo del pueblo, lo cual no suele ser lo habitual en los pueblos de Sayago. Pertenecía al Arciprestazgo de Villardiegua de la Ribera, y era anejo a la de Argañín. La construcción ha sufrido diversas reformas a lo largo del tiempo. Posiblemente de época románica, la planta original era rectangular, ligeramente más ancha que la cabecera, está dividida en tres tramos con arcos de medio punto ligeramente apuntados, con espadaña a los pies (Fig. 3). Añadidos en los laterales del crucero, el coro y sacristía, aprovechando los espacios entre contrafuertes.



Fig. 3 - Vistas generales del exterior e interior del templo: se aprecia cómo el uso del sillar escuadrado se limita a las partes nobles, mientras se emplea mampuesto para el relleno de los lienzos.

En este sentido, llama la atención un cerramiento en el muro Norte realizado en sillar bien escuadrado, entre los contrafuertes del segundo tramo de la nave, que no tiene más abertura que un vano a media altura del muro exterior y sin vestigio de ningún antiguo acceso a modo de puerta en el interior del templo, por lo que su utilidad se nos escapa (Fig. 4).



Fig. 4 - Cerramiento en el lienzo Norte.

¹ Colino, F.: Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías, Zamora, 2001, pp. 72.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

I. LOCALIZACIÓN

Las pinturas murales de este templo se localizan en el muro testero y en el muro lateral del crucero, lado del Evangelio. A consecuencia de la caída de parte del enlucido de los muros en el año 1986 (muro testero) y en 2001 (crucero) quedaron al descubierto estas pinturas, lo que inició el proceso de documentación de las mismas y que, finalmente se ha resuelto con una restauración en fechas recientes, financiada en parte por la vecindad y una entidad bancaria.

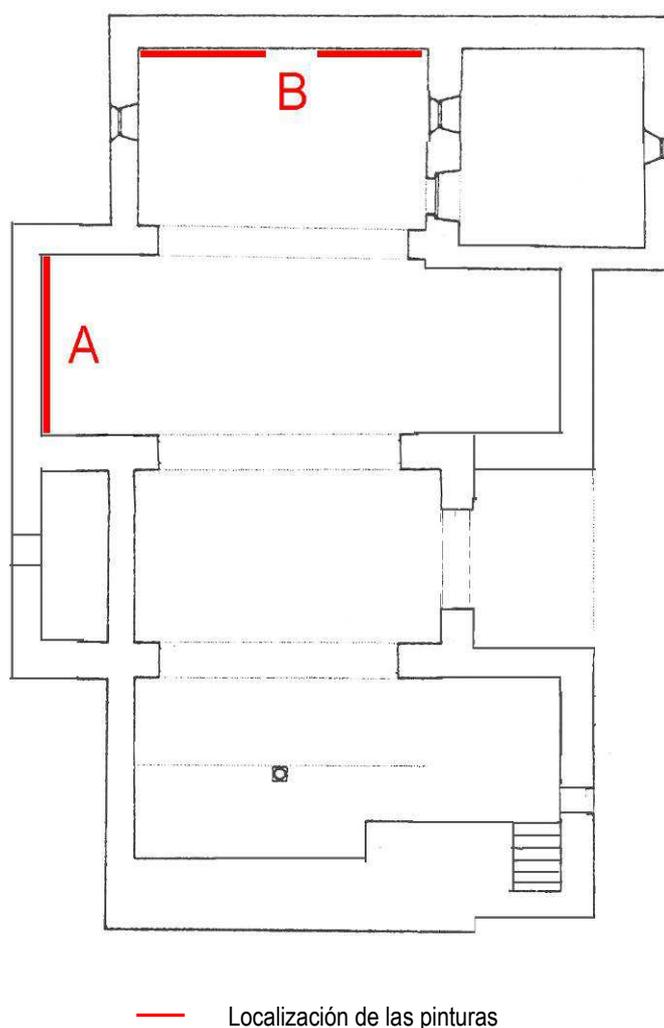


Fig. 5 - Planta de la Iglesia de la Expectación de Badilla y distribución de las pinturas murales existentes.

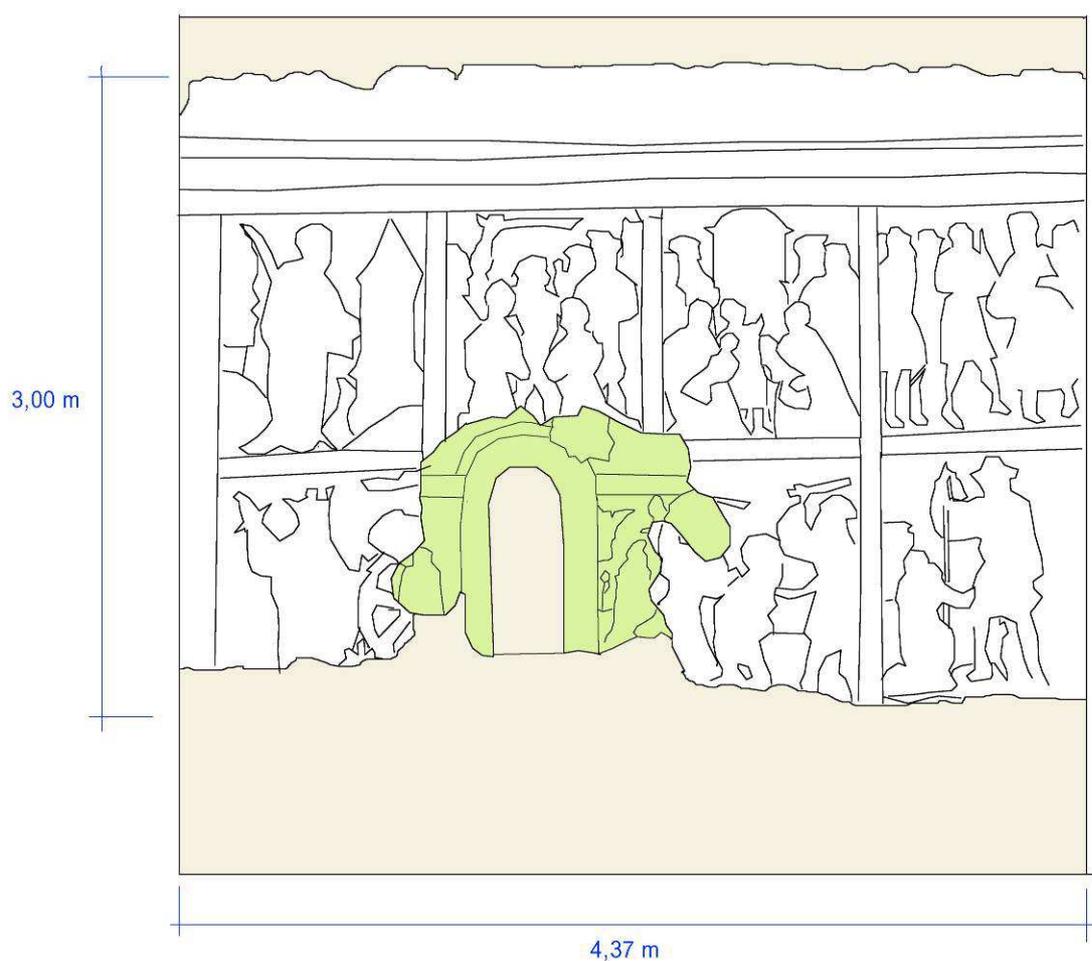
II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

A) MURO LATERAL DEL CRUCERO, LADO DEL EVANGELIO

Encontramos hasta dos capas pictóricas diferenciadas (Fig. 6). En ambos casos se trata de unas pinturas escenificadas, de carácter muy popular, con un interés principalmente narrativo, que posiblemente pueden datarse a principios del siglo XVI: planitud en las figuras, colores lisos y marcadas líneas del dibujo, existe un deseo de creación de perspectiva y espacios en profundidad con la incorporación de elementos paisajísticos propios del Renacimiento. Algunas escenas aglomeran a los personajes, herencia goticista, pero existe cierto orden y simetría (Fig. 7).

La primera capa pictórica o inferior se divide en dos registros por una cenefa sencilla² y columnas decoradas con cintas en torno al fuste³, y muestra representaciones hagiográficas.

De la segunda policromía, posterior, únicamente se conserva la decoración en torno a una pequeña hornacina y parte de las escenas adyacentes.



 Segunda capa pictórica conservada, superpuesta a la anterior.

Fig. 6 - Esquema y dimensiones de las pinturas murales conservadas en Badilla.

² Esta cenefa es una versión simplificada de la plantilla en espiga que encontramos en otros conjuntos como Villamor de Ladre.

³ Podemos ver el mismo modelo en las pinturas de la Ermita de Fernandiel, en Muga de Sayago.

Atendiendo a la iconografía, en el registro superior encontramos a *Santa Bárbara*, *San Cosme y San Damián*, una curiosa escena sin identificar⁴ y finalmente un santo nimado, que puede ser Santo Tomás, pues porta un libro y una lanza y es rodeado por varios soldados (Fig. 8).

En el registro inferior, *Santa Catalina de Alejandría*⁵, *Martirio de San Sebastián* (Fig. 8), y *San Roque*, emparejado con San Sebastián como santos interceptores contra la peste⁶.



Fig. 7 - Vista general de las pinturas del muro del crucero (A).



Fig. 8 - Detalle de la escena no identificada en el registro superior, y *Martirio de San Sebastián*.

⁴ Representa en primer plano a dos mujeres con niños en sus regazos que flanquean a un niño nimado, posiblemente el Niño Jesús, que mira hacia la torre donde asoman dos figuras encerradas y a los lados dos hombres y dos mujeres que enseñan los pechos, como si rasgaran sus vestiduras en señal de dolor... Puede tratarse de una escena de intercesión.

⁵ Santa Catalina, triunfante y coronada, porta la espada y la rueda, y bajo ella se aprecia una corona, seguramente el emperador Maximino que ordenó su martirio. Se conserva una representación casi completa de esta escena en la iglesia de Torrebrades.

⁶ La representación conjunta de ambos santos no es fortuita, sino que podemos encontrarlo en otras representaciones incluso fuera de la comarca, como en la iglesia de San Salvador de Bravães, en Portugal.

La segunda capa pictórica (Fig. 9), conservada en torno a la pequeña hornacina, muestra, a la derecha, la escena de un posible *Nacimiento*, donde la Virgen orante es rodeada de ángeles. Las escenas se estructuran de igual forma separadas con cenefas decorativas.

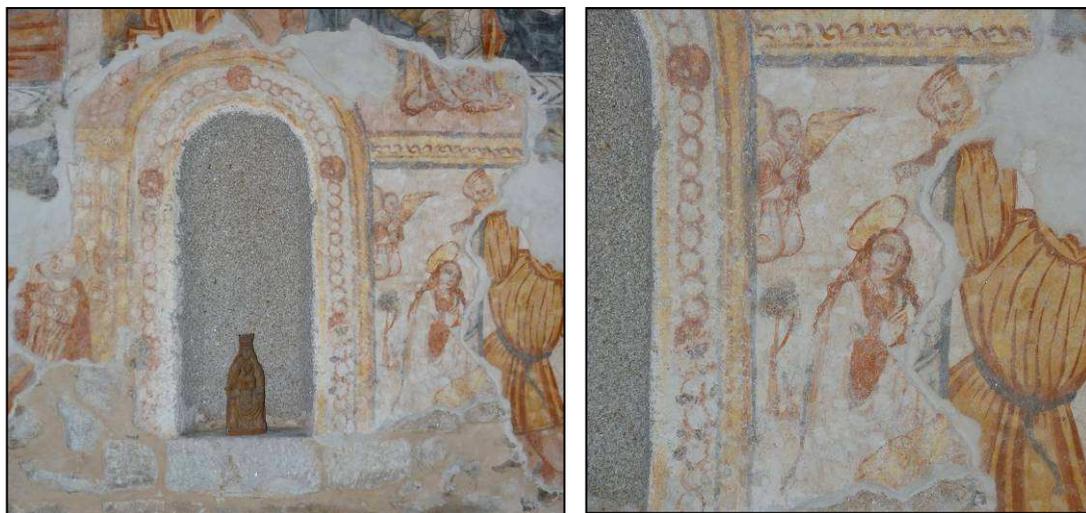


Fig. 9 - Segunda capa pictórica y detalle de la escena derecha, posible *Nacimiento*.

No podemos asegurar que las tres bandas decorativas que rematan el muro correspondan en su totalidad a la primera capa pictórica (Fig. 10); al menos sí la primera, de tipo roleos en entrelazo sobre un fondo amarillo⁷, pero es difícil diferenciarlo dado que durante la restauración se han reintegrado numerosas zonas faltantes. La última franja con motivos entrecruzados en rombos apenas tiene sustrato y parece haber sido aplicada casi directamente sobre la piedra.

Técnica de ejecución

Las pinturas se encuentran restauradas y por esta razón la apreciación de la técnica de ejecución puede resultar más difícil. No podemos constatar el número de capas de morteros del que constan las pinturas, al menos la inferior, que conserva mayor superficie. Es probable que, dado el escaso grosor que presenta, la segunda pintura conste de una sola capa de mortero. No parecen presentar novedades en cuanto a la técnica pictórica, con respecto a las demás localidades: pinturas en su mayor parte al fresco con detalles en seco. En cuanto a la gama de colores utilizada, a pesar de poseer azules y verdes, presentan un aspecto desvaído y con tonos ocre-rojizos como predominantes.

Estas pinturas presentan también cenefas que encuadran las distintas escenas; sin embargo, a diferencia de otras localidades, están realizadas a mano alzada en lugar de con plantilla. Podemos establecer similitudes en cuanto a los motivos decorativos utilizados en estas franjas (Fig. 10). En primer lugar, las cenefas en espiga se asemejan a las del muro testero de Villamor de la Ladre⁸. La franja decorativa horizontal con motivos vegetales en rojo sobre fondo amarillo guarda gran parecido a las de varios muros de Muga de Sayago. La decoración en crestería roja sobre fondo blanco se asemeja también a las del vano izquierdo de la cabecera de Muga. Por último, la decoración de imitación de motivo textil, con líneas ondulantes formando rombos, rojo sobre blanco, es similar a la del muro B de Carbellino.

Siguen siendo visibles en las primeras pinturas las jornadas de trabajo, organizadas por escenas, comenzando por la parte superior izquierda hacia la derecha y a continuación la zona inferior, de derecha a izquierda, como se muestra en la Fig. 11.

⁷ Modelo basado en plantilla similar a la de otros conjuntos, como la ermita de Fernandiel, en Muga.

⁸ Remitimos al apartado correspondiente.



Fig. 10 - Detalles de las cenefas decorativas.

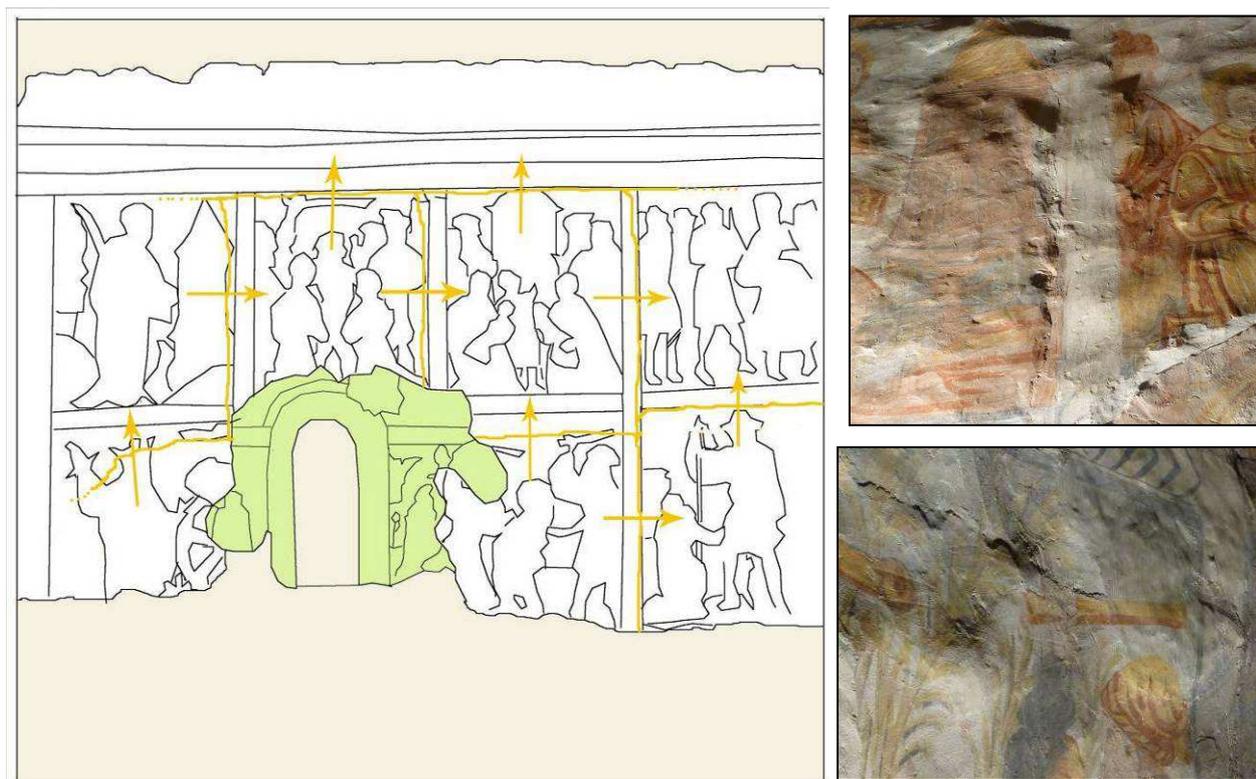


Fig. 11 - Sucesión de jornadas y superposición de las mismas, según indican las flechas. En la imagen superior, límite de jornada de gran grosor en la escena de *Santa Bárbara*, iluminada desde la izquierda. Abajo, detalle de límite de jornada en la escena del *martirio de San Sebastián*, iluminación rasante desde abajo.

Estado de conservación

Presentan un buen estado de conservación ya que, como se mencionó anteriormente, las pinturas han sido restauradas recientemente. Al parecer, se retiraron encalados y restos de pinturas superpuestas hasta llegar al nivel de las existentes actualmente. Presentan buena cohesión y adhesión al muro y una fácil lectura, pues han sido reintegradas las abundantes faltas de policromía debidas al habitual picado del mortero previo a la aplicación de nuevos morteros. Convendría cambiar la situación de los focos para iluminación y orientarlos adecuadamente desde una distancia apropiada (ver foco en Fig. 7) En estas pinturas el foco situado en la parte superior del muro proyecta un haz de luz rasante que impide la contemplación.

B) MURO TESTERO, ALTAR MAYOR

Se trata de un retablo fingido de dos cuerpos, tres calles y ático enmarcados con polsera, con escenas dedicadas a la Vida de la Virgen (Figs. 12, 14-17), posiblemente fechadas en la transición del siglo XV al XVI, muy diferentes a las pinturas del crucero. Se conservan las escenas laterales y las franjas decorativas con grandes roleos vegetales a modo de fondo, que tienen en su base restos de una inscripción.

No debieron estar mucho tiempo expuestas ya que en 1543 se documenta en Argañín la compra de una gran cantidad de cal⁹, posiblemente para cubrir la necesidad de esta población y sus anexas (Badilla y Monumenta) de tapar los muros de las iglesias para evitar las epidemias de peste que asolaban Europa en las últimas décadas.

En 1587 una anotación del párroco titular de Argañín indica la necesidad de hacer un retablo para la iglesia de Badilla¹⁰. Nos preguntamos si el ensamblaje de ese retablo responde al momento en que se acometieron las obras en el muro testero abriendo el vano y hueco para una hornacina (hoy cerrado con mampuesto), destruyendo así parte de las pinturas murales, y si este retablo (que algunas fuentes describen como *barroco*) es el mismo que se conservaba hasta 1957 y que fue vendido junto a otros retablos del templo por el párroco titular¹¹.



Fig. 12 - Vista general de las pinturas del muro testero.

Se desconoce si en el tercio inferior del muro estas pinturas tenían alguna continuidad, pero se atestigua, según la publicación de M^a de los Ángeles Martín, que existían restos de una segunda capa pictórica que ocultaba en parte la inscripción inferior (Fig. 13). En ella describe la imagen de una mitra, un báculo y un pez que podrían corresponder a una representación de *San Atilano*, que formaría pareja con otra pintura en el lado opuesto del altar representando a *San Ildefonso*, ambos santos patronos de Zamora que recibieron culto en muchas iglesias y ermitas de la provincia¹². Según esta idea, ambas pinturas también debieron quedar ocultas poco después bajo la capa de cal al igual que el retablo fingido.

⁹ "...dos cargas de cal para las paredes y altares (...) trescientos novena y un maravedies...". AHDZA. Libros de fábrica de la iglesia de Argañín, Sig. 164, Libro II (1460-1733).

¹⁰ "...y para la iglesia de Badilla un guardapolvo al Retablo, mandamos por el presente que el mayordomo de cada iglesia compre o haga saber...", AHDZA. Libros de fábrica de la iglesia de Argañín, Sig. 164, Libro II (1460-1733).

¹¹ Martín Ferrero, M^a A.: *Pinturas murales...* Pág. 213, además del testimonio de algunos vecinos. No hemos podido localizar ninguna fotografía de este retablo para comprobar su estilo y estimar una datación.

¹² Ocurre lo mismo en las pinturas de Fernandiel, en Muga: sobre las pinturas del testero, aparece una segunda policromía, realizada pocos años después, representando a Santo Tomás en el lateral inferior del muro.



Fig. 13 - Detalle de los restos desaparecidos (imagen tomada de la publicación de M^a A. Martín).

En la actualidad no queda rastro alguno de esta *pequeña* muestra de policromía, sin que podamos asegurar si su desaparición responde a un desprendimiento o a la elección de dejar al descubierto la inscripción subyacente durante el proceso de restauración de las pinturas.



Fig. 14 - Escena de la *Anunciación* y detalle de la filacteria con la inscripción: "*Ave María Gratia*".



Fig. 15 - Algunos autores consideran que esta escena representa la *Expectación de la Virgen*, o *Virgen de la O*. También sigue el modelo compositivo de un *Nacimiento*



Fig. 16 - Escena de la *Huida a Egipto* y detalle de la *Virgen con el Niño*.



Fig. 17 - Escena de la *Epifanía* y detalles del rey Baltasar

La inscripción con caracteres góticos de la parte inferior del retablo no se conserva completa si no en tres secciones cuyo sentido textual no hemos podido interpretar (Fig. 18), parecen copiados de fuentes impresas. Los caracteres, aunque alargados y con los ascendentes acabados en doble punta, propios del gótico formal, casi han abandonado el doble ángulo (una cara plana y la otra curva) y se muestran más redondeados. Mantienen las abreviaciones y la decoración orlada.

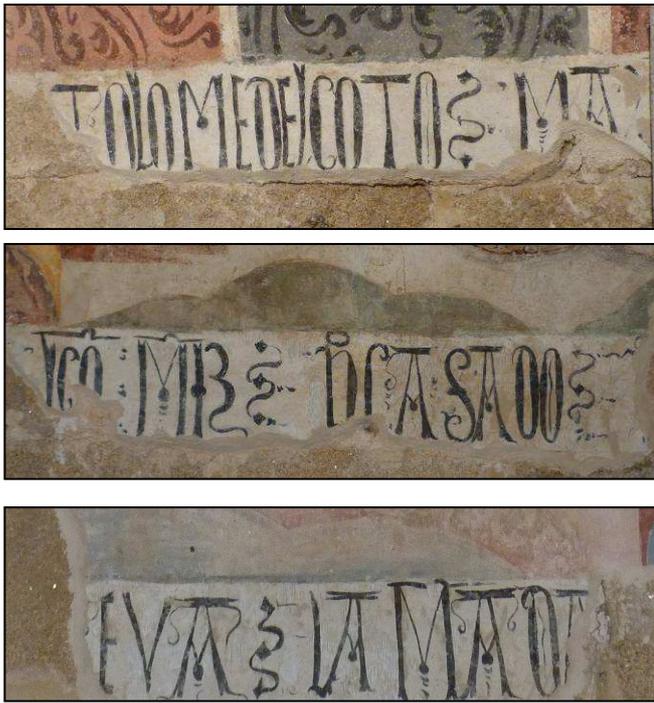


Fig. 18 - Detalle de los restos conservados de la inscripción.

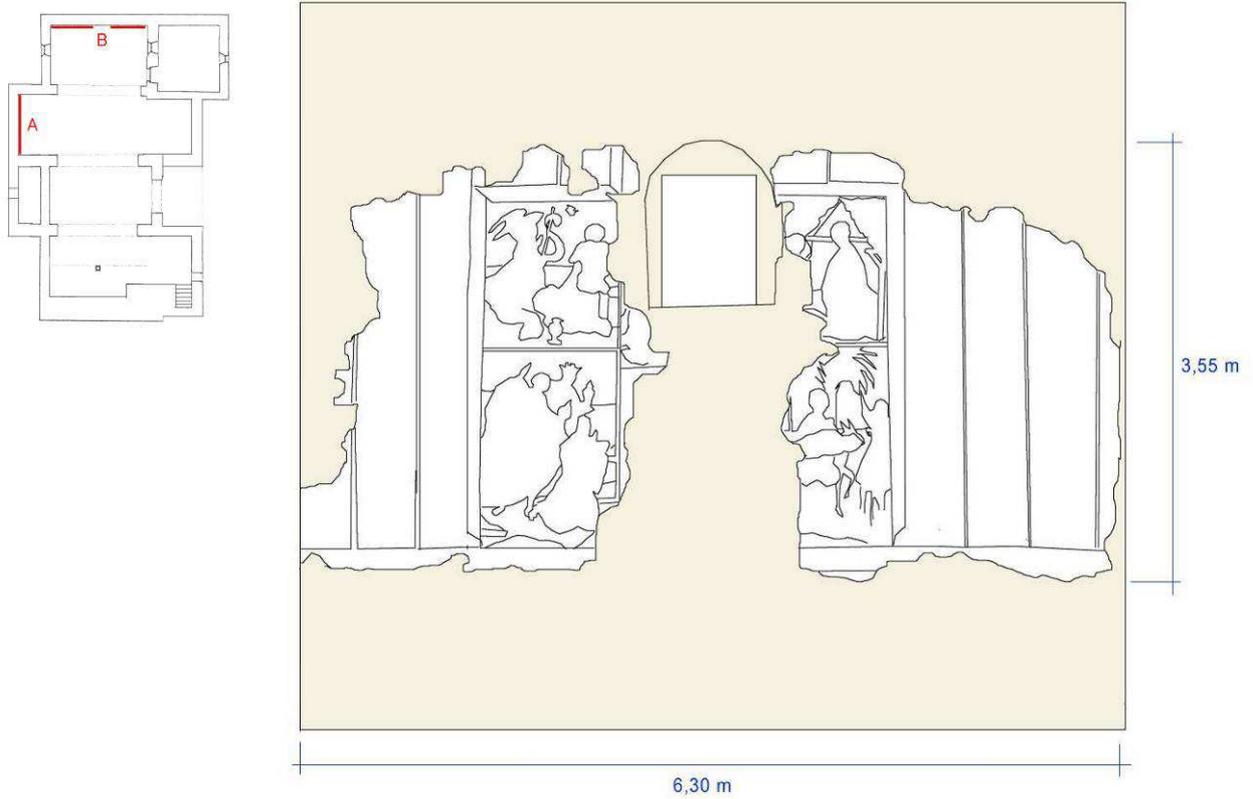


Fig. 19 - Esquema y dimensiones de las pinturas conservadas en el muro B (testero).

Técnica de ejecución

Como ya mencionamos, la apreciación de la técnica de ejecución puede resultar más complicada tras una restauración, por ejemplo, en la constatación del número de morteros de que consta la pintura mural, ya que no existen lagunas en las que apreciarlo. Sí que se advierten aún, con ayuda de luz rasante, las líneas de incisión que se realizaron para preparar y delimitar las distintas zonas de las pinturas (Fig. 20). Igualmente con luz rasante se ven los límites de las jornadas de trabajo; de forma similar al muro testero de Muga de Sayago, se realizó antes el retablo fingido y posteriormente los laterales decorativos vegetales. Llama la atención que la jornada respete, en ambas localidades, la forma curva de la polsera en la parte inferior y que en el lado derecho además, la polsera del retablo aparezca interrumpida horizontalmente por el límite de dos jornadas, como en el retablo de Muga (Fig. 20 y 21).



Fig. 20 - Detalle de las líneas de incisión para preparar y delimitar lo representado.

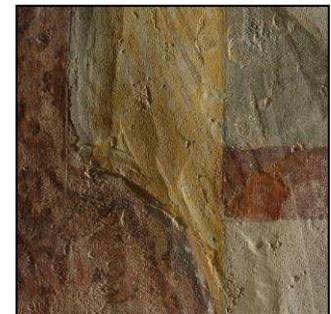
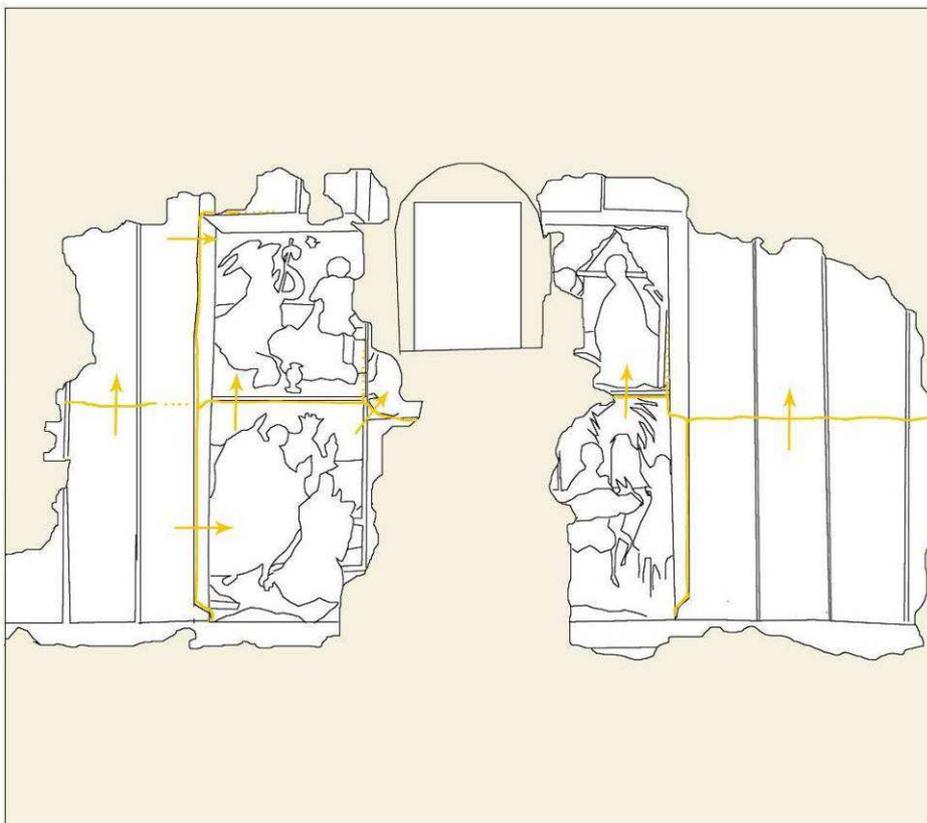


Fig. 21 - Esquema de las jornadas de trabajo y dirección de superposición entre ellas. A la derecha, detalles de los límites de jornadas en la escena de la *Adoración de los Reyes*.

En algunas zonas se puede ver parte del dibujo preparatorio, realizado en sepia (Figs. 15 y 22), en otras una línea negra que perfila algunas figuras que nos puede llevar a confusión (Fig. 22).

En cuanto a las franjas decorativas verticales a los lados del retablo, con motivos de roleos vegetales, podemos decir que, igual que en otras localidades, parecen seguir un modelo determinado pero no están hechas con plantilla, sino a mano alzada. Lo que las diferencia de otras localidades es, en primer lugar, su notable mayor anchura, el hecho de estar realizadas sólo en dos colores y sin el uso del ocre ni el blanco y estar separadas unas de otras mediante anchas líneas blancas sin perfilados en negro (Fig. 23). A diferencia de Villamor de la Ladre, en el que los motivos estaban hechos en negro y los fondos alternaban de color, en Badilla los motivos están realizados en colores distintos, en consonancia con el fondo, aunque de un tono más saturado, posiblemente por estar realizados en seco.



Fig. 22 - Dibujo preparatorio en sepia. Derecha: líneas negras que perfilan y definen el dibujo final.

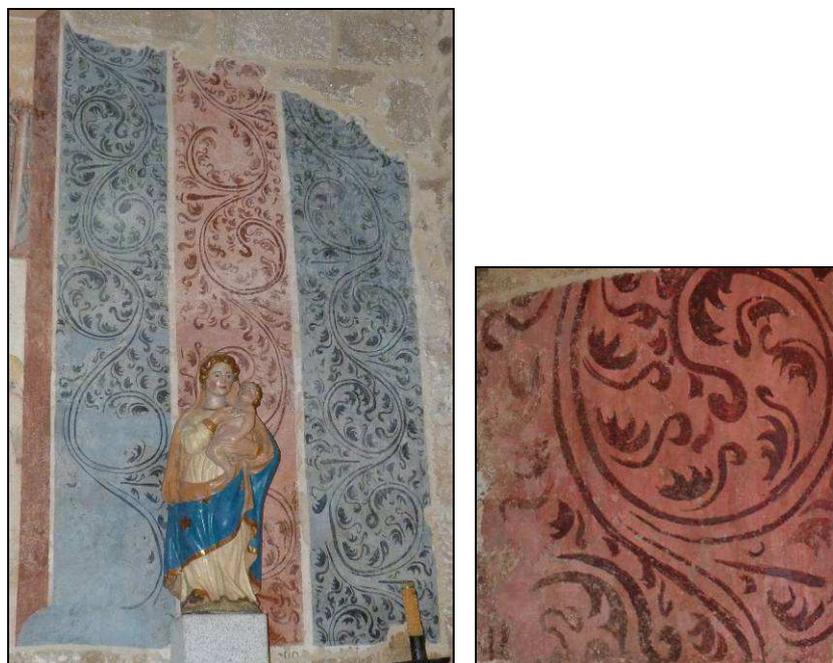


Fig. 23 - Franjas decorativas vegetales y detalle en el que se observa que está realizado a pincel y mano alzada.



Fig. 24 - Restos de detalles y terminaciones en seco. Detalle de uno de ellos.

Es difícil asegurar si la técnica es fresco o seco en unas pinturas restauradas y más aún sin haber tomado muestras por la misma razón. Lo único que podemos decir es que la existencia de algunos restos de detalles decorativos en los ropajes de la escena de la *Adoración de los Reyes*, podrían poner en evidencia la pérdida del resto y esto se puede explicar por estar realizados en seco (Fig. 24).

Por último, destaca la gama de colores empleada, suave, luminosa y armónica, en la que predomina el uso del azul y el rojo, lo que las diferencia del resto de localidades (Fig. 12).

Estado de conservación

Presentan un buen estado de conservación ya que, al igual que las pinturas del muro lateral, han sido restauradas recientemente. Presentan buena cohesión y adhesión al muro y los bordes están protegidos y biselados. La lectura de lo representado es fácil debido a la restauración, pero se pueden advertir que faltan las terminaciones y detalles, difíciles de conservar al estar realizados muy probablemente en seco.

Inmueble Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel
Localidad Carbellino
Municipio Carbellino

Pinturas murales Existen pinturas murales en los muros de la cabecera y en el primer y segundo tramo de la nave.



Fig. 1 - Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Carbellino.



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la iglesia de San Miguel de Carbellino.

La población de Carbellino se localiza al Sur de la provincia de Zamora, en la comarca de Sayago, cercana al Parque Natural de los Arribes del Duero, frontera natural con Portugal. Los primeros asentamientos de este lugar se remontan a la época prerromana: Los *vettones* ocuparon la comarca de Sayago, en pequeños núcleos diseminados siempre cercanos a corrientes de agua hasta que fueron absorbidos bajo la dominación romana. La creencia popular otorga a Torrebrades, población cercana a Carbellino ser el lugar de nacimiento de Viriato, caudillo contra Roma. El legado más importante de la romanización del territorio fue la creación de un complejo entramado viario que comunicaba los centros urbanos, mineros y militares.

Durante la Edad Media la invasión musulmana provocó el despoblamiento de la comarca y apenas dejó huellas más allá de términos, toponimia y muchas leyendas. Tras ese período llegaron a la comarca familias procedentes del norte de la península a concentrarse en el punto donde confluían las dos vías principales de Carbellino¹, y comienza a repoblarse la zona apoyada principalmente por los mecanismos de la cristiandad. En el antiguo punto de reunión se elevó un sencillo altar, más tarde sustituido por una pequeña ermita. En el siglo XIII se construyó el antiguo templo parroquial que fue modificándose a lo largo de los siglos hasta convertirse en el actual.

En Carbellino existieron varias ermitas²:

Ermita del Humilladero

Se conserva en la actualidad, aunque remodelada, con los muros enfoscados en cemento. En la visita pastoral de 1713 se describe: “... *la del humilladero en que esta un santo Christo pintado encima de la mesa de altar y a los lados tiene diferentes pinturas...* “. Si refiere a pinturas murales, estas ya no existen.

Ermita de San Sebastián

Desaparecida hacia 1720, se menciona en la misma visita pastoral anterior “...*la de San Sevastian que solo tiene la mesa de altar y un nicho en que esta el santo de talla y algunas pinturas a los lados...*” .

Ermitas del Calvario o de la Cruz

Existieron dos ermitas con esta advocación, una de ellas fue derruida por orden del visitador en 1713: “... *y por quanto en este lugar ay dos hermitas de la Xruz Y la una que es mui antigua y llaman del calbario y se halla indezente y en parte aruinada [...] mando a los cofrades de la cofradia a que toca la demuelan del todo...*”. De la otra no se tienen recuerdos, aunque se menciona en la obra de Pascual Madoz³.

Ermita de Santa Bárbara y Ermita de San Juan

En la visita de 1713 se indica orden de reparación de la Ermita de Santa Bárbara y en la de 1745 se describe “...*la de Santa Bárbara tiene cofradia y libro y la de San Juan, bien reparada con su altar y en el un cuadro grande de lienzo pintado con su Santo Christo y a los lados otros dos diferentes pasos de la pasion y en dicho altar no ai ara lo que para celebrar [...] se trae de la iglesia...*”. Se conserva en la iglesia parroquial una imagen de *Santa Bárbara* desplazada desde la ermita del mismo nombre cuando fue destruida por los franceses.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

De su origen románico se conserva la portada Norte, parte del lienzo de cabecera y posiblemente la base de la espadaña con una portada cegada⁴, por lo demás es construcción de principios del siglo XVI, edificada con piedra granítica de la zona, en sillería bien escuadrada, orienta su cabecera al Este (Fig. 3). Se conforma en una única nave, con cabecera cuadrangular y espadaña a los pies con tres campanas de bronce. La nave se divide en tramos marcados con grandes arcos apaisados, reforzados al exterior con gruesos contrafuertes.

En el siglo XVII-XVIII fue modificada recreciendo los muros de la cabecera y nave con mampuesto y abriendo vanos en el muro oriental (Fig.4), se modifica la espadaña a los pies y sacristía junto al presbiterio, además de reubicar diversos

¹ Se piensa que aprovecharon aquel cruce como punto de reunión, bajo la sombra de un roble o carballo (costumbre heredada de los pueblos celtas) y de ahí surgió el nombre de Carbellino, como ocurrió con otras poblaciones cercanas. Otra teoría habla de la relación entre el topónimo de Carbellino y el apellido *Carvalho*, de origen judío, muy extendido por la comarca de Sayago y Tras-os-Montes.

² Colino, F., cit. AHDZa/Sec. A.P./LFV Parroquia de Carbellino, 167 (15),

³ Madoz, P: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España (Zamora)*, Ed. Facsímil, Ediciones Ámbito, Valladolid, 1984.

⁴ VV.AA.: *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Fundación Santa María la Real - Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 579.

elementos estructurales y decorativos originales en el interior (accesos, hornacinas laterales, retablos barrocos,...). Poseyó en la nave una techumbre o un artesonado de madera y posiblemente una ochava en el presbiterio, hoy desaparecidos. Hacia los años 80 del siglo XX se reformó todo el tejado, pero se desconoce si fue durante estas obras cuando se dispuso la cubierta interior con placas de pladur y cemento. También se recreó y pavimentó el exterior del edificio con losas de piedra y cemento, lo que ha acentuado la problemática de humedades del edificio.

En el año 2010 se intervinieron las pinturas murales y también se aplicó un tratamiento de conservación preventiva en el exterior del edificio a fin de subsanar el problema de humedades que padecía y que llegaba a afectar a las propias pinturas⁵.

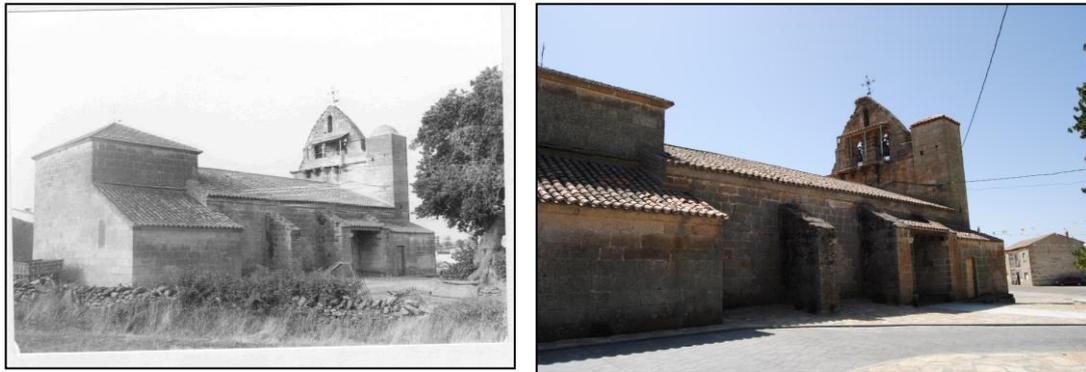


Fig. 3 - Imagen de la iglesia en los años 80⁶. A la derecha, imagen actual, 2012.



Fig. 4. Imagen del muro Sur de la iglesia, con los vanos aperturados en el siglo XVIII y detalle de la portada románica. Esta se estructura en tres arquivoltas de medio punto (el arco interior ligeramente apuntado) sobre pilastras escalonadas a partir de un podium, con impostas de listel inciso y nacela.

⁵ *Memoria final de la restauración de las pinturas murales de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Carbellino (Zamora)*, Empresa SOPSA, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 2010.

⁶ Digitalización de diapositiva del inventario de inmuebles realizado por el Ministerio de Cultura en la década de 1980, cedida por el Servicio Territorial de Zamora.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Las pinturas murales de Carbellino datan del siglo XVI y fueron ejecutadas en, al menos, tres momentos diferentes. Por un lado, las pinturas de cabecera, empezando por el muro testero que queda prácticamente oculto tras un retablo de talla y cuyas pinturas tienen continuidad en los muros laterales del altar. En otro momento fueron realizadas las pinturas del primer tramo de la nave (Laterales y Arco triunfal), posiblemente obra de un taller diferente, a pesar de la semejanza de estilo. Por otro lado, se ejecutaron las pinturas del segundo tramo de la nave, donde el estilo y ejecución de la pintura evidencian la intervención de una mano muy diferente a las anteriores.

En general, se distribuyen en paños enmarcados con cenefas a plantilla, dentro de los cuáles se desarrollan las distintas escenas de temática religiosa y fondos decorativos a imitación de paños brocados. Presentan rasgos arcaizantes herencia de la pintura gótica en la demarcación del dibujo con líneas gruesas y el enmarque de escenas, pero evidencian un interés compositivo con distribución de figuras inmersas en elementos arquitectónicos, paisajes y estudio de la perspectiva que avanzan a la pintura del Renacimiento, y el deseo de mostrar la riqueza de las vestiduras y un amplio colorido, aún dentro de su carácter popular.

Como ocurrió con el resto de los conjuntos murales cercanos, las pinturas originales se cubrieron con diversas capas de enlucidos en número y grosor variables. Entre los siglos XVI al XVII los habitantes de la comarca sayaguesa como consecuencia de la escasez de recursos agrícolas y consiguiente pobreza, se ven obligados a emigrar hacia zonas más ricas de Extremadura y Andalucía. En el mismo período se producen grandes pestes y hambrunas que afectan de forma muy dramática a la ya empobrecida gente de estas tierras. En ese tiempo se encalan los muros interiores de algunas casas pero sobre todo de las iglesias tratando de *desinfectarlas* con el fin de reducir la mortandad.

En distintos periodos del siglo XVIII y XIX se produce una cierta recuperación en toda la zona y también en Sayago por los intercambios comerciales y en consecuencia, en el terreno artístico, los interiores de las iglesias se llenan de grandes retablos barrocos y nuevas pinturas y enlucidos que se superponen a los encalados y pinturas ya existentes: En el caso de Carbellino, se conservaban escasos restos de policromías y retoques en los muros del presbiterio, de escasa calidad, localizados en torno al acceso a la sacristía y frente a esta en el muro de la Epístola, en el muro testero, y porciones en el tercio inferior o zócalo en ambos muros del primer tramo de la nave. Estas pinturas y enlucidos posteriores han sido eliminadas durante la restauración de las pinturas murales del año 2010, dejando al descubierto la capa pictórica que hoy día podemos contemplar.



Fig. 5 - Interior de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Carbellino.

I. LOCALIZACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES EN EL INTERIOR DEL TEMPLO

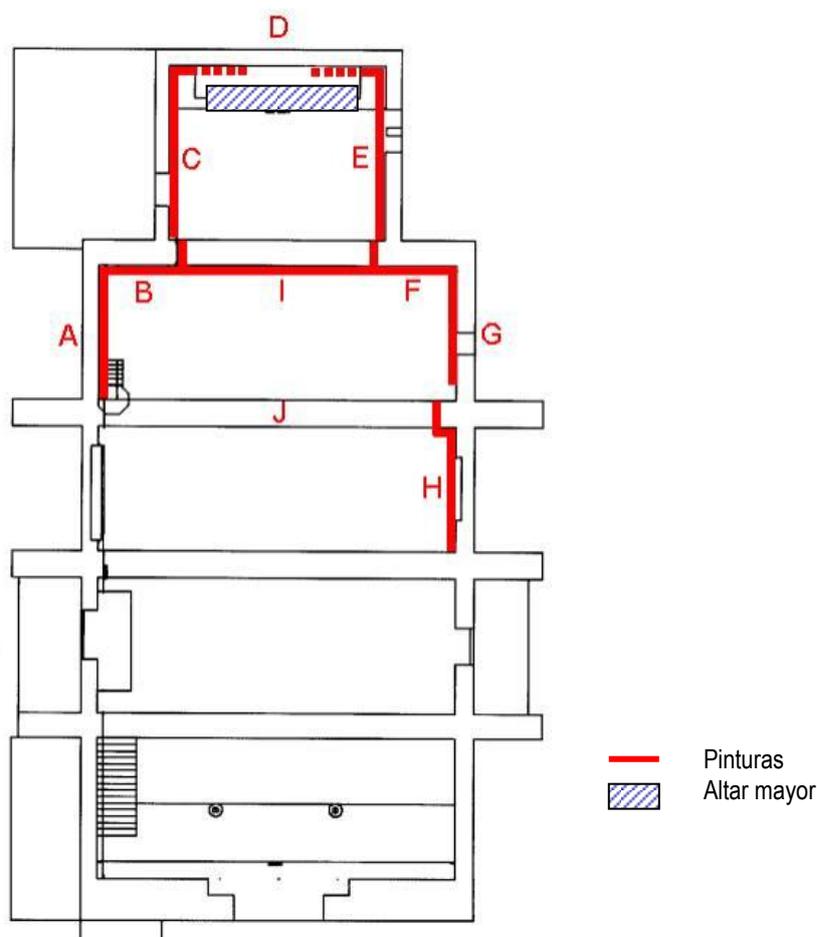


Fig. 6 - Planta de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Carbellino, y distribución de las pinturas murales existentes.

II. DESCRIPCIÓN POR TRAMOS DE NAVE

A) PRIMER TRAMO DE LA NAVE, MURO DEL EVANGELIO

La superficie total que ocupan estas pinturas es considerable (Fig. 7). Están divididas en tres registros (Fig. 8). En el superior se desarrolla el tema de *Santiago Matamoros* representado según el *Privilegio de los Votos* que atribuye al rey Ramiro I una victoria frente a los moros en Clavijo en el año 844, gracias a la aparición del santo (Fig. 9 y 10). Debajo, a la izquierda, la escena está muy perdida pero se adivinan figuras monstruosas sobre un fondo de paisaje (Fig. 11). A la derecha, escena de un interior, posiblemente la *Dormición de la Virgen*, con mujeres plañideras, que se arrodillan y rasgan sus vestiduras a los pies del lecho (Fig. 12).

La composición de esta escena y la superior de *Santiago* son muy similares a pesar de desarrollarse una, en el exterior y, otra, en un interior ya que ambas disponen una arquitectura en el lado derecho con un arco y en perspectiva, hecho que se acentúa en la escena de la *Dormición de la Virgen* con la disposición de un enlosado en punto de fuga⁷.

⁷ Encontramos un ejemplo muy similar en las pinturas de Torrefrades.

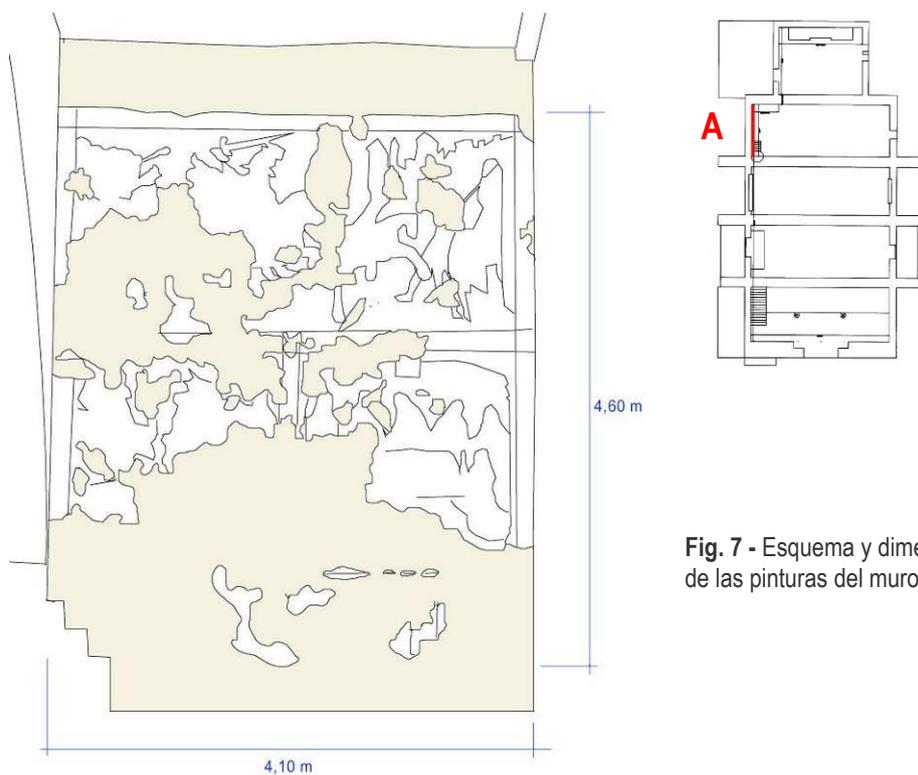


Fig. 7 - Esquema y dimensiones generales de las pinturas del muro del Evangelio, A.



Fig. 8 - Vista general del muro del Evangelio, A. **Fig. 9** - Santiago Matamoros. **Fig. 10** - Detalle de cuervos a los pies de Santiago.



Fig. 11 - Escena sin identificar: dos figuras de demonios. **Fig. 12** - Escena de una posible *Dormición de la Virgen*.

B) , F) e I) PARAMENTOS DEL ARCO TRIUNFAL

Se conserva gran parte de la pintura que cubría los muros en torno al Arco triunfal que da acceso a la cabecera, como se puede ver en la imagen (Fig. 13). Siguen la misma distribución de las pinturas del primer tramo, en varios registros.

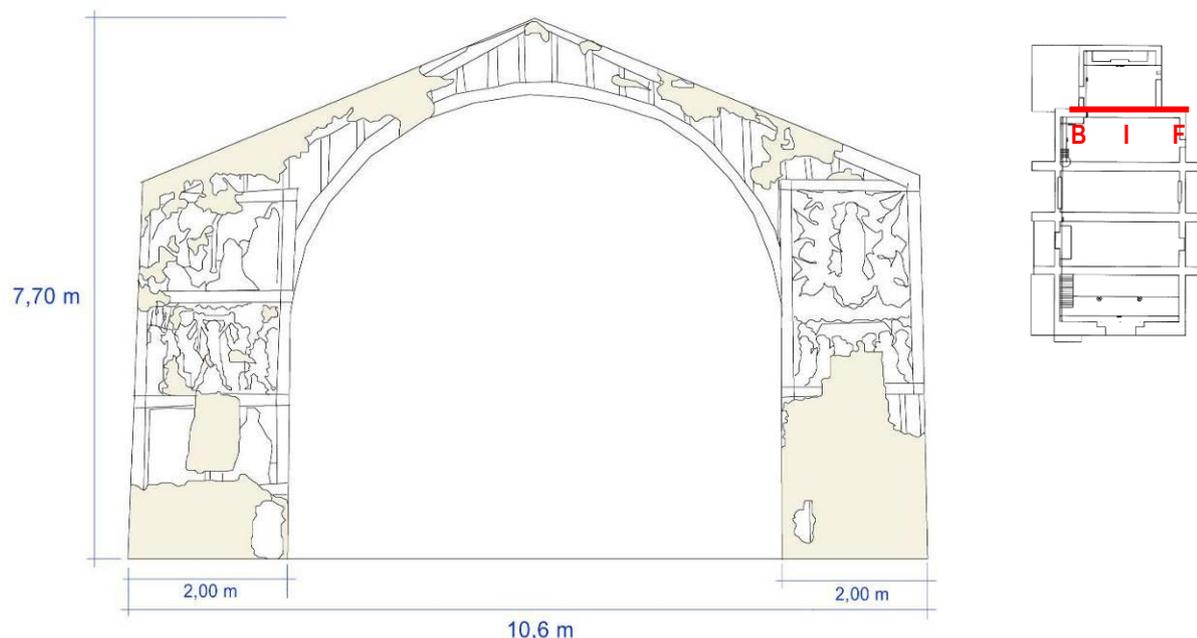


Fig. 13 - Esquema y dimensiones generales de las pinturas conservadas en los paramentos del Arco triunfal.

Muro B, lateral izquierdo (Fig. 14). Empezando desde arriba: escena no identificada que se desarrolla en un interior, en similar composición a las escenas del muro A: una figura principal se dirige a un grupo de orantes, mientras a la derecha un hombre impide el paso de otro grupo que pretende entrar en el interior (Fig. 15). En la escena central aparece *San Bartolomé*, en el momento en que está siendo desollado en presencia del rey *Astiages*⁸ que lo condenó al martirio (Fig. 16).

El registro inferior se divide en dos escenas: A la izquierda, imitación de un paño según modelo textil. A la derecha se representa a *Santa Lucía*, con ricas vestiduras y con sus atributos, la palma y una bandeja con dos ojos (Fig. 17).



Fig. 14 - Vista general del muro B o lateral izquierdo del arco



Fig. 15 - A la derecha escena no identificada: podría tratarse de una representación de *San Felipe el Apóstol*, ya que según los evangelios sinópticos siempre aparece acompañado de *San Bartolomé*, representado en la escena inferior.

⁸ Posiblemente el personaje que aparece a la izquierda y al que se le ha dado cierta preeminencia al situarlo en primer plano delante de un grupo de soldados.



Fig. 16 - Martirio de San Bartolomé. A la derecha detalles de la escena.



Fig. 17 - Vista de la escena inferior y detalle, a la derecha, de la inscripción que identifica la figura de Santa Lucía

A la izquierda, ejemplo del motivo de bandas diagonales en ornamento litúrgico, en este caso una casulla del siglo XVII, y el mismo tipo de motivo en la pintura mural renacentista de la Iglesia de S. Tomé de Abambres (Portugal). La pintura de Carbellino imita este diseño, aunque de forma bastante burda.

Muro F, lateral derecho. Una escena de gran tamaño representa la *Asunción de la Virgen* (Fig. 18). El tema iconográfico se basa en cierta tradición oral y en algunos escritos apócrifos, así como en muchos sermones e interpretaciones de varios Padres y Doctores de la Iglesia, y una gran cantidad de otros teólogos medievales. Todas esas fuentes literarias, apócrifas y canónicas, constituyen la base conceptual sobre la que la Iglesia ha basado las fiestas litúrgicas y la iconografía de la *Muerte* y la *Asunción de la Virgen*.

La iconografía de la *Muerte de María*, ampliamente expresada en el arte bizantino desde el siglo XI, comenzará a adquirir una cierta importancia en Europa desde el siglo XII, asociando el triunfo de la Virgen al de Jesucristo en tres temas característicos: *la Muerte*, *la Asunción* y *la Coronación de María*. Existirá cierta confusión en la interpretación del tema de la Asunción y la Ascensión de la Virgen.

En este caso se presenta a la Virgen, en marcada frontalidad, siendo elevada sobre una media luna hacia el cielo por un coro de ángeles que la coronan (Fig. 19), mientras a los pies, en el plano terrenal, los apóstoles la contemplan rodeando el sepulcro ya vacío (Fig. 20)⁹.

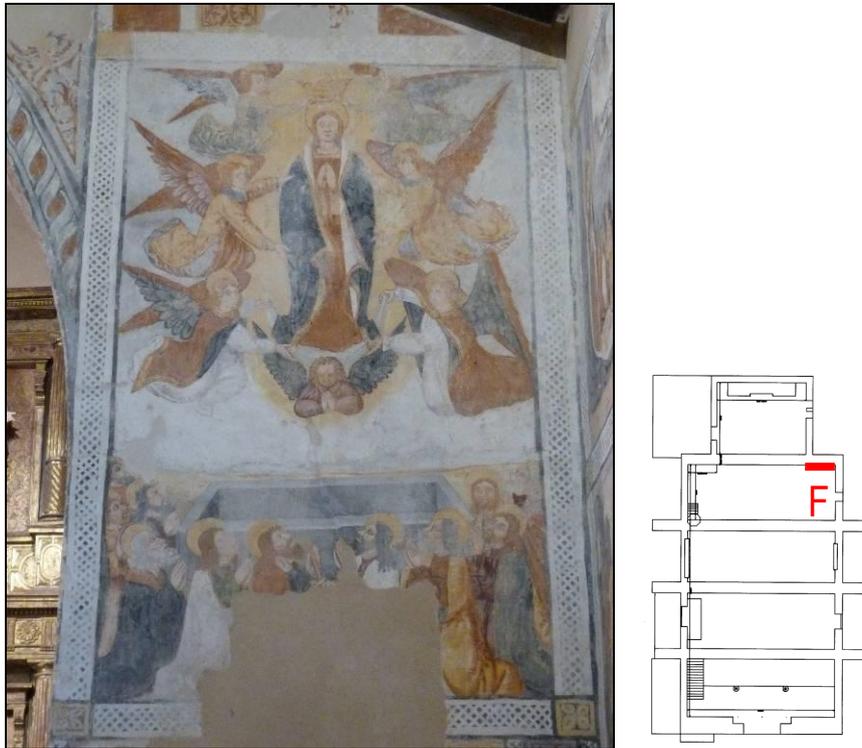


Fig. 18 - Vista general de la escena.

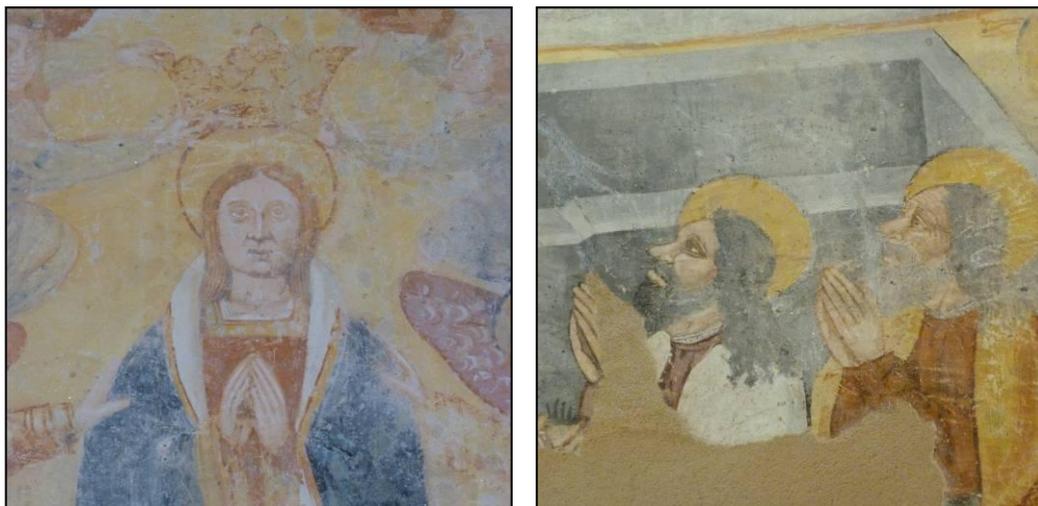


Fig. 19 y 20 - Detalles de la Virgen y de los apóstoles

⁹ Se localiza una *Asunción* con idéntica composición en la Iglesia de Nossa Senhora da Piedade de Meijinhos, en Lamego, Viseu (Portugal). Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

Muro I, parte superior e intradós del Arco triunfal. Responde también al mismo momento o mismo taller de ejecución del resto de las pinturas del primer tramo. En este caso sigue el diseño de paños en bandas verticales de la cabecera, en alternancia de color y con la impronta de motivo decorativo según modelo de plantilla, pero realizado a mano alzada¹⁰. El mismo motivo se repite en el intradós del arco, cubriendo toda su superficie. En el extradós del arco se muestra una cenefa de sogueado abierto, característica del primer renacimiento (Fig. 21). En la base del intradós, a la izquierda, una pequeña escena representa una asimilación al mundo cristiano del tema de *Hércules matando a la Hidra de Lerna* (Fig. 22), la figura desnuda (por su concepción humana) porta la antorcha y lucha contra la sierpe, representación del demonio. El personaje surge como modelos de virtudes cristianas, a modo de prefiguración de Cristo en la época del paganismo y su aparición se extiende durante todo el Renacimiento.

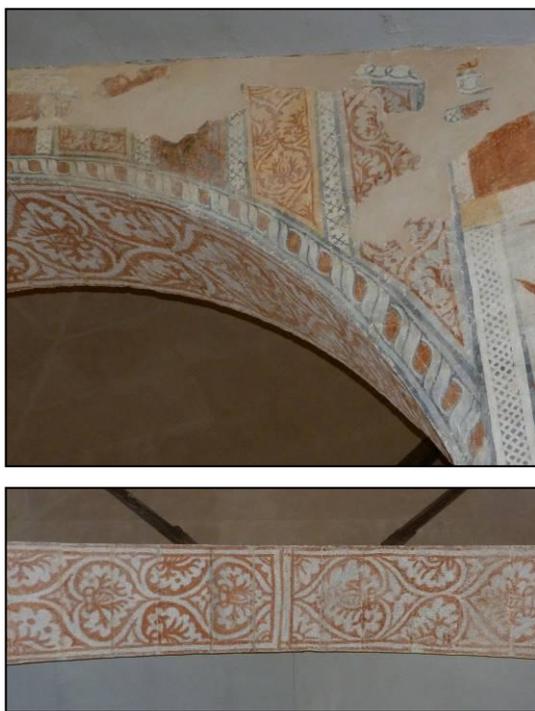


Fig. 21 - Vistas de la parte superior del arco e intradós.



Fig. 22 - Escena de *Hércules y la Hidra de Lerna*.

G) PRIMER TRAMO DE LA NAVE, MURO DE LA EPÍSTOLA

La apertura de un vano en el muro destruyó la mitad de las pinturas de este paño, dedicado a la Vida de Jesús (Fig. 23 y 24). Se conservan dos escenas, el *Nacimiento de Jesús* y *Adoración de los Reyes Magos* (Fig. 25 y 26), en clásica composición¹¹ y la parte superior de otra escena de mayor tamaño que posiblemente representaba la *Resurrección de Cristo*, ya que la figura central en posición frontal aparece nimbada y dispone la mano diestra en actitud de bendecir. A un lado, un ángel músico lo flanquea (Fig. 27). Es posible que la composición general de esta escena fuera muy similar a la del la *Asunción de la Virgen*, en el muro F del arco triunfal.

¹⁰ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

¹¹ De nuevo, los modelos compositivos se repiten continuamente: En este aspecto, estas escenas son muy similares a las conservadas en otros conjuntos, como el *Nacimiento* de Badilla de Sayago o la *Adoración de los Reyes* del retablo fingido de Villar del Buey.

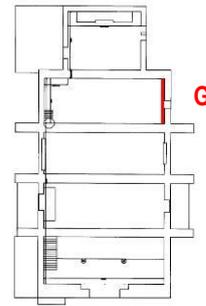
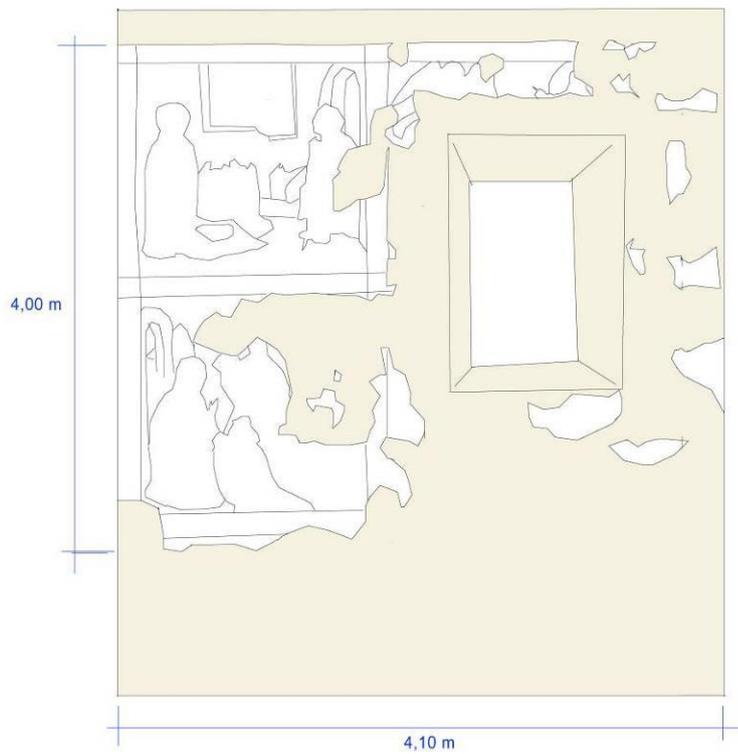


Fig. 23 - Esquema y dimensiones de las pinturas conservadas en muro G.



Fig. 24 - Vista general del muro F.



Fig. 25 y 26 - Arriba, Nacimiento de Jesús.
Debajo, Adoración de los Reyes.



Fig. 27 - Restos conservados de la escena de la derecha, posiblemente la *Resurrección de Cristo*.

Técnica de ejecución, primer tramo de la nave, muros A, B, I, F y G.

El soporte en todos los casos, muros del primer tramo de la nave, A, B, F, I y G, es de sillares de granito de corte regular, trabados con mortero de baja proporción de cal y arena de la zona. Se trata de pinturas realizadas con una sola capa de mortero; este sustrato se compone de cal y arena, empleando un árido de origen granítico de la zona, por lo que adquiere un tono agrisado. El grosor del sustrato varía del presbiterio al de la nave, siendo más grueso y burdo el primero, aunque su composición es similar, a excepción del muro A (lado del evangelio), que posee dos, cuyas composiciones son semejantes a excepción del árido, más fino en la segunda capa¹². El uso de procedimientos mixtos en la aplicación del color, no permite hablar de fresco, sino más bien del uso de todos los recursos al alcance del pintor o cuadrilla. La gama de colores incluye a parte de ocre, rojos y negro, azules, verdes y marrones en distintas gradaciones y variadas mezclas, lo que da la sensación de ser más rica.

En algunas zonas, con luz rasante, se adivinan líneas incisas preparatorias de los límites de las escenas y franjas decorativas. Mediante esta iluminación se aprecian fácilmente las jornadas de trabajo, aunque la proporción de pinturas conservadas no sea suficiente para saber el orden concreto de realización (Figs. 28, 29 y 30).

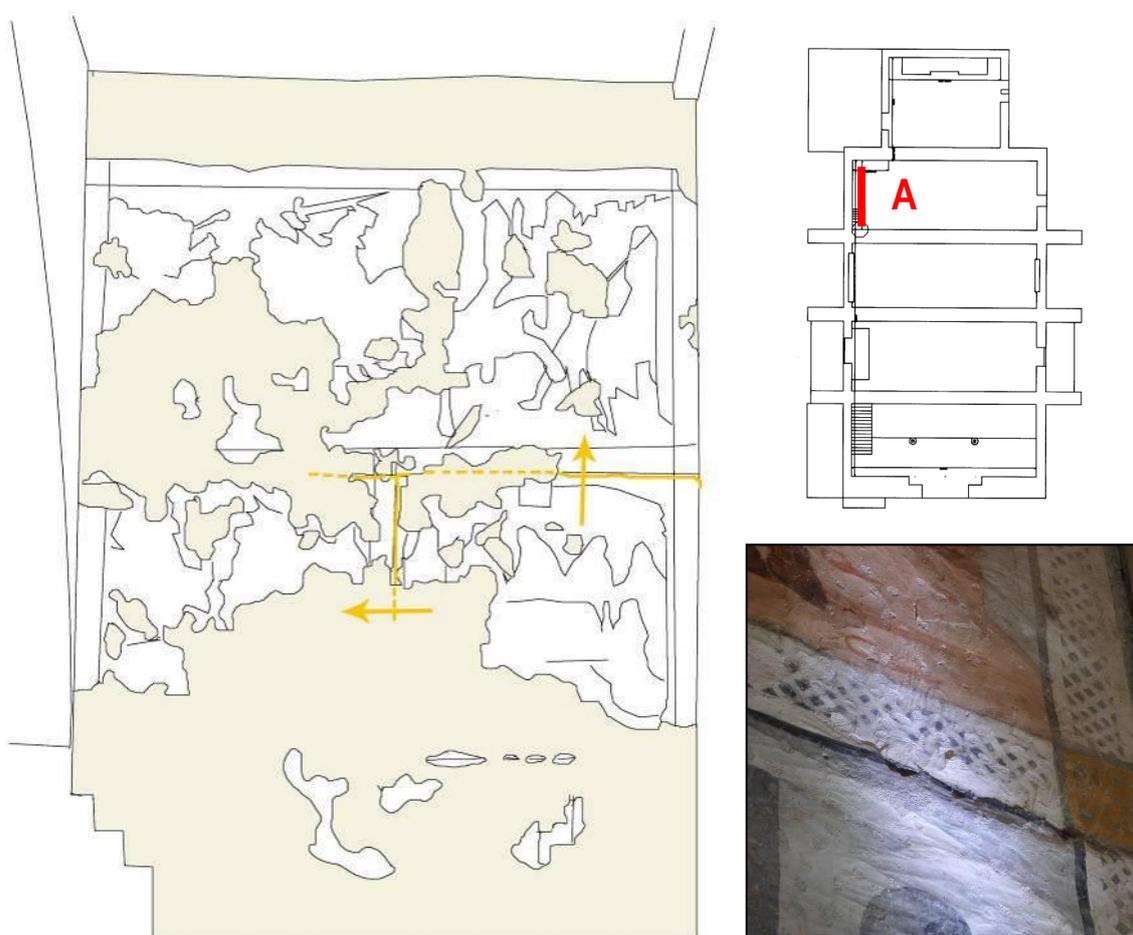


Fig. 28 - Esquema de jornadas de trabajo, muro A: únicamente podemos apreciar la jornada que delimita la escena de la *Dormición de la Virgen*, que se ejecutó después de la escena de su izquierda y posterior al registro superior.

¹² Según datos de la analítica en la *Memoria final de la restauración de pinturas murales de la Iglesia de San Miguel Arcángel en Carbellino de Sayago, Zamora*. Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 2011.

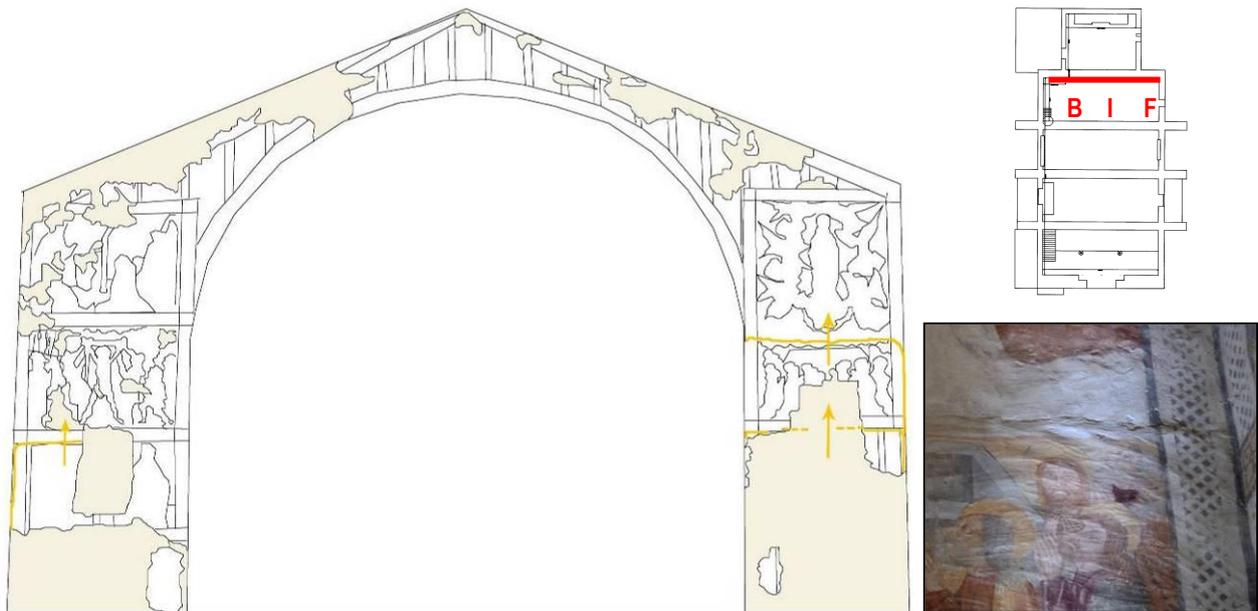


Fig. 29 - Jornadas de trabajo detectadas en el arco, muros B, I y F, primer tramo de la nave. Detalle con luz rasante del límite de una jornada en el muro F, entre la Asunción de la Virgen y los apóstoles.



Fig. 30 - Esquema de las jornadas de trabajo en muro G, primer tramo de la nave. Detalle del límite de jornadas entre ambas escenas donde puede verse que la jornada intermedia es muy estrecha.

En cuanto a las abundantes cenefas con decoraciones geométricas que enmarcan las escenas podemos señalar que están realizadas mediante plantilla de modo casi idéntico al de otras localidades¹³; sin embargo, existen diferencias de anchura mínimas: en el muro A, se presenta algo más estrecha, midiendo 8-8,3 cm, frente a los 8,5 cm de otras localidades (Fig. 31); en el muro B se ha podido localizar una plantilla, con una anchura casi idéntica a la de otras localidades, de 8,4 cm, y midiendo de largo 27 cm (Fig. 32); y en el muro G se presenta un poco más ancha, midiendo 8,6 - 8,7 cm y mucho más larga, 38,7 cm (Fig. 33). Se detectan otros muchos encuentros de plantilla, debido a ligeras imprecisiones durante el desarrollo del trabajo (Fig. 34). El motivo floral que se observa en los encuentros de las cenefas, en negro sobre amarillo, es muy similar también al de otras muchas localidades (Fig. 34).



Fig. 31 - Cenefa de rombos en muro A, en la parte superior de la escena de Santiago Matamoros. Mide 8 - 8,3 cm de ancho.



Fig. 32 - Plantilla en la cenefa del muro B, parte inferior izquierda, sobre decoración de rombos rojos. Mide 8,4 x 27 cm.



Fig. 33 - Plantilla en cenefa del muro G, bajo la escena de la Adoración de los Reyes. Mide 8,2 x 38,7 cm.



Fig. 34 - Plantilla en cenefa del muro F, bajo los apóstoles en escena de la Asunción.

¹³ Villamor de la Ladre, Piñuel...

H) y J) SEGUNDO TRAMO DE LA NAVE, MURO DE LA EPÍSTOLA Y ARCO

Se conservan, en el segundo tramo, pinturas en torno al hueco de una hornacina abierta en el muro con posterioridad a la ejecución de las pinturas, por lo que gran parte de las mismas han desaparecido. Sin embargo puede apreciarse la representación de un retablo fingido de tres calles separadas con un fino sogueado, y enmarcado con polsera sobre un fondo de franjas decorativas con motivos de roleos vegetales¹⁴ (Fig. 35). En el centro del retablo fingido, la escena del *Calvario* sobre un fondo de paisaje y arquitecturas. Sin que podamos identificar la advocación del retablo, dado el nivel de pérdida de policromía, en la escena de la izquierda se aprecia una figura nimbada acompañada de otra que tiene dos cuernos sobre la cabeza (Fig. 36). En la escena de la derecha, dos figuras monstruosas golpean con palos a una tercera (Fig. 37). En ambas se repite la misma composición con un fondo arquitectónico.

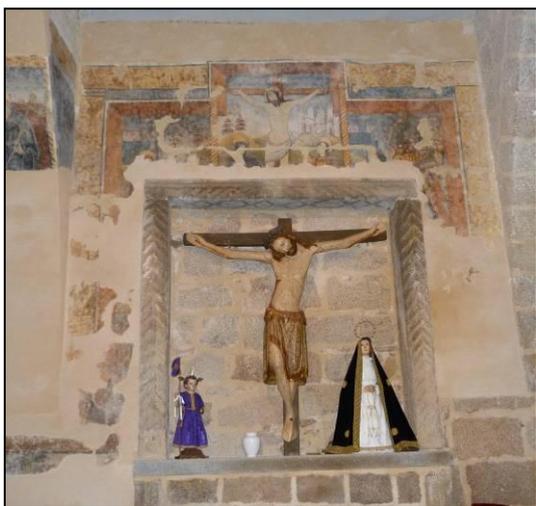


Fig. 35 - Vista general de las pinturas del muro H. A la derecha, detalle de la escena del *Calvario*.



Fig. 36 y 37 - Detalles de las escenas laterales.

Forma parte también de esta escena la pequeña pintura del intradós del segundo arco que representa a *San Antonio de Padua* (Fig. 38) con el Niño sentado sobre el libro y en la mano izquierda portando la cruz. La figura se dispone delante de un antepecho en perspectiva.

Fig. 38 - Escena de San Antonio de Padua.



¹⁴ Motivo ornamental muy repetido en otros conjuntos de la zona.

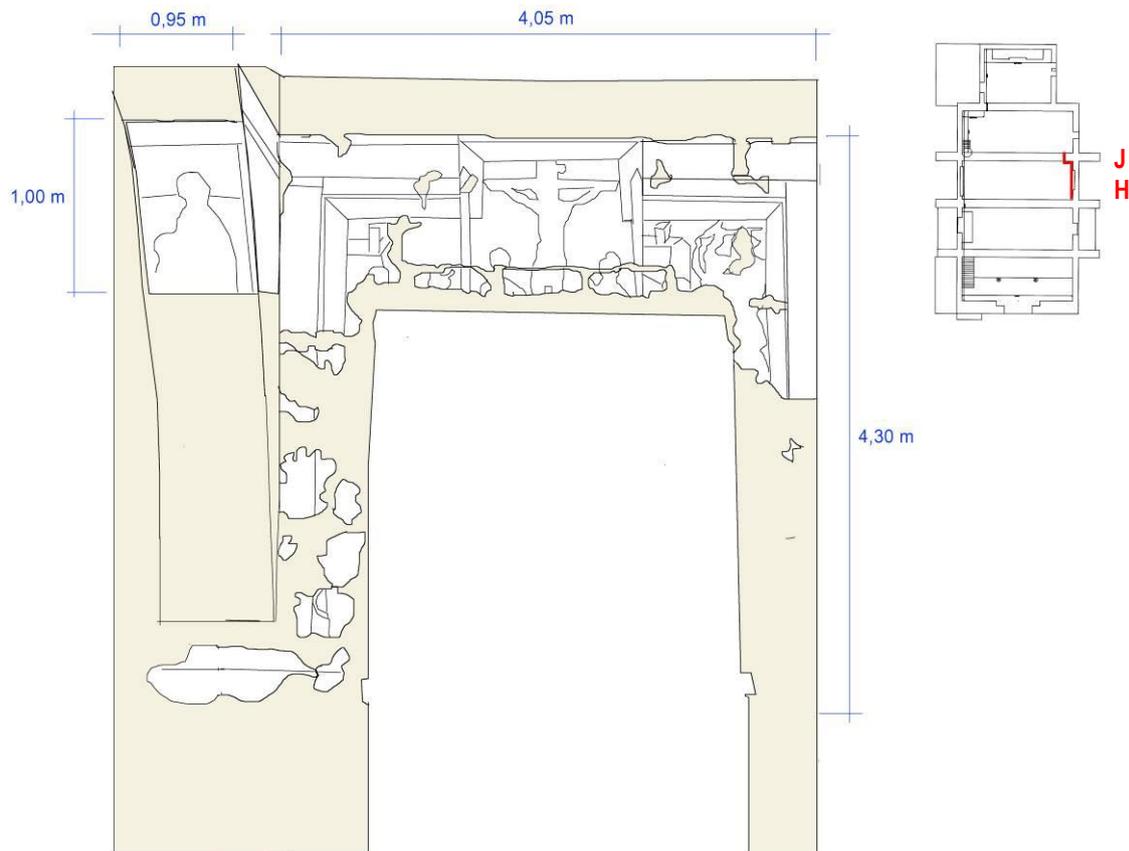


Fig. 39 - Dimensiones de la pintura conservada en muro H y arco J.

Técnica de ejecución

Poco se puede decir de las escasas pinturas conservadas en este tramo, salvo que no presentan características diferentes a las del resto de la iglesia: técnica mixta de ejecución en fresco y parte en seco. La pequeña escena de San Antonio de Padua está realizada con una finísima capa de mortero, casi inexistente que deja ver la textura del soporte. Las franjas decorativas con motivos en rojo y fondo ocre nos recuerdan a las de otras localidades, como Muga de Sayago, lo que pone en evidencia la existencia de modelos decorativos, a pesar de estar realizadas a mano alzada (Fig. 40). No se aprecian límites de jornadas.



Fig. 40 - Franja decorativa muro H, segundo tramo de la nave.

C) D) Y E) MURO TESTERO Y LATERALES DE LA CABECERA

El retablo mayor ocupa casi la totalidad del muro testero e impide la contemplación de las pinturas que, casi con seguridad, se conservan ocultas tras él bajo capas de encalados (Fig. 41). Desconocemos si estas pinturas reproducen un retablo fingido o simplemente se dividen en registros con sucesión de escenas narrativas, siendo la inferior (de la que se conservan pequeños restos en el lado izquierdo) una imitación de zócalo con motivos de paralelepípedos en perspectiva, motivo seriado que encontramos en otros conjuntos de las comarcas de Sayago y Tras-Os-Montes (Portugal)¹⁵. En el lado derecho se conserva una escena en la que las fauces del Leviatán engullen a las figuras desnudas de hombres y mujeres condenados a sufrir tormento en el Infierno, alusión al tema apocalíptico de la *Salvación de las Almas* (Fig. 42). En el lado izquierdo, puede verse una pequeña parte de dos escenas (Figs. 43 y 44).



Fig. 41 - Vista general del muro testero.



Fig. 42 -Detalle de la figura del Leviatán.

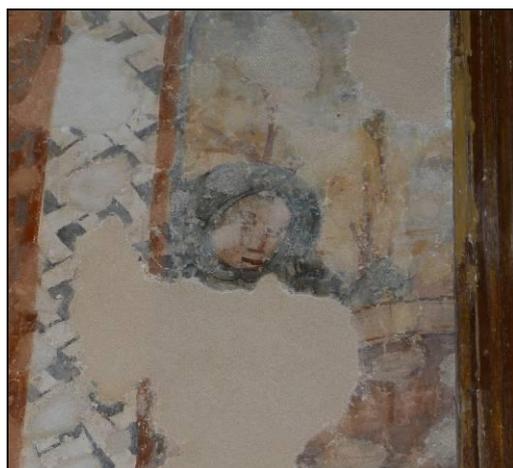


Fig. 43 - Detalle de una pequeña figura en una de las escenas a la izquierda del retablo.

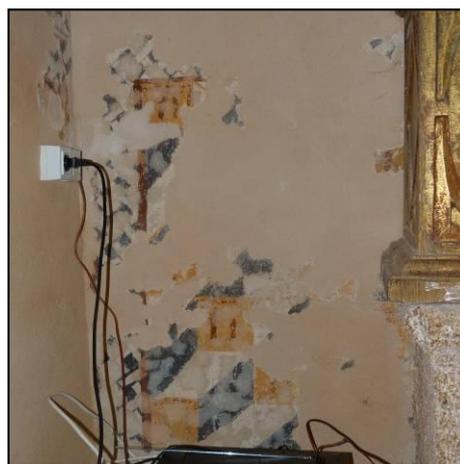


Fig. 44 - Detalle del zócalo, con motivos de paralelepípedos en perspectiva.

¹⁵ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

Las pinturas del muro testero tienen continuidad en los muros laterales de la capilla (Fig. 45), con imitación de paños colgantes, curiosamente en dos registros, en bandas de color con motivos ornamentales, similares a los localizados en la parte superior del arco triunfal. Se diferencian de las pinturas del primer tramo de la nave en que las cenefas que separan cada escena/registro están realizadas con plantilla, también de rombos pero acabadas en laceria, siendo además de menor tamaño, como se detalla más adelante .

En el muro izquierdo se dispone la figura de *San Pedro in Cátedra* (Fig. 46), en el centro del paño. La figura del santo, entronizada, viste los ornamentos litúrgicos, capa y mitra papal, bendice con la diestra y sostiene las llaves con la izquierda. Los colores empleados para las vestiduras son los mismos que aparecen en las bandas verticales. La apertura de un vano en el muro de la derecha destruyó parte de las pinturas allí conservadas, pero es posible que se dispusiera otra figura en el centro del paño similar a la de San Pedro.



Fig. 45 - Vista general de los muros laterales de la capilla mayor.



Fig. 46 - A la izquierda, detalle de *San Pedro in Cátedra*. A la derecha, detalle del remate decorativo en el paño de la Epístola, que evidencia la intervención de varias manos en la misma andamiada.

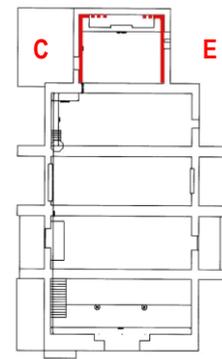
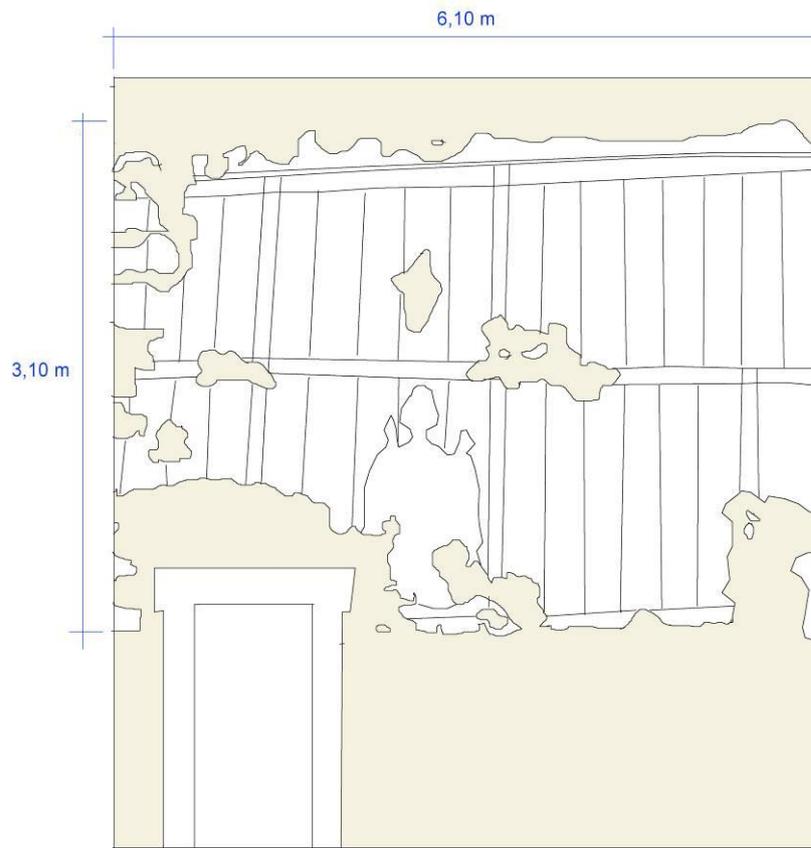


Fig. 47 - Esquemas de dimensiones de las pinturas conservadas en los muros laterales de la cabecera.

Técnica de ejecución (cabecera)

A tenor de los datos obtenidos en la analítica durante la restauración de estas pinturas murales¹⁶ se confirma que se trata de pintura al fresco o a la cal con retoques en seco. El grosor del sustrato varía del presbiterio al de la nave, siendo más grueso, agrisado y burdo el primero¹⁷. Según esa analítica el sustrato contiene un árido de granulometría muy irregular procedente del machaqueo de granito y cantos rodados, aglutinados por cal, con un elevado grado de hidraulicidad, y los pigmentos base están ligados al sustrato calcáreo, lo que nos indica la realización de dicho estrato al fresco.

En el caso de muestras tomadas sobre líneas y/o detalles perfiladas en negro (como en los muros laterales, con paños verticales con franjas decorativas) se identifica superposición de pigmentos siendo el último aglutinado con una sustancia proteínica, posiblemente de origen animal (temple) (Fig. 48). Con esto se confirma la aplicación de una técnica mixta en estas pinturas y, por ende, en otros conjuntos de similares características a este de los muchos que encontramos en la comarca.



Fig. 48 - Detalle de retoques en seco sobre la mitra de *San Pedro*, en el muro del Evangelio (testero).

Para la ejecución de las pinturas es claro el uso de plantillas y de cordel inciso. La plantilla empleada para la ejecución de las cenefas divisorias de cada escena es diferente a la empleada en las pinturas de la nave. Se basa en una plantilla también de rombos en el que después se trabaja la labor de entrelazo, posiblemente como retoque al seco (Fig. 49), pero esta plantilla tiene unas dimensiones menores de entre 6,5 cm y 7,5 cm con respecto a la medida común de la nave. Esta medida es variable según la zona dado que presenta una peor factura y las líneas en rojo que la demarcan no tienen el mismo grosor. En algunas zonas la labor de entrelazo se ha perdido (quizá debido a estar realizadas en seco) o simplemente no se ejecutaron.



Fig. 49 - Detalle de cenefa de entrelazo en el muro testero. A la derecha, cenefa del muro de la Epístola, sin el acabado de entrelazo.

Los colores empleados en los muros laterales están limitados al rojo, amarillo, azul y blanco (posiblemente empleando la misma cal) así como el siena para el dibujo preparatorio y el negro para los retoques y perfilados lineales. Para la figura de *San Pedro* se han empleado los mismos tonos, de forma que casi queda mimetizado con el fondo. En cambio, el muro testero presenta una mayor variedad con el empleo de verdes y tostados.

¹⁶ Memoria final de la restauración de pinturas murales de la Iglesia de San Miguel Arcángel en Carbellino de Sayago, Zamora. Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 2011.

¹⁷ Hoy día resulta más difícil apreciarlo a simple vista sin una analítica y al estar restauradas, pero se da el hecho de que conocíamos estas pinturas con anterioridad a la restauración por haberlas visitado *in situ*.

Se identifica un límite de jornada en el muro del Evangelio, entre los dos registros (Fig. 50 y 51), pero no apreciamos ninguna límite en vertical, ya sea por su buena hechura, por la restauración o por su inexistencia. Esta última opción evidenciaría más, si cabe, la intervención de varias manos en la misma andamiada.

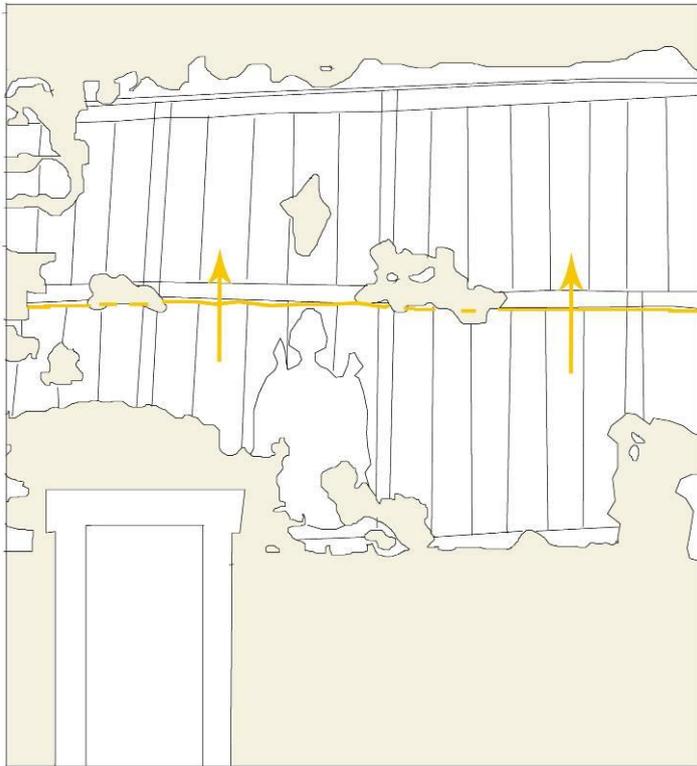
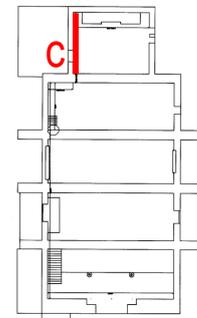


Fig. 50 - Esquema de la dirección de la jornada localizada en el muro C, lado del Evangelio en la cabecera.



Fig. 51 - Detalle del límite de la jornada entre los dos registros del muro C.



Estado de conservación de todo el conjunto de pinturas

Tras la restauración a la que han sido sometidas las pinturas de Carbellino, estas han recuperado la unidad estructural y visual dado el mal estado en que se encontraban y se ha atendido también al sistema de iluminación, con la sustitución de algunos focos halógenos por otros de halogenuro metálico.

Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Temperatura: 24,7° C

Humedad relativa : 42,3 %

Inmueble Actual iglesia parroquial de San Miguel
Antigua iglesia de San Miguel

Localidad Fresno de Sayago

Municipio Fresno de Sayago

Pintura murales Existencia de pinturas murales en la iglesia parroquial actual, en los muros laterales de la nave.

En la antigua iglesia se conservan vestigios de pinturas en los muros de la cabecera y parte del muro lateral, únicos elementos arquitectónicos originales conservados.



Fig. 1 - Actual Iglesia parroquial de San Miguel.

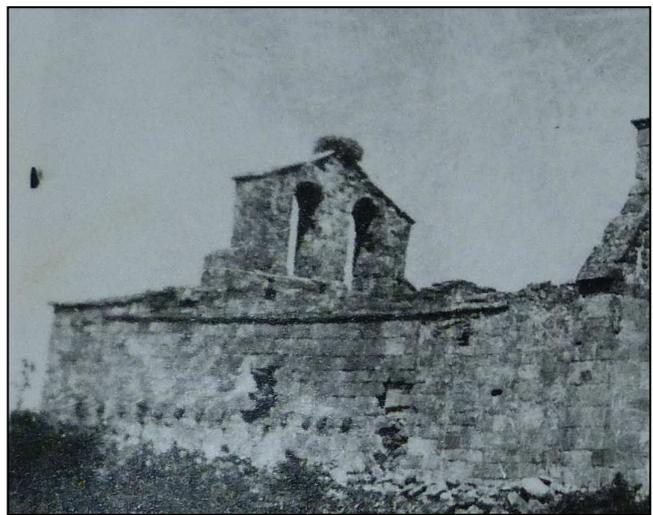


Fig. 2 - Antigua iglesia de San Miguel: vista de la espadaña desaparecida (detalle de fotografía cedida por la parroquia).



Fig. 3 - Ortofotografía de la iglesia parroquial.

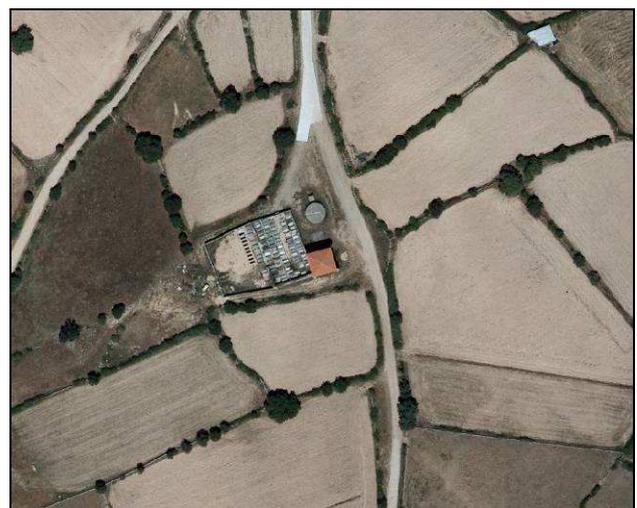


Fig. 4 - Ortofotografía de la antigua iglesia anexa al cementerio.

FRESNO DE SAYAGO

Esta localidad se localiza en la carretera entre Bermillo y Peñausende, o lo que es lo mismo entre Zamora y Almeida, siendo cruce principal de caminos de la zona Este de la comarca de Sayago. Sus orígenes se remontan a la Edad de Bronce y es durante la Edad Media, en el periodo de repoblación, cuando aparece ligado a la ciudad de Zamora como posesión eclesiástica hasta mediados del siglo XIX, con la categoría de *villa*, al igual que ocurrió con la población de Moraleja de Sayago. Fresno tuvo una doble jurisdicción como villa, de *señorío* y de *realengo*, de donde seguramente deriva la división del lugar en dos barrios, *Barrio del obispo* y *del Rey*, según los documentos antiguos¹.

Además de las dos iglesias que describiremos más adelante, Fresno poseía varias ermitas de las cuales ya no se conserva ninguna: *Ermita de San Pedro de Dulciagre*, que era propiedad de los *Jerónimos* de Benavente y que a finales del siglo XVIII estaba arruinada. Hacia 1830 las losas del solado de la *ermita de San Roque* y los materiales de obra de la *ermita del Humilladero*, se emplearon en la reforma de la *Ermita de los Remedios*, que en la actualidad es la iglesia parroquial de San Miguel².

ANTIGUA IGLESIA DE SAN MIGUEL (ANEXO AL CEMENTERIO)

Los restos del templo se conservan sobre un cerro a las afueras del pueblo, con el cementerio anexo, y su patronazgo se debió a don Andrés de Grado, conocido como el *Doctor Grado*, canónigo de la catedral de Zamora³, que mandó construir el templo en 1489-1498. En 1884 Gómez Carabias escribía: "... *San Miguel de arriba, que antes fue el verdadero templo parroquial y hoy esta dedicado a cementerio, conservándose cubierto en su mayor parte y en el cual, si el tiempo lo permite, se celebra misa en el día de Todos los Santos...*". Aparte de la cabecera y parte del muro meridional, el resto de la construcción original ha ido desapareciendo con el tiempo: poseía una nave de tres tramos de menor altura y una espadaña a los pies de estilo similar a las de la zona aún con los huecos para alojar las campanas más alargados (Fig.5). Se conserva la bóveda de crucería estrellada que cubre la cabecera, gracias en parte a la nueva cubierta dispuesta en torno a los años 90 del siglo pasado ya que se encontraba en riesgo de caída. (Fig. 6).



Fig. 5 - Fotografía digitalizada de la antigua iglesia de San Miguel⁴, tal y como debía conservarse a mediados del siglo XX: Puede apreciarse cómo aún se mantenía el muro hastial con la espadaña, aunque no así la cubierta de la nave. En las imágenes actuales se aprecia la recia construcción de la cabecera cuadrangular desde el exterior y desde el lugar que debía ocupar la nave. A pesar de haberse ampliado el cementerio dos veces, las sepulturas ocupan todo el espacio existente en el recinto, incluido el altar mayor. Es en sus paredes donde se localizan restos de pinturas murales.

¹ Bríos Mateos, A.M.: *Una villa del señorío eclesiástico en Fresno de Sayago, siglos XIII-XIX*, Madrid, 1986.

² Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001.

³ Merece la pena conocer su biografía, documentada por A. de Bríos Mateos: un suntuoso sepulcro en la capilla de San Juan de la catedral zamorana alberga sus restos.

⁴ Digitalización de fotografía antigua facilitada por la parroquia

3.1. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

I. PLANTA DEL INMUEBLE

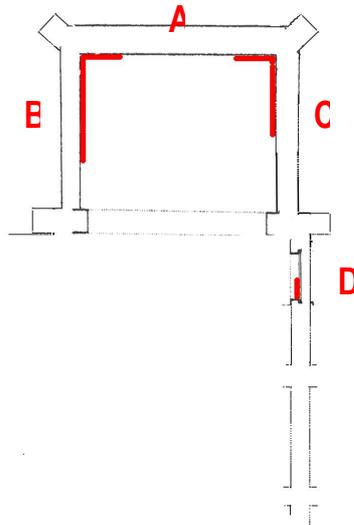


Fig. 8 - Planta de los muros originales de la antigua iglesia y localización de la pinturas

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

Se conservan restos de pinturas murales por toda la cabecera, incluidos elementos de cubierta (claves, arranques de nervaduras,⁵...). Estas pinturas responden a varios momentos de ejecución, se superponen las capas y retoques de policromía y enlucidos de color, de tal forma que resulta bastante difícil diferenciarlas a simple vista, considerando los restos parciales existentes.

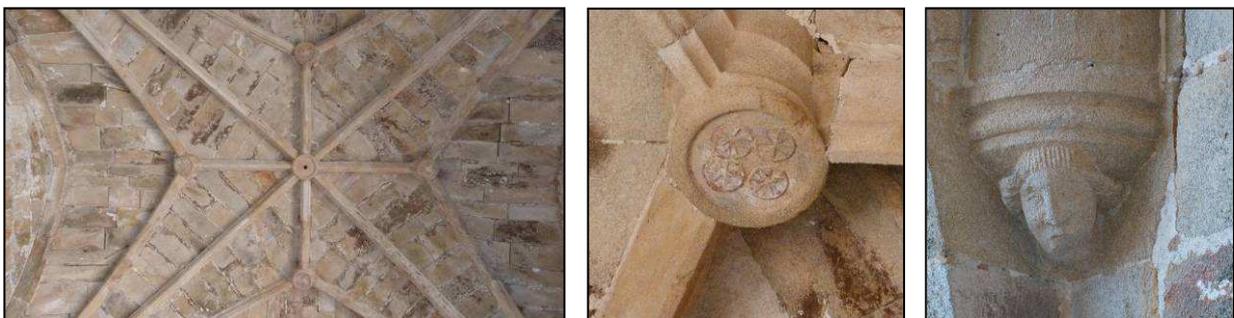


Fig. 6 - Izquierda: bóveda de la cabecera. Centro y derecha: detalles de una de las claves y un arranque de nervadura, algunas de las cuales conservan restos de policromía.

El muro testero (Muro A) debía alojar un retablo de gran tamaño, a tenor de los huecos visibles que alojaban los tirantes y en torno a él los muros se cubren de pinturas en las que se distinguen dos grandes paños de cortinajes⁶, de gran efecto escénico. Sobre esta pintura aparecen superpuestos grandes roleos vegetales y un zócalo rematado con una cenefa de rombos y decoración a modo de encaje o crestería (Fig. 9), zócalo que se extiende por los muros laterales de la cabecera y que queda semioculto bajo un nuevo zócalo superpuesto (Fig.10)

⁵ Posiblemente los restos de pintura más antiguos del templo.

⁶ Nos preguntamos si podría también tratarse de la representación de un pendón, en relación a la celebración de las tradicionales romerías de la comarca.



Fig. 9 - Vista general del muro testero y detalle de los roleos vegetales sobre paños de cortinajes. A la derecha, detalle de la cenefia de rombos y crestería.



Fig. 10 - Vista del muro B con un zócalo en color anaranjado, ovoide gris central, y rematado con pequeños semicírculos perimetrales, versión simplificada del remate de crestería del zócalo original. Este zócalo original se decora con motivos geométricos triangulares en alternancia de color rojo, negro y blanco, como se ve en el detalle a la derecha, detalle del muro B, en correspondencia también con el zócalo original visto en el testero.



Fig. 11 - Detalles figurados sobre el zócalo original en el muro C: una cruz y un personaje a caballo. A la derecha, pequeño resto de pintura en el muro del primer tramo (Muro D), posiblemente posterior, variante de los motivos de la cabecera, y con imitación de despiece de sillería en la parte superior.

Técnica de ejecución

Como ya se ha descrito, existen numerosas capas de policromías, enlucidos y encalados, difíciles de diferenciar debido al mal estado de conservación y a los pocos restos que se conservan, que como añadido se presentan muy discontinuos. Observamos que sobre los muros de sillar existe un mortero de aproximadamente 1 cm de grosor, quizá formado por varias capas (Fig. 12). Sobre éste, la capa que hemos llamado original, por ser la más interna y presentar policromía, parece realizada en fresco con grandes retoques en seco, quizá consecuencia del secado del mortero a medida que avanzaba la ejecución; correspondería a los cortinajes y/o el zócalo de motivos triangulares. Por otro lado,

la pintura que se superpone a ésta, el zócalo anaranjado rematado con semicírculos grises perimetrales, parece en su gran mayoría realizado en temple.

Sorprende encontrar todavía señales y marcas incisas que indican cómo se preparó el motivo a representar, lo vemos en varias zonas, sin que podamos distinguir en ocasiones la pintura a la que corresponde (Fig. 13).

Fig. 12 - Detalle del grosor de las primeras capas de mortero, en un zona sin policromía.

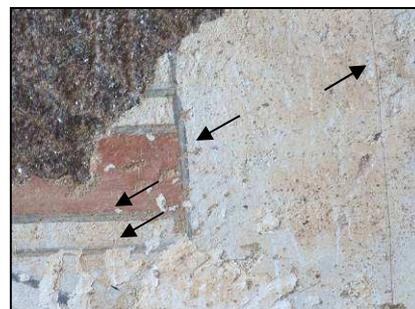


Fig. 13 - Detalle del remate geométrico del zócalo original: se ven líneas incisas como herramienta para preparar el motivo, señaladas en negro. La flecha en rojo señala una incisión que, a pesar de respetar el motivo circular, está hecho con posterioridad a la pintura.

Estado de conservación

Lo que queda de estas decoraciones murales, que en su tiempo debieron ser sorprendentes por lo coloristas, se encuentra en estado de ruina. En primer lugar, se conserva relativamente poca superficie con policromía y no toda corresponde a una misma capa, lo que hace confusa su lectura. Las grandes lagunas y la discontinuidad de los restos dificulta aún más su comprensión. Los morteros se están disgregando y separando del muro y entre sí, por lo que se producen paulatinos desprendimientos. El hecho de encontrarse a la intemperie, aunque cubierto por una techumbre, no ayuda a la conservación de las pinturas, pues están completamente expuestos a los grandes cambios de ambientales. El fácil acceso de animales tiene como consecuencia la aparición de abundantes depósitos orgánicos, restos de nidos, vegetación... y la mano del hombre ha producido abundantes grafitis, no solo en la pintura, sino también en los sillares de granito (Fig. 15).

Es una pena, secundando las palabras del párroco, que decidieran habilitar como cementerio el interior de la cabecera, pues en tiempos, todavía se celebraba allí misa el día de Todos los Santos y se visitaba y cuidaba en cierta manera lo que contenía, cosa que ya no sucede.

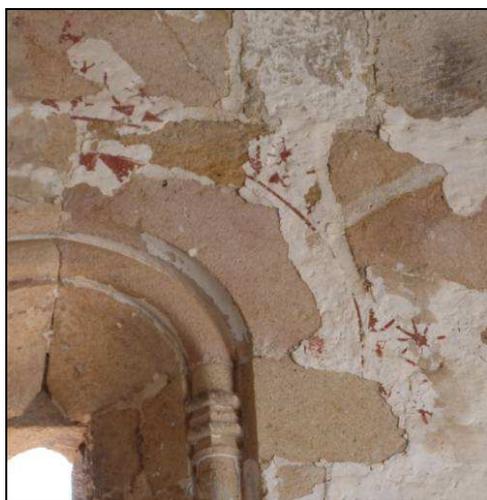


Fig. 14 - Detalle colorista alrededor del vano.

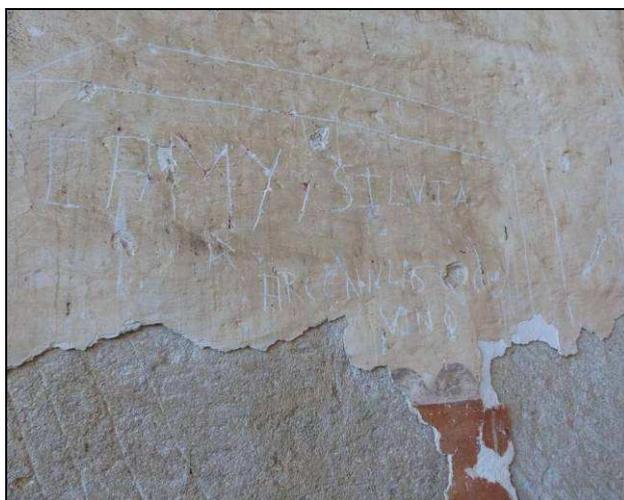


Fig. 15 - Detalle de uno de los grafitis en la pintura y granito.

ACTUAL IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL

Se localiza en el centro del pueblo y es una construcción que ha evolucionado a través de las numerosas reformas sufridas. En origen fue *parroquia de Santa María*, posiblemente de época románica, pasando después a ser la *Ermita de Nuestra Señora de los Remedios*, cuando se construyó la Antigua iglesia de San Miguel a las afueras del pueblo en el siglo XV. Fue en 1798 cuando se iniciaron las obras de reforma para destinarla de nuevo a ser parroquia; en años sucesivos se rehace el presbiterio y gradas del altar mayor reaprovechando los materiales de las ermitas derruidas que existían en el pueblo, y se rehace la torre y la veleta⁷, quedando entonces destinada a ser el único lugar de culto bajo la nueva advocación de San Miguel.

Las últimas reformas responden a la reparación de la cubierta, en 1985. Los muros del templo, muy austeros, están enfoscados en su mayor parte con cemento pintado de blanco, exceptuando el lugar que ocupaban los retablos laterales. Al trasladar uno de ellos quedaron al descubierto restos de pinturas murales (Fig. 16).

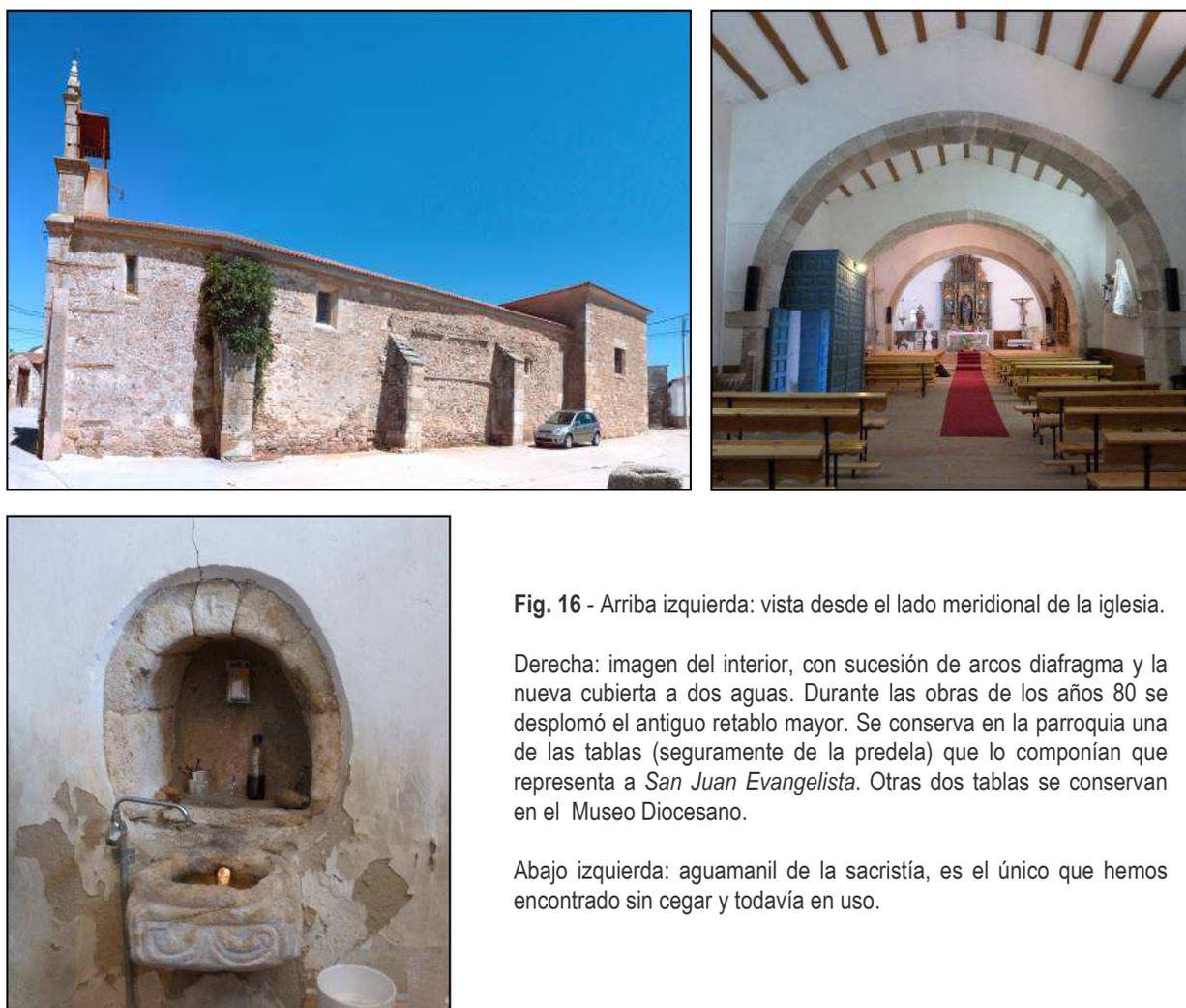


Fig. 16 - Arriba izquierda: vista desde el lado meridional de la iglesia.

Derecha: imagen del interior, con sucesión de arcos diafragma y la nueva cubierta a dos aguas. Durante las obras de los años 80 se desplomó el antiguo retablo mayor. Se conserva en la parroquia una de las tablas (seguramente de la predela) que lo componían que representa a *San Juan Evangelista*. Otras dos tablas se conservan en el Museo Diocesano.

Abajo izquierda: aguamanil de la sacristía, es el único que hemos encontrado sin cegar y todavía en uso.

⁷ Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001, pp. 140.

I. PLANTA DEL INMUEBLE

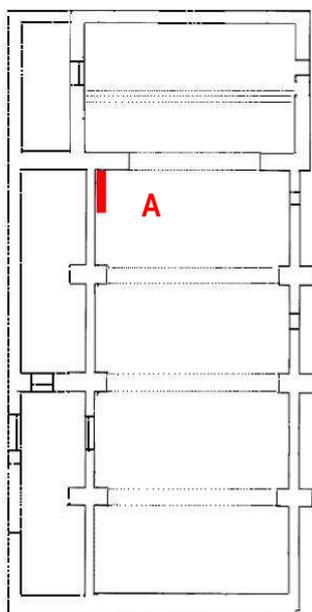


Fig. 17 - Localización de las pinturas visibles en la iglesia parroquial

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS.

A) PRIMER TRAMO DE LA NAVE, LADO DEL EVANGELIO

Se lleva a cabo, en la actualidad, la restauración del retablo situado en este altar. Este retablo es parejo al situado justo enfrente, que seguramente también oculta restos de pinturas murales a tenor de lo que puede entreverse entre los huecos de la mazonería y dado que son zonas a las que la reforma de los años 80, cuando se aplicó el enfoscado de cemento de los muros, no tuvo acceso.

Las pinturas conservadas responden a una serie de capas superpuestas correspondientes a distintos periodos de tiempo, pinturas narrativas y decorativas, alternadas con apliques indiscriminados de cemento que, *supuestamente*, ayudaban a cubrir las oquedades y evitar pérdidas (Fig.18).

Distinguimos hasta cuatro capas pictóricas, alguna de las cuáles sólo conserva pequeños vestigios, pero que dan idea de la evolución sufrida en este pequeño espacio. La nota común se encuentra en el fin de todas las capas pictóricas, en torno a la representación u orlado decorativo del tema de la *Crucifixión de Cristo* o el *Calvario*.



Fig. 18 - Vista general de las pinturas conservadas en el espacio que ocultaba la mazonería

El estratificado de capas pictóricas se detalla en el siguiente esquema (Figs. 19 - 23): las zonas en blanco responden a capas de enfoscado con cemento blanco y gris, y restos de enclados; el orden de las capas se señala desde la más antigua (Capa 1) a la más actual (Capa 4).

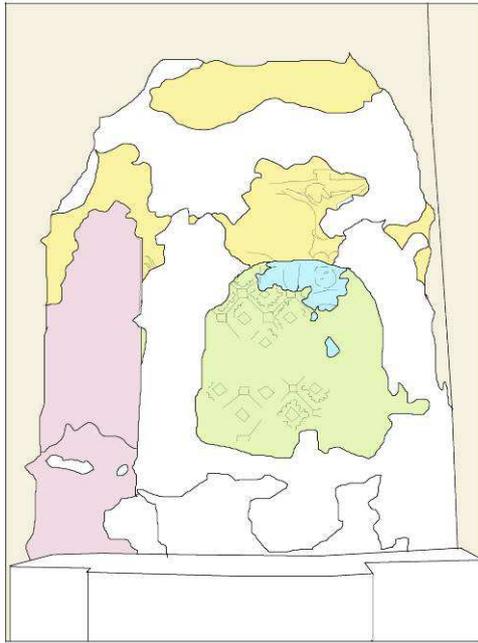


Fig. 19 - Esquema de las pinturas en muro A:

- - Capa 1 (En amarillo) se muestra la figura de Cristo crucificado: Posiblemente pertenecería a una escena más amplia con la intervención de varios personajes. (Fig.20)
- - Capa 2 (En morado): Franja vertical que parece imitar el lateral de un retablo fingido. Es el único vestigio visible, el mortero queda cortado según el perfil de una posible mazonería allí ubicada a posteriori. (Fig.21)
- - Capa 3 (En verde): La forma recortada a modo de hornacina con motivos a plantilla pertenecería al fondo fingido de un retablo en madera. Sobre este fondo se dispondrían esculturas. (Fig.22)
- - Capa 4 (En azul), se representa un disco solar a la derecha sobre una franja horizontal y a la izquierda dos puntas blancas que podrían responder a la Luna, elementos que participan en la representación de un Calvario. (Fig. 23)



Fig. 20 - Detalles de la capa 1, con la figura de *Cristo Crucificado*. Sin poder concretar una datación, esta pintura presenta rasgos de estilo renacentista que incluso podrían ser de periodo tardío.

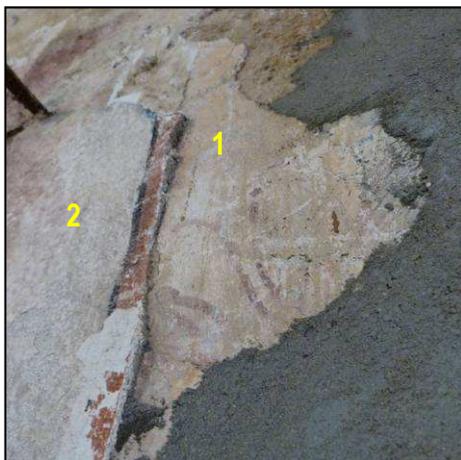


Fig. 21 - Detalle de la capa 2 con la franja vertical, el mortero cortado se superpone a la capa anterior.



Fig. 22 - Detalle de la capa 3, con motivos barrocos de diseño geométrico y vegetal (a la izquierda comparación de motivo similar sobre azulejería). **Fig. 23** - A la derecha, detalle de la capa 4, con la representación del disco solar sobre fondo granate, pintura de escasa calidad: Los trazos de color verde son las pérdidas de pintura que dejan ver la capa inferior.

Técnica de ejecución

El muro sobre el que se asientan las pinturas es de mampuesto muy irregular de granito. Es difícil distinguir las capas de mortero pues todas se encuentran muy sucias por polvo y barro procedente de las cubiertas debido a escorrentías muy abundantes. Aún así, constituyen capas de entre 0,5 y 1 cm de grosor, con árido grueso y algunos se presentan menos blancos que otros (Fig. 24).

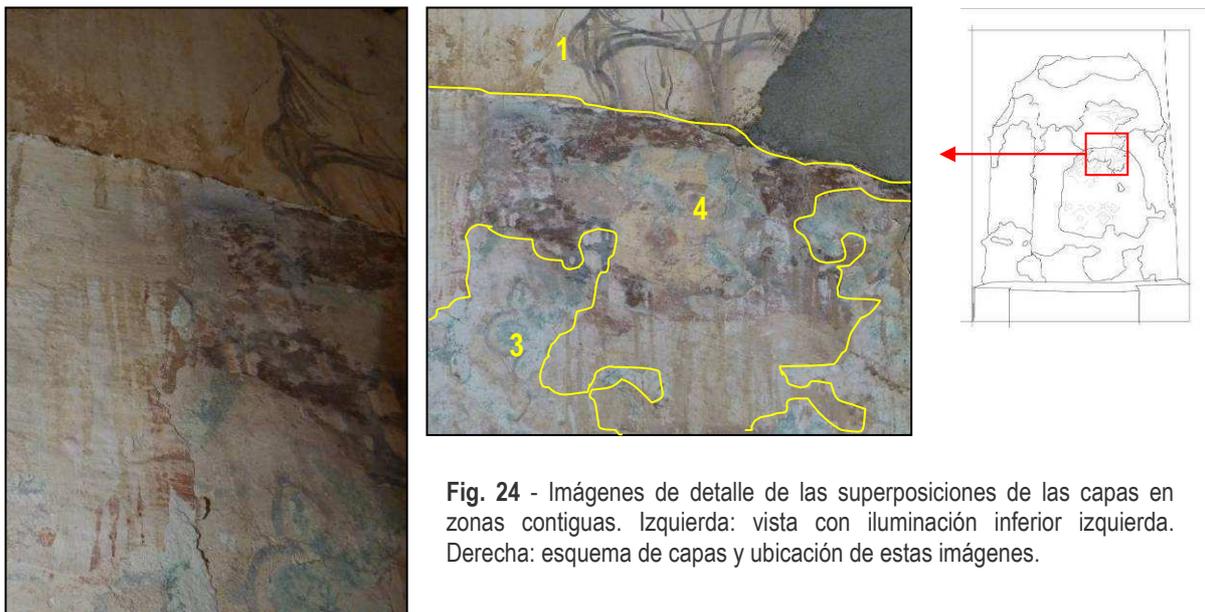


Fig. 24 - Imágenes de detalle de las superposiciones de las capas en zonas contiguas. Izquierda: vista con iluminación inferior izquierda. Derecha: esquema de capas y ubicación de estas imágenes.

La capa 3, de motivos geométricos verdes y rojos, parece realizada en fresco a plantilla, al menos la silueta, el resto en seco, como se advierte por la pérdida de policromía. La capa 4, de la que sólo se conserva una zona rojiza y un sol, parece estar realizada en su totalidad mediante un procedimiento en seco. Por último, la capa 1, que representa un *Cristo crucificado* está realizada en fresco mediante líneas gruesas negras ágiles y decididas, lo que denota un buen dominio del dibujo y la técnica de pintura mural. Además, también presenta aguadas de color, también en fresco, que complementan la figura y la aportan volumen (Fig. 25). Es una lástima que no se conserve el resto de esta escena, pues promete buena ejecución, y en general, es una lástima que se conserven fragmentos tan escasos de los que no se obtiene mucha información (Fig. 26).



Fig. 25 - Detalle de la ejecución de la figura de Cristo.

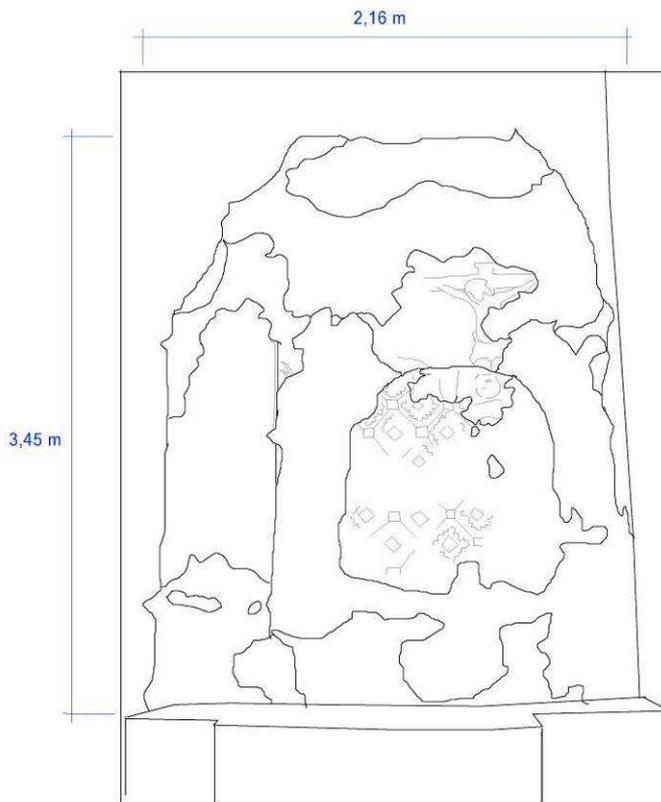
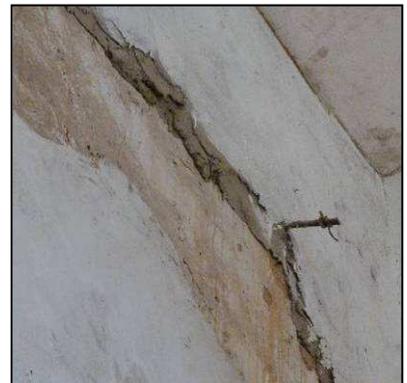


Fig. 26 - Dimensiones generales de la zona de pinturas.

Estado de conservación

Estos pequeños fragmentos presentan realmente muy mal estado de conservación. A su escasa superficie se suma la separación del mortero del muro y de las distintas capas entre sí, existiendo grandes zonas ahuecadas. Ya se han mencionado las escorrentías que dejan un rastro de barro que oculta las pinturas, además de fisuras, grietas y el cemento que lo rodea y parchea (Figs. 18 y 27).

Fig. 27 - Detalle del enfoscado de cemento aplicado en toda la iglesia que bordeaba el retablo que tapaba estas pinturas. Se advierte el considerable grosor.



Inmueble Iglesia parroquial de la Purísima Concepción
Ermita de Santa Eulalia o de Santa Olaya

Localidad Gamones

Municipio Gamones

Pinturas murales En la Iglesia parroquial, en el muro de la Epístola del primer tramo de la nave, y pequeña escena en intradós del Arco triunfal.

En la ermita, vestigios en el muro testero, bajo la capa de encalado.

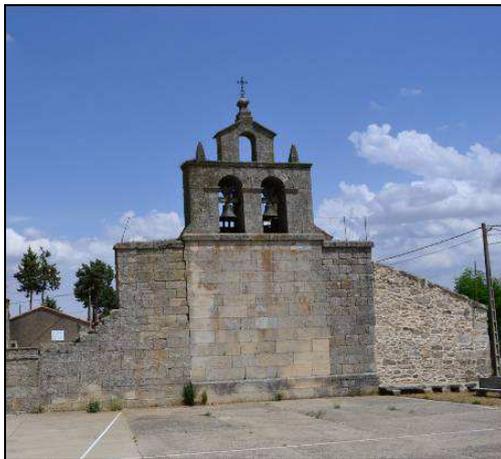


Fig. 1 - Iglesia de la Inmaculada Concepción.



Fig. 2 - Ermita de Santa Olaya.



Fig. 3 - Ortofotografía centrada en la iglesia de la Inmaculada.



Fig. 4 - Ortofotografía de la ermita de Santa Olaya.

GAMONES

El nombre de esta pequeña población parece derivar de una planta medicinal, el *gamón*, que llega a la meseta después de la llegada del Cister¹, procedente de la Borgoña francesa. Los monjes lo traen consigo desde su tierra de origen a mediados del siglo XII, por lo que puede suponerse que el origen del pueblo sea en ese periodo asociado a alguna propiedad eclesiástica.

Además de la iglesia parroquial situada en el centro del caserío, y de la que hablamos más adelante, destaca la **Ermita de Santa Eulalia**, situada sobre un cerro al noroeste de la población, y conocida comúnmente por *ermita de Santa Olaya* (Fig. 5). Edificio modesto y adaptado al entorno, destaca por su acceso a través de los pies y bajo un porticado, posiblemente posterior, y en su interior una armadura de madera con restos de policromía en los tirantes (Fig. 6). Destacamos, entre los bienes muebles que contiene, un Cristo Crucificado vestido del siglo XVI y una estridente rueda de campanillas (Fig. 7).



Fig. 5 - Vista general del interior de la ermita, con los muros totalmente encalados.



Fig. 6 - Detalle de los tirantes policromados de la techumbre.

¹ La llegada del Cister se fija en tierras del Duero en 1143.



Fig. 7 - Cristo y rueda de campanillas.

Los muros y arcos están cubiertos de una capa de encalado relativamente reciente y ocultan los restos de pinturas decorativas que no se han respetado². Sin embargo se evidencia su existencia tras el retablo mayor, donde la mano de encalado no ha alcanzado, y en distintos puntos del templo, ya que el enlucido se desprende y deja ver la capa pictórica (Fig. 8). Se requeriría la realización de catas en todos los muros para determinar el alcance de las pinturas conservadas y constatar sus características y estado de conservación.



Fig. 8 - En distintas zonas del muro testero la caída del encalado deja ver la pintura subyacente. Se aprecian figuras y motivos geométricos, en todos los casos con monocromía en siena.

² Colino menciona la existencia de restos de pinturas en el arco triunfal, pero hoy día muros y arcos están enlucidos y la pintura de los arcos ya no puede contemplarse (Sayago, *viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001, pp. 145).

IGLESIA PARROQUIAL DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Se encuentra situada en un pequeño altozano, junto a la carretera y presenta anexo un pequeño cementerio en el lado Norte. Evidentemente ha sufrido diversas intervenciones a lo largo del tiempo, sobre todo en el siglo XVIII. Es un edificio sencillo en piedra de granito, con una curiosa cabecera que inicia crucero, de manera que se conforma una planta en forma de T, si exceptuamos la troje³ a los pies (Fig. 9). En el lado de la Epístola se abre un arco escarzano y en el del Evangelio, un arco de medio punto. Posiblemente llegó a cubrirse la cabecera con un artesonado, dados los elementos que conserva. Tres tramos dividen la nave separados por arcos de medio punto, y el de los pies en ojiva. La espadaña a los pies del templo no es de elevado porte. Como piezas interesantes tiene sobre la portada, dentro de una hornacina enrejada, una pequeña imagen de una Theotokos del siglo XIII (Fig. 10) y una Piedad del siglo XVII de buena calidad (Fig. 11).



Fig. 9 - Vista del muro meridional, con la portada de acceso y la troje. A la derecha, interior del templo.



Fig. 10 - Theotokos sobre la puerta de acceso.



Fig. 11 - Piedad en el interior.

³ Las trojes son dependencias anexas a los muros de los templos que se empleaban para almacenamiento.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Se localiza la escena de un **Calvario** en el primer tramo de la nave, lado de la Epístola, sobre el muro interior de una hornacina, con unas dimensiones de 1,70 m de ancho por 2 m de alto. Podría datarse a partir del siglo XVI según su estilo, sin que podamos precisar más, dado que sigue un modelo estandarizado ya establecido en épocas anteriores, y es hasta casi el siglo XVII cuando este tipo de composición no empieza a adicionar otras figuras además de las de *San Juan*, *la Virgen* y *Cristo crucificado*⁴. De escasa calidad, no presenta un especial dominio del dibujo ni respeta las proporciones, lo que evidencia su sentido didáctico. Se acompaña sobre la cruz con los elementos del *Sol y la Luna*, símbolos de la luz y la oscuridad, el principio y el fin (Fig. 12).



Fig. 12 - Vista del Calvario, dentro de la hornacina. A la derecha, detalle de la figura de *San Juan*

Técnica de ejecución

Sobre el muro de sillares de granito de la hornacina y el mortero de poco espesor, probablemente en una sola capa, el dibujo se resuelve con líneas gruesas, en tonos sepia y negro aplicados en fresco, que perfilan las figuras y marcan las sombras. Puede ser que el resto de la policromía se aplicara en seco y se hubiera perdido (Fig. 13), al no conservarse prácticamente más que los esbozos de las figuras. Sólo se conservan ocre, rojos, siena y azul (Figs. 12 y 14).



Fig. 13 - Parte inferior de las pinturas, con policromía más saturada, en seco.



Fig. 14 - Detalle del rostro de la Virgen y del torso de Cristo.

⁴ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

Estado de conservación

Huelga decir que estas pinturas no se encuentran bien conservadas. Parecen haber sufrido un proceso de encalado y posterior desencalado, por lo que se presentan blanquecinas y arañadas por la herramienta de desencalado, además de haber perdido parte de la policromía. Su futuro no parece esperanzador dado el uso que se da a la hornacina: espacio habilitado para un Cristo crucificado, quizá en sustitución de la pintura ya perdida, y numerosas esculturas, algunas vestideras, ramos y adornos que, además de taparlas, golpean y rozan los restos que aún perviven (Fig. 15). Por lo demás, el mortero parece conservar buena adhesión al muro. La iluminación, mediante fluorescente, situada sobre el arco, no es muy adecuada, como tampoco lo es la instalación eléctrica de la iglesia, peligrosamente expuesta.



Fig. 15 - Estado habitual de la hornacina, con multitud de figuras delante de la pintura mural y fluorescente en la parte superior.

Se conserva también, en la pilastra izquierda sobre la que asienta el arco triunfal, una pequeña escena que representa a **San Francisco orante** ante la pequeña figura de Cristo crucificado (Fig. 16). Representa el momento en que San Francisco, movido por el Espíritu Santo, entra en la iglesia de San Damián, que estaba en estado de ruina, y la figura de Cristo crucificado se dirige a él y le reclama que repare su casa, a lo que el santo se presta a obedecer. El nombre del santo aparece inscrito en la imposta.



Fig. 16 - Escena de San Francisco y detalle del rostro.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Este pequeño fragmento de pintura mural, de casi un metro cuadrado (incluyendo la inscripción), está realizado sobre el granito con apenas mortero, por lo que la rugosidad del sillar se transmite en la superficie de la pintura. Presenta alguna línea rojiza de dibujo preparatorio, realizada en fresco y que se observa fundamentalmente en manos y rostro (Fig. 17). La ejecución de la pintura parece rápida y con poco detalle (Fig. 18), realizada en seco sobre algunas zonas en fresco. Como excepción, quizá la cabeza del santo parece más elaborada (Fig. 16), aunque el conjunto se presenta bastante simple. Tan sólo se han utilizado pigmento negro, rojo y blanco, para conseguir distintas tonalidades, aunque ya se ha dicho que carece de grandes matices.

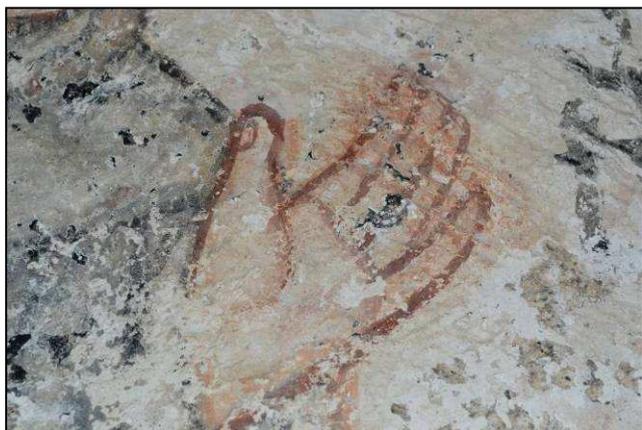


Fig. 17 - Detalle en el que se aprecia la fina capa de mortero, el dibujo preparatorio, las gruesas líneas de contorno y restos de pinturas o encalados negros superpuestos.



Fig. 18 - Detalle del Cristo aparecido al santo realizado tan sólo con trazos rojizos.

No sabemos la razón por la que solamente se ha conservado esta porción de pintura, que además se encuentra incompleta. Vemos que en algún momento estuvo oculta bajo capas de pintura, pues aún encontramos restos de encalados de color negro por la superficie (Figs. 12 y 13). En conjunto, parece estable y no presenta riesgo dado el lugar en el que se encuentra, aunque convendría estar alerta de nuevos encalados.

Inmueble Ermita de Nuestra Señora de Fernandiel
Localidad Muga de Sayago
Municipio Muga de Sayago

Pinturas murales Es el mayor conjunto conservado de la comarca. Se localizan en los muros de la cabecera y primer tramo de la nave, incluidos los paramentos del arco triunfal y segundo arco del primer tramo.



Fig. 1 - Ermita de Nuestra Señora de Fernandiel.

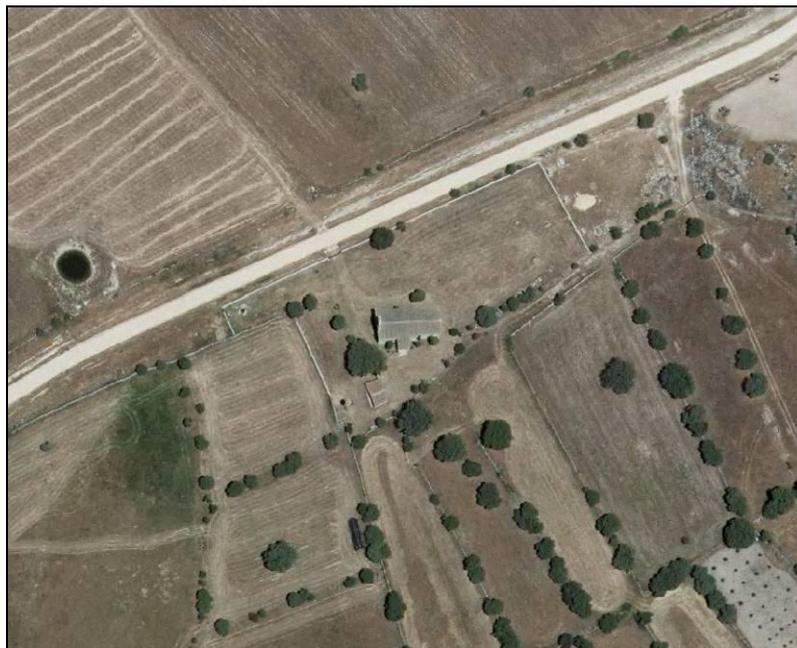


Fig. 2 - Ortofotografía de la Ermita de Fernandiel, de Muga de Sayago.

MUGA DE SAYAGO

La localidad de Muga se encuentra en la llanura central de la comarca de Sayago, población de caserío abierto donde la iglesia parroquial es la construcción dominante¹. Con origen en época prerromana, es en la Edad Media y durante el proceso de repoblación cuando se consolida su carácter definitivo: el término de *muga* o *moga* aparece en distintos puntos del Norte de España, asociado a nombres fronterizos y cuyo significado equivale a *frontera* o *límite*². Sin embargo su historia está ligada a la iglesia desde el siglo XV a través de su señorío en las tierras de las dehesas de Fernandiel y Sobradillo de las Garzas, antiguos lugares con sus parroquias que pasaron a ser despoblados, y después adquiridos a finales del siglo XIX por el pueblo debido al proceso de la Desamortización.

En Muga se conserva la iglesia parroquial actual y llegaron a existir hasta cinco ermitas, alguna de las cuáles, además de la que nos ocupa, llegó a estar decorada con pinturas murales.

Iglesia parroquial de San Vicente Mártir

La iglesia de Muga, en origen de estilo románico pero muy reformada, conserva en su interior algunas tallas del siglo XVII. Frente a su acceso porticado, en el que abre un gran arco de medio punto, se levanta un interesante crucero original en su diseño, formado por una columna cilíndrica rematada en pedestal sobre el que se encuentran cuatro volutas caladas que, a su vez, sujetan una minúscula columna sobre la que se apoya la delgada cruz del remate. Según el párroco D. José se cree que esta iglesia pudo estar decorada en su interior pero no existe vestigio alguno de este hecho, salvo una pintura de época actual dentro del cuarto de la caldera realizada por un artista oriundo de esta población, Antonio Pedrero.

La ermita de San Miguel

Existía una ermita bajo esta advocación en el interior del casco urbano, cerca de la iglesia parroquial, en la plaza mayor. De ella se conservaban hasta hace pocos años algunas ruinas que se retiraron para ampliar la plaza y construir un pequeño jardín en su lugar, reutilizando las piedras en la reconstrucción del edificio de las escuelas.

En el año 1705 se menciona esta ermita en la visita pastoral, así como en la Visita de 1717: "... mandose reparar la Hermita de San Miguel". La ermita continua existiendo en 1790, a juzgar por las Relaciones dadas por los Párrocos en virtud de la circular de 1790: "*En este pueblo hai dos ermitas una en el centro de el titulada San Miguel y otra fuera de la población llamada el humilladero*"³.

Continúa su existencia a lo largo del siglo XIX, siendo documentada por Madoz (1945-50) y todavía en 1884 por Gómez Carabias. Muy pocos años después debió producirse su cierre al culto, ya que ninguno de los actuales vecinos de Muga han llegado a conocerla en uso. Finalmente, su desaparición física tuvo lugar en 1937, si se exceptúan los escasos vestigios que quedaban hacia 1990⁴.

La plaza está cubierta en la actualidad por una capa de cemento que anula cualquier reconocimiento, así como los límites de la cimentación.

Ermita del Bendito Cristo o del Humilladero

Esta ermita ya desaparecida se encontraba junto a la carretera de Palazuelo y aún mantiene sus cimientos, siendo su último uso el de pajar. En la visita de 1713 se dice "... de la qual Su mrd. Hallo limpia y dezente y en ella diferentes pinturas en la pared al altar mayor que no tiene otro en el que el qual esta un sto Christo tambien pintado encima del altar que es de piedra... y en el medio un ecce homo pintado y un sto. Christo de talla para las procesiones...", talla que hoy día puede verse en la iglesia parroquial⁵.

¹ A excepción de un nuevo hotel junto a la iglesia que interrumpe el perfil del pueblo, con una gran construcción cuadrangular que destaca sobremanera desde la carretera de acceso.

² Joan Coromines describe una múltiple base protovasca "*mūga, mōga, būga, bōga*" (mojón; límite entre dos términos) en *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Editorial Gredos, Madrid. 1991-1997. Así encontramos otros términos cercanos como Muga de Alba o Mogadouro, en Portugal.

³ Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001. pp.199

⁴ Carnero Felipe, R.M.. (1985): "*Sayago...al otro lado de la leyenda*", Zamora; y (1991): "*La otra historia de Sayago II*", Zamora.

⁵ Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001. pp.200

Ermita de San Ildefonso

Se encontraba frente a la ermita de Nuestra Señora de Fernandiel, separadas por el pequeño valle de *El Sarneo*. Se cita en un documento de 1585, al aparecer unos huesos en un altar y abrir una investigación para constatar si se trataba de reliquias. En la visita de 1713, la ermita se encontraba en buen estado: se describe un altar con un nicho de piedra donde está San Ildefonso “*de talla pintado*”⁶, sin mencionar ninguna decoración de tipo mural. Sin embargo en 1769 se la declara arruinada. Pero la ermita se mantuvo en pie hasta el siglo XX, hasta su completa desaparición en la actualidad.

Ermita de San Miguel de las Garzas

En la dehesa de Sobradillo de las Garzas, en tiempos perteneció a la iglesia de Villar del Buey. Sobradillo de las Garzas fue un latifundio bastante más grande, pues contó con unas 843 hectáreas. A principios del siglo XVI era propiedad del matrimonio formado por Francisco Enríquez y Teresa Carrillo. Don Francisco era regidor y vecino de Sahagún y tal vez pariente de los Condestables de Castilla. Al carecer de hijos, ambos cónyuges decidieron fundar con sus bienes un monasterio de monjes jerónimos. En un principio esa casa cenobítica debía de establecerse en Redelga de la Polvorosa, pero al final se creó en Benavente, denominada de Nuestra Señora de la Piedad. Bajo el dominio de ese cenobio quedó por tanto la dehesa de Sobradillo hasta las desamortizaciones del siglo XIX. Finalmente, en el año 1821 los vecinos de Muga comisionaron a Martín de Iriarte para comprarla, haciéndose con ella por 865.000 reales.

ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE FERNANDIEL

En origen Fernandiel fue una aldea similar a otras de la comarca: perteneció al Cabildo catedralicio zamorano, tal vez desde los primeros momentos de la repoblación. Pero en el año 1216 pasó por venta al Arcipreste de Sayago. La ermita de Fernandiel fue parroquia, pues disponía de cura titular según las condiciones del contrato de 1403, fecha en que la adquirió el canónigo Alfonso García, entregándosela de nuevo al Cabildo. Poco después perdió la categoría de parroquia y quedó deshabitada, figurando a partir de entonces como una dehesa más y su templo quedó como beneficio curado de Muga, según la visita de 1665. En posesión de esa institución religiosa se mantuvo hasta el siglo XIX. Tras la desamortización de 1837 y 1841, el Conde de Miraflores se hizo con ella por 620.000 reales. Alrededor de 1924 el pueblo consiguió que esa casa nobiliaria se la vendiera, parcelándola a continuación.



Fig. 3 - Lado Sur de la Ermita de Nuestra Señora de Fernandiel. Detalles del acceso y escudo.

El templo es un edificio posiblemente del siglo XIII que ha sufrido una constante evolución constructiva, de la que se mantienen vestigios de su reconstrucción en el siglo XV-XVI: en su cabecera cuadrangular, en los cosidos de los muros laterales y las impostas del arco triunfal del interior. Muros de sillar en hiladas y mampuesto, resultando irregulares. De planta alargada, con única nave dividida en dos tramos separados con arcos ligeramente apuntados, además de la

⁶ Colino, cit. AHDZa/Sec. A.P./LFV Parroquia de Muga de Sayago, 190 (14).

capilla mayor que es de menor tamaño con respecto a la nave. Cubierta a doble vertiente, con acceso lateral con arco de medio punto porticado⁷ en el muro Sur (Fig. 3), posee espadaña a los pies, de época barroca, evidenciado su añadido en que los sillares no siguen las hiladas ni el perfil lineal del muro. Esta espadaña se organiza en dos cuerpos apoyados en leves cornisas, ambos con hueco de campanas (Fig. 4).

Desde hace varias décadas se viene proponiendo dar una protección a este conjunto, existiendo una solicitud para declararlo Bien de Interés Cultural (BIC, máxima protección legal del Patrimonio Cultural en España), a través de un informe realizado por D. Navarro Talegón en 2001 a petición del Servicio Territorial de Cultura de Zamora.



Fig. 4 - El cuerpo superior de la espadaña fue reconstruida no hace muchos años ya que la anterior, original del siglo XVIII, fue dañada durante una tormenta. Izquierda: detalle de la imagen de los años 80⁸. Derecha: estado actual, 2012.

⁷ Sobre la puerta de acceso y muro de la cabecera pueden verse dos escudos con la heráldica de estrella y flor de lis terciada en barra, de los que sería interesante conocer el patrocinio para una datación concreta.

⁸ Digitalización de diapositiva del Inventario realizado por el Ministerio de Cultura en los años 80, facilitada por el Servicio Territorial de Zamora.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

A pesar de no ser en ningún caso de una obra de *inusitada* calidad artística, esos murales tienen una singular importancia frente al resto de conjuntos que hemos podido estudiar en la comarca de Sayago, dada su recóndita situación, su estado de conservación y que forman un conjunto muy sugerente (Fig. 5), buena muestra del tipo de encargos vinculados a posesiones de la nobleza a principios del siglo XVI, además de lo complejo, y esto es lo más interesante, del programa iconográfico que desarrollan.

En este sentido, como este estudio se centra en la documentación según forma, técnica y diagnóstico de las pinturas, limitamos la descripción de las mismas según lo observado durante las visitas al considerar que las implicaciones del programa iconográfico merecen un estudio más amplio, y citamos en bibliografía los textos especializados que pueden complementar la interpretación de este conjunto.



Fig. 5 - Imagen general del interior de la Ermita de Fernandiel de Muga de Sayago.

I. LOCALIZACIÓN DE LAS PINTURAS EN EL INTERIOR DEL TEMPLO

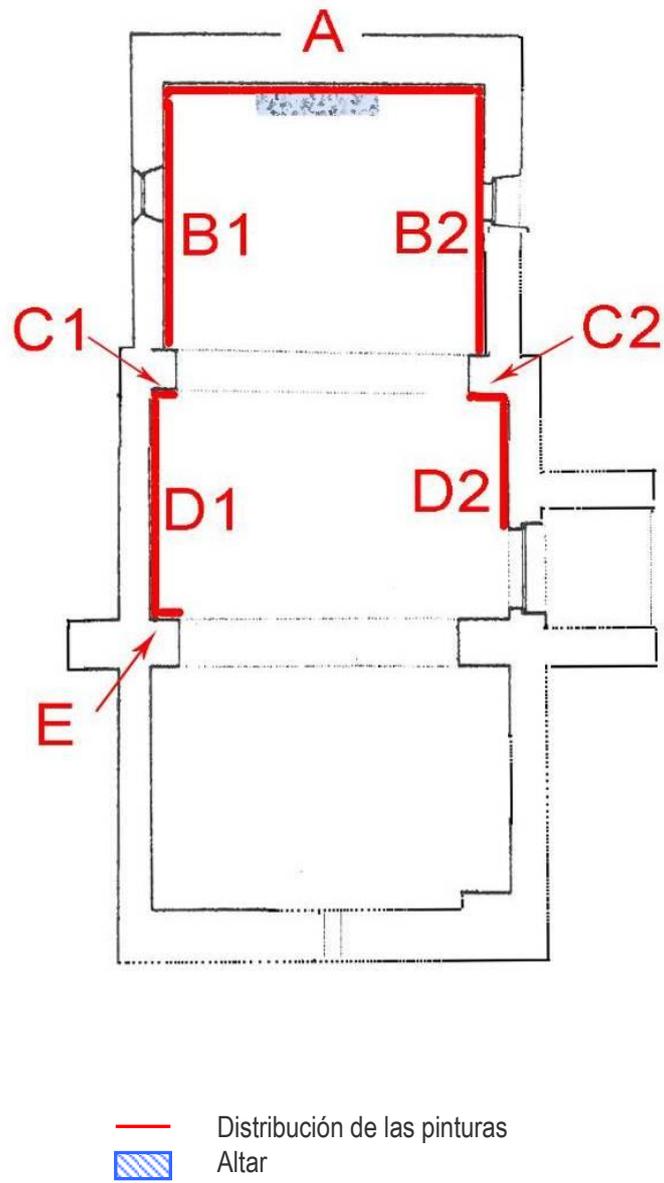


Fig. 6 - Planta de la Ermita de Fernandiel, en Muga de Sayago, y distribución de las pinturas murales existentes.

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

A) MURO TESTERO DE LA CABECERA

Resulta la parte más interesante del conjunto: en la parte central, semiculto por un altar de piedra posterior y un retablo de talla y factura barroca muy deteriorado, se reproduce sobre el muro un retablo fingido de estilo tardogótico, con ancho zócalo, predela, dos cuerpos separados por cordones a modo de columnas entorchadas, rematados con doseles, y ático, todo ello enmarcado con una polsera donde se adivina el intento de reproducir el juego de luces y sombras con la alternancia de color.

En una primera impresión el retablo fingido parece no estar acorde en cuanto a estilo con los elementos decorativos laterales cuyo desarrollo responde más a un primer Renacimiento (Fig. 7), por lo que a priori puede pensarse en dos momentos de ejecución distintos⁹. Sin embargo, y atendiendo al aspecto técnico, veremos más adelante cómo estas pinturas sí podrían corresponder a un mismo momento, aunque con intervención de diferentes manos.



Fig. 7 - Vista general del muro testero, al que denominamos A.

⁹ José Navarro lo describe como “...dos grandes láureas [...] que me parecen algo posteriores...”.

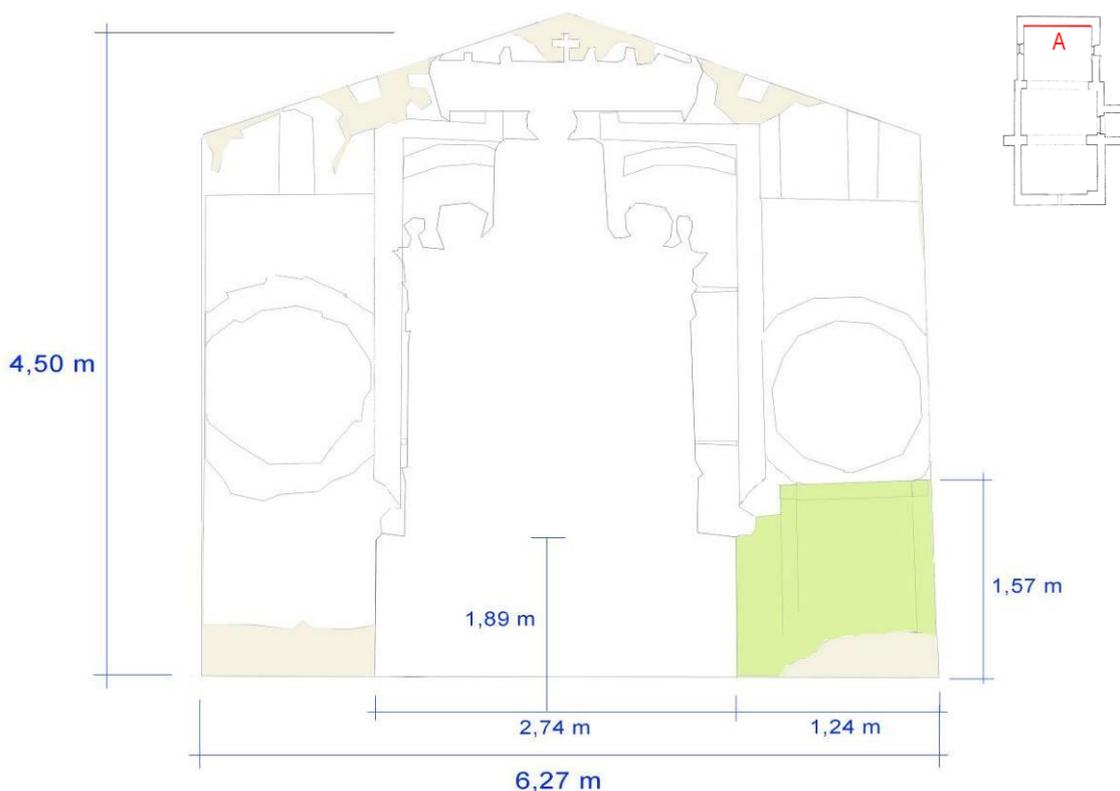


Fig. 8 - Esquema y dimensiones de las pinturas conservadas en el muro testero (A) de la Ermita de Fernandiel. Señalada en verde, una pintura que representa a Santo Tomás, superpuesta y por tanto posterior.

Es posterior en cambio la escena inferior de Santo Tomás, evidenciado además por la capa de mortero en única jornada que llega a ocultar en parte la policromía anterior. Esta escena está enmarcada por una cenefa de rombos¹⁰ y representa al santo con una escuadra, según los textos apócrifos, y a ambos lados dos figuras de orantes, posibles patronos, escena que continúa con una inscripción en el lateral¹¹, en parte oculta por el altar mayor (Fig. 9).



Fig. 9 - Pintura superpuesta de Sto. Tomás y detalle de la inscripción ilegible.

¹⁰ Similar a las que aparecen en otras muchas pinturas de la comarca (Piñuel, Torrefrades, Pasariegos, Villamor de Cadozos y Carbellino). La diferencia es que no se trata de la misma plantilla, ya que esta tiene mayor anchura que las de otros conjuntos.

¹¹ Posiblemente esta inscripción refiera a los donantes, pero resulta ilegible por las pérdidas, las capas de encalados superpuestos y la suciedad acumulada.

En el caso del retablo fingido las escenas son visibles parcialmente en el lado derecho. En el banco, una figura de mujer, posiblemente María Magdalena, sobre un fondo de imitación de brocados y una filacteria que ha perdido su inscripción. En el segundo cuerpo, la *Asunción de la Virgen*, con dos ángeles sosteniendo sus ropajes: el tratamiento de las telas marca la herencia hispano-flamenca. En la escena superior es visible la figura de la Virgen, con manto azul y túnica roja, que cruza las manos sobre el pecho y tras la que destaca una columna sobre un fondo de arquitectura. A su lado se aprecia la cabeza nimbada de otro personaje oculto tras el retablo (Fig. 10).



Fig. 10 - Detalles de la figura de la predela; ángel, de la Asunción de la Virgen; y Virgen, con la columna al fondo.

A los lados del retablo, a modo de telones colgantes, dos grandes tondos que escenifican a *Santiago Matamoros*, a la izquierda, y a *San Ildefonso* a la derecha, rodeados de motivos ornamentales de roleos vegetales, cornucopias y animales fantásticos con instrumentos musicales que, como se verá más adelante, se repiten en otros muros (Fig. 11).

La identificación de ambos santos se pone en relación con la advocación de este retablo fingido, que puede estar dedicado a la Vida de la Virgen. Por un lado, *San Ildefonso*¹² era conocido por su gran devoción a María, a la que dedica varias de sus obras escritas. Por otro, *Santiago Matamoros*¹³: de acuerdo con la tradición cristiana, la Virgen María al presentir cercana su muerte se apareció a Santiago el Mayor en Caesaraugusta (Zaragoza) sobre una columna de jaspe conocida como «el Pilar». Este conocido pasaje quizá pueda ponerse en relación con la escena superior a la derecha del retablo, anteriormente mencionada. Luis Grau la identifica como una representación del *Nacimiento*¹⁴, pero llama la atención la columna solitaria que aparece detrás de la figura de la Virgen.



Fig. 11 - Detalle de San Ildefonso y de los ornamentos vegetales, animales y cornucopias que lo rodean.

¹² Padre de la Iglesia y unificador de la liturgia en España.

¹³ Aparece representado según el *Privilegio de los Votos* que atribuye al rey Ramiro I una victoria frente a los moros en Clavijo en el año 844, gracias a la aparición del santo.

¹⁴ Grau Lobo, L.: *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, I.E.Z. Florián de Ocampo, Cuaderno de Investigación nº 18, Zamora, 2001.

Técnica de ejecución

Comenzando por la primera capa, más antigua y mayor en superficie: el retablo fingido y dos grandes tondos. A diferencia de otras localidades, ésta pintura consta de dos capas de mortero: aplicado sobre el muro de granito, el enfoscado o *arriccio*, de color claro y no muy grueso, de unos 4 mm variables, que sirve para preparar y hacer más regular la superficie a pintar, aunque como se verá, no es muy lisa. Sobre él, el enlucido o *intonaco*, algo más fino que el anterior y que recibe el color. A pesar de que en alguna zona del enfoscado se ve color, como si fuera un trazo, pudiendo ser dibujo preparatorio, es en el enlucido donde se ha planteado el dibujo, mediante trazos sueltos de tonos rojizos o marrones aplicados en fresco (Fig. 12). Como ayuda para el encuadre del retablo, mediante luz rasante se pueden observar incisiones verticales en las polseras y escenas del retablo (Fig. 13).



Fig. 12 - Izquierda: laguna en la que se aprecian las dos capas de mortero. Centro: detalle del dibujo preparatorio en ornamentos vegetales del lado izquierdo. Éste dibujo se ha aprovechado para realizar el motivo, dejándolo sin cubrir, lo que podría dar un cierto aspecto inacabado. Derecha: detalle del dibujo preparatorio en la mano de María Magdalena, en el banco del retablo fingido. Se puede observar al haber desaparecido la policromía del vestido que la rodea; tan sólo se conserva el fondo de imitación de brocados, probablemente por estar realizado en fresco.

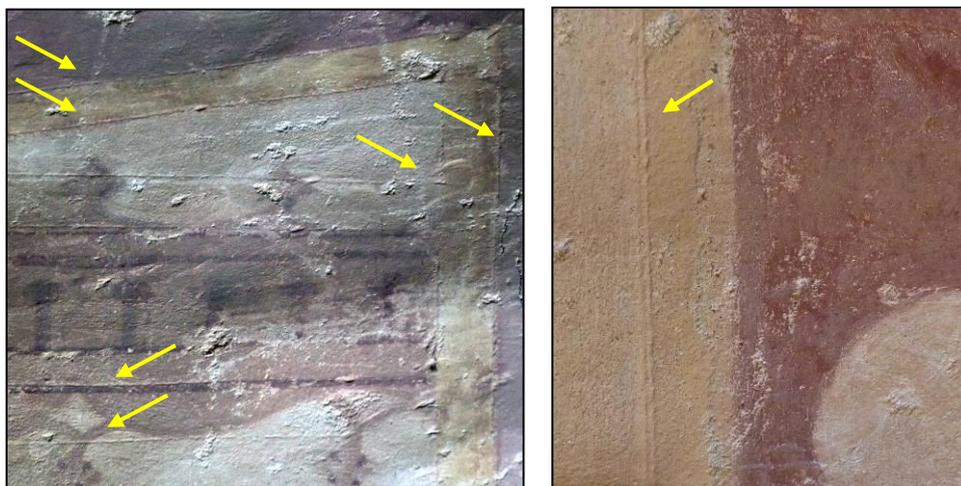


Fig. 13 - Incisiones preparatorias en la parte superior derecha y en la polsera derecha del retablo.

Parte de la policromía parece aplicada en fresco; correspondería esta técnica, además de al dibujo preparatorio como se mencionó anteriormente, a grandes zonas de color plano, como fondos y *polseras* del retablo. Sin embargo no se puede generalizar, pues en algunos puntos parece aplicado en seco, debido probablemente al secado del mortero durante la ejecución de los trabajos. Lo que no ofrece muchas dudas es la aplicación en seco del resto de la policromía, en especial las terminaciones.

Llama la atención la diferencia del trazado del dibujo de los ornamentos vegetales de la parte inferior izquierda, que puede deberse al cambio de utensilio de dibujo o a la ejecución realizada por distinta mano, pues coincide en una zona de unión de dos jornadas. Algo similar sucede en los tondos, diferentes bien porque fueron realizados por manos distintas, bien porque el izquierdo se encuentra inacabado, a falta del contorno negro y sombras, o bien porque estos acabados se han perdido, como se puede observar en la imagen general y en los detalles a continuación (Figs. 7 y 14).



Fig. 14 - Detalles de las diferencias de trazo y dibujo en distintas zonas de las pinturas.

Por otro lado, cabe mencionar los ángeles de la escena de la *Asunción*, en el retablo fingido. Como se puede observar, salvo los cabellos y las alas, que presentan restos de ocre y azul respectivamente, llama la atención que son prácticamente monocromos y que el rojizo de las vestiduras parece estar aplicado fundamentalmente en fresco, como correspondería al dibujo preparatorio, existiendo alguna línea de contorno más marcada y posiblemente en seco. Estos datos parecen indicar un cierto grado de inacabado, sin poder asegurar nada, existiendo varias posibilidades. En primer lugar, que sea un grado de acabado intencionado; en segundo lugar, que se haya desprendido la policromía que detallaba y terminaba la composición, por estar posiblemente aplicada en seco; o bien, que se trate de un dibujo preparatorio de muy buena ejecución, con la intención de dejarlo a la vista, y a falta de ciertos trazos más marcados que realzarán los pliegues del ropaje y terminaran el ángel (Fig. 15), en concordancia con la manera de ejecución de los ornamentos vegetales de los laterales del retablo, como se mostraba anteriormente en un detalle (Fig. 14).



Fig. 15 - Uno de los ángeles de la escena de la *Asunción* y detalle de la línea de contorno; Detalle de una sombra del otro ángel.

Como se puede observar, la gama de colores no es muy amplia, limitándose a ocres, rojizos y negros, en sus distintas gradaciones y mezclas, como en otras localidades de la comarca, a excepción del uso del azul, localizado en zonas del retablo como las alas de los ángeles, el manto de la Virgen y quizá en el fondo de los tondos laterales.

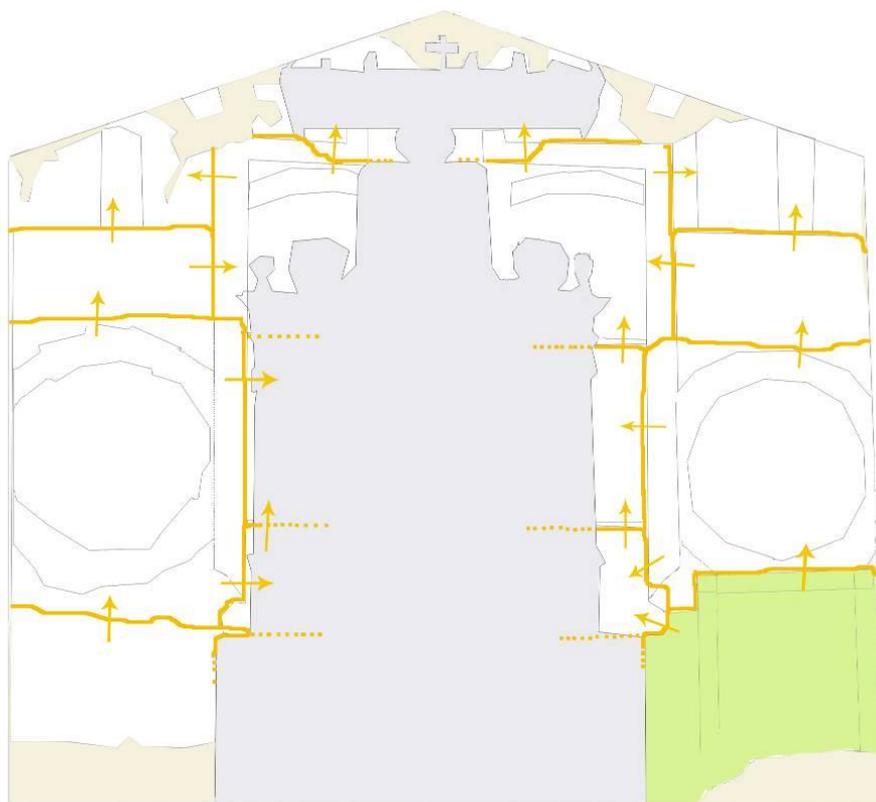


Fig. 16 - Esquema de las jornadas de trabajo del muro testero. Las flechas amarillas indican la dirección en que una jornada se superpone a otra.

Con ayuda de luz rasante se pueden distinguir las jornadas de trabajo (Figs. 16, 17 y 18) y, a pesar de que el retablo oculta gran parte de las mismas, se puede determinar que se comenzó por la parte superior central; luego laterales; a continuación la zona alta del retablo; los ornamentos vegetales laterales superiores; de nuevo el retablo zona central y banco, y por último los tondos laterales y decoración inferior, como se puede ver en el esquema (Fig. 16). Es decir, las jornadas de las franjas decorativas amarillas sobre fondo blanco de la parte superior de los laterales, son anteriores a las de la zona superior del retablo. Por otro lado, las jornadas de los ornamentos vegetales y los tondos, están ejecutadas después de las del retablo.

Sin embargo, ponemos en duda la teoría de que estén realizadas en distinta época¹⁵ a pesar de su estilo, puesto que, como también se ve en el esquema, las jornadas correspondientes a los tondos incluyen además la parte correspondiente de la polsera del retablo. Esta disposición viene a dificultar que los laterales sean posteriores al retablo, puesto que, de ser así, los nuevos artífices habrían tenido que realizar unos cortes y delimitaciones de las nuevas jornadas que implicarían gran precisión y habilidad, y una excepcional pericia a la hora de igualar el tono de la polsera del retablo, en la que no se aprecia cambio alguno, lo que parece poco probable, aunque no imposible.

Como se mencionará más adelante, las franjas decorativas superiores en tonos ocres con motivos en rojo, y los ornamentos en forma de "cerradura" que encontramos en los doseletes del retablo, son similares a los encontrados en otros muros de la ermita (D1 y E). También encontramos los motivos decorativos vegetales y cornucopias del testero, en los muros C1 y C2.

¹⁵ Navarro Talegón, J.: Informe sobre las pinturas de la ermita de Fernandiel de Muga de Sayago en 1989 para el Servicio Territorial de Cultura de Zamora: "...dos grandes láureas [...] que me parecen algo posteriores...".

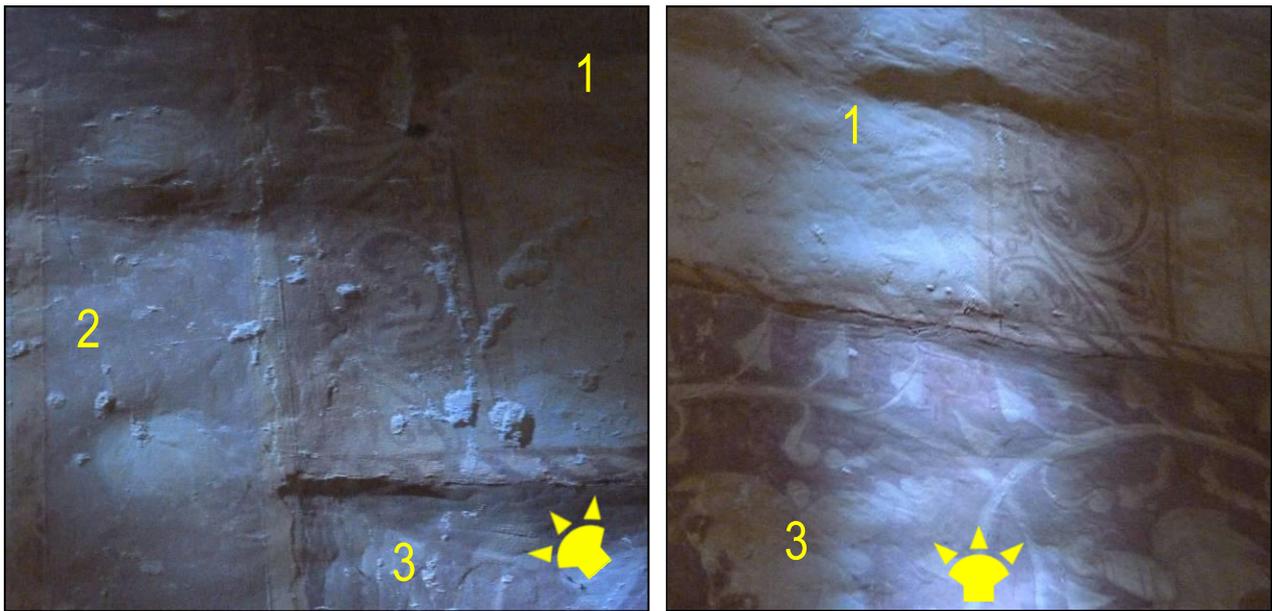


Fig. 17 - Jornadas de la parte superior derecha del retablo, observadas mediante luz rasante. Los números indican el orden de ejecución de las jornadas, también se indica la dirección de la iluminación.

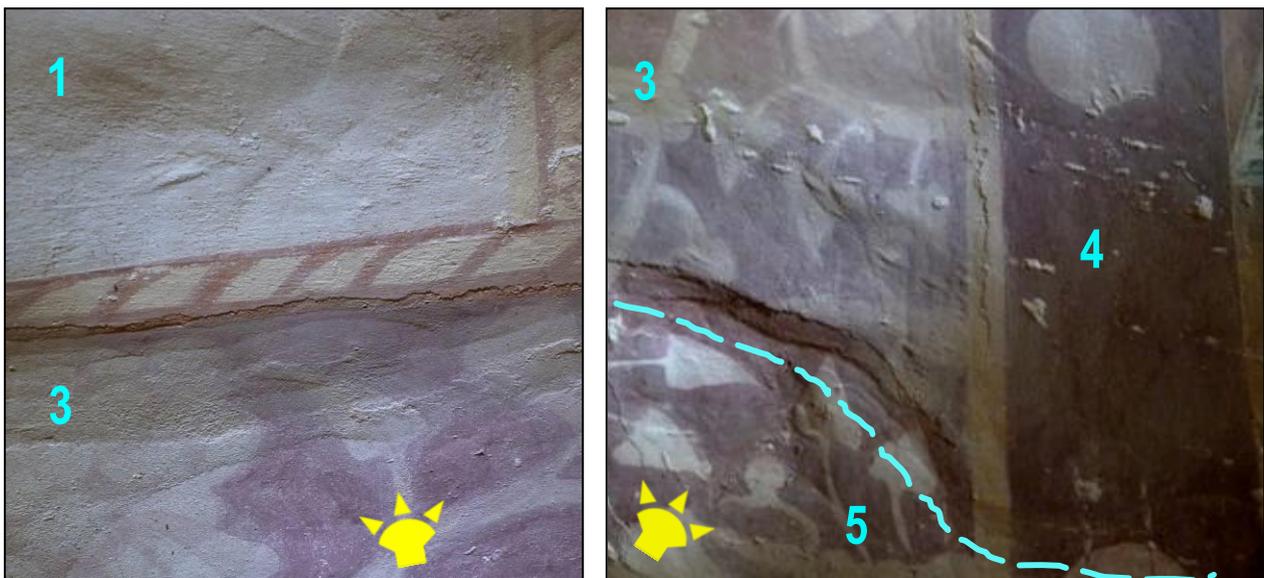


Fig. 18 - Detalle de las jornadas de la parte superior izquierda del retablo, observadas mediante luz rasante. Se indica la dirección de la iluminación y el orden de ejecución de las jornadas. La jornada 2 correspondería a la parte alta del retablo.

Sobre la superficie de esta pintura, en el lateral inferior derecho, se encuentra superpuesta otra pintura mural que representa a *Santo Tomás*, en una escena enmarcada por una cenefa. Esta pintura está realizada en una única jornada con una sola capa de mortero, más gruesa y aplicada con menor cuidado que la pintura inferior (Fig. 19). Al parecer, las únicas zonas aplicadas en fresco son el fondo ocre de la escena, con los motivos decorativos rojos en seco, y el tono negro de las cenefas. El resto parece todo aplicado en seco (Fig. 20). La gama de colores se reduce a ocre, rojizo y negro, en distintas tonalidades y mezclas.

El fondo plano de imitación de brocados es muy similar a las franjas decorativas que encontramos en el muro anexo, lateral de la cabecera (muro B2), y muy parecido también al de otras escenas similares de otras localidades¹⁶. En cuanto a la cenefa, está realizada mediante plantilla, al igual que en otras localidades; sin embargo, es diferente en sus

¹⁶ Villamor de la Ladre, Carbellino, Salce.

dimensiones, ya que mide 10,5 - 10,8 cm de ancho, a diferencia de los 8,5 cm que miden las otras que poseen el mismo motivo. La anchura de la plantilla corresponde a la anchura de la zona blanca, la anchura de la cenefa es algo mayor, puesto que está delimitada por dos gruesas líneas negras, realizadas a mano alzada. Se ha podido concretar la largura de la plantilla utilizada al observar los puntos de encuentro en la traslación longitudinal de la misma (Fig. 21), resultando ser de 46 cm, mayor también que las de las otras localidades (aproximadamente de 27 cm). Comprobamos que la misma plantilla se ha empleado para realizar parte de la cenefa al observar los perfiles de cada rombo (Fig. 21)



Fig. 19 - Detalle de la superposición de pinturas visto con luz rasante, en la dirección que se indica. La 1 corresponde a la pintura con el retablo fingido, los tondos y decoraciones de cornucopias y vegetales; la 2 corresponde a la pintura superpuesta de *Santo Tomás*.

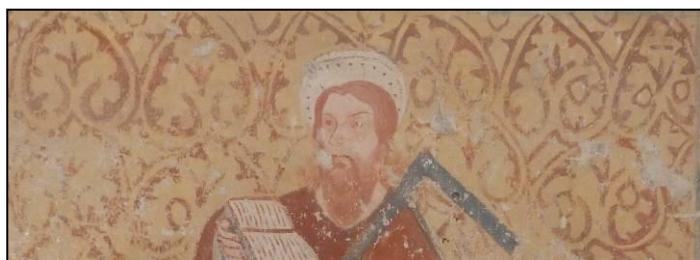


Fig. 20 - Pintura de *Santo Tomás*, detalles del fondo imitación de brocados y orantes, probablemente en seco.



Fig. 21 - Localización de una misma plantilla utilizada tres veces en la cenefa que enmarca la escena de *Santo Tomás*. Detalle de la plantilla identificada y detalle del defecto de traslación de la plantilla, que la evidencia y nos permite medirla: 10,5 - 10,8 cm de ancho y 46 cm de largo. Detalle de la flor que decora los vértices de la escena.

Estado de conservación

Convendría asegurar una buena adhesión del mortero al muro, dada su irregularidad y que se aprecian algunas grietas, aunque en principio no parece correr riesgo de desprendimiento. Sí convendría consolidar la parte inferior de las pinturas, puesto que es por donde se están disgregando y desprendiendo (Fig. 22).



Fig. 22 - Detalle de las zonas inferiores de la pintura a la izquierda y derecha, respectivamente. Se aprecian las zonas perdidas, los bordes disgregados y las pérdidas de mortero y policromía por golpes y rozaduras.

Como se mencionó anteriormente, hay pérdidas de policromía en las zonas aplicadas probablemente en seco, por esta razón se consideraría oportuna una fijación del color en los puntos necesarios. Encontramos además un considerable número de pérdidas de mortero y también de policromía, que interrumpen la visión unitaria de las pinturas, junto con la acumulación de suciedad y escorrientías (Fig. 23). Pero sin duda lo que más entorpece la apreciación de las pinturas es el retablo mayor (Fig. 7), que bien merecería la pena desplazar para dejar al descubierto las pinturas murales que esconde y poder apreciar por completo su calidad que ya se intuye por los laterales.

La iluminación de la ermita, no es en absoluto adecuada: existen numerosos fluorescentes y un cableado que deteriora las pinturas del testero, que convendría modificar, siendo ésta una operación dificultosa, pues la ermita carece de tendido eléctrico y depende del funcionamiento de un generador.

Estas pinturas murales merecen una consideración prioritaria de restauración, junto con las pinturas del resto de los muros, es decir, el conjunto completo de la Ermita de Fernandiel.

Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Temperatura: 24,8 °C

Humedad relativa : 31,6 %



Fig. 23 - Detalle de la zona superior izquierda en el que se aprecia alguna grieta, la acumulación de polvo especialmente en las irregularidades del muro; escorrientías y pérdidas de policromía debido a rozaduras y golpes.

B.1) y B.2) MUROS LATERALES DE LA CABECERA

Los muros aparecen divididos horizontalmente en dos órdenes que se distribuyen en cuatro espacios arquitectónicos, buscando la ordenación geométrica y simétrica, espacios cerrados con arcos conopiales en el registro inferior y con grandes veneras en el superior, separados por columnas que imitan piedras duras y sobre cada columna medallones figurados (Figs. 26 y 28)

En estos espacios se albergan figuras de cuerpo entero que representan a personajes del nuevo y viejo Testamento en alusión a la venida del Apocalipsis: *Profetas mayores y menores, Padres de la Iglesia, Reyes y Evangelistas*, dispuestos por parejas o tríos a excepción del personaje representado de medio cuerpo que coincide con el vano abierto en el muro Norte. Cada personaje se identifica con su nombre a los pies a excepción del registro inferior que se ha perdido casi en su totalidad, y a su alrededor ondulan filacterias con textos proféticos (Figs. 27 y 29). Las figuras parecen repetir modelos impresos, alguno de los cuales aparecen en pinturas sobre tabla, y se atiende a la individualidad de los rostros y vestiduras.

El zócalo inferior está perdido en ambos muros casi en su totalidad, únicamente se conserva un pequeña zona en el muro Sur oculto en parte por un amortorado pintado. La zona visible muestra una imitación de telas brocadas verticales en alternancia de color y decoración realizada según modelo de plantilla, que podemos comparar con los encontrados en otros conjuntos¹⁷.



Fig. 24 - Detalle de las telas brocadas existentes en el muro Sur, B2.

El tipo de grafía que muestran las leyendas de las filacterias muestra una escritura gótica de trazo burdo, realizada por distintas manos según las zonas, en su mayor parte en mayúsculas pero que mezcla algunas letras en minúscula (letra d). Los ascendentes y algunos descendentes se rematan con dos puntas de forma muy libre. Posiblemente se basa en fuentes impresas derivadas de los alfabetos de origen alemán, de influencia renacentista de principios del siglo XVI.



Fig. 25 - Detalles de la grafía en muros laterales de la cabecera, similar a la empleada en la inscripción del muro testero (derecha).

¹⁷ Como en la cabecera de Carbellino, Salce, y en los muros laterales de Villamor de la Ladre.



Fig. 26 - Vista general y detalles del muro Norte, B1.

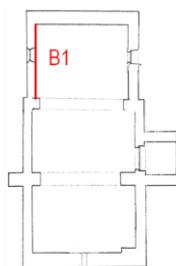
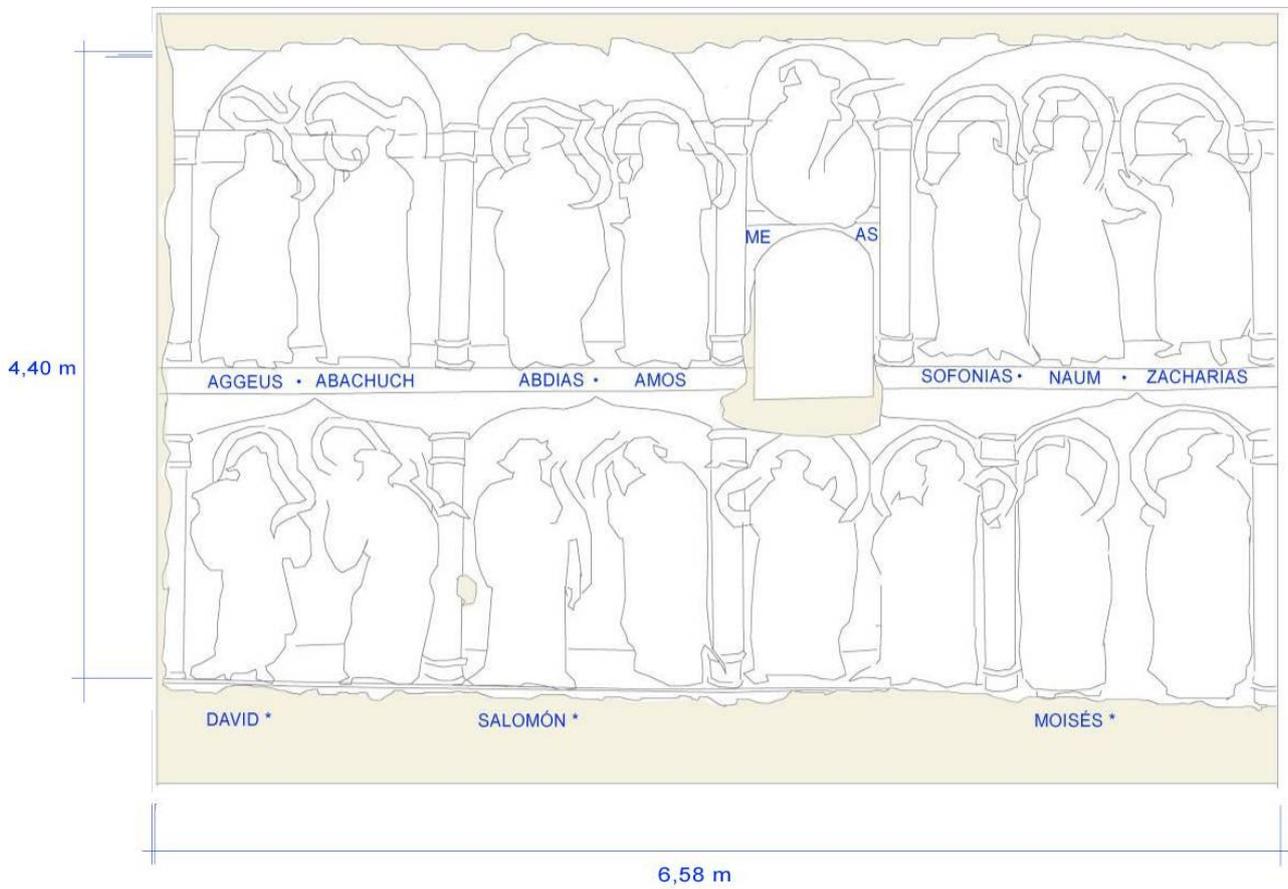


Fig. 27 - Esquema iconográfico del muro Norte (B1) con la representación de los *Profetas menores* en el registro superior. Grau aventura la identificación de alguno de los personajes del registro inferior como *Patriarcas* y *Reyes* del Antiguo Testamento, ya que se han perdido los nombres. Siguiendo esta temática el resto de figuras corresponderían a *Josué*, *Samuel*, *Natán* y *Esdrás*.

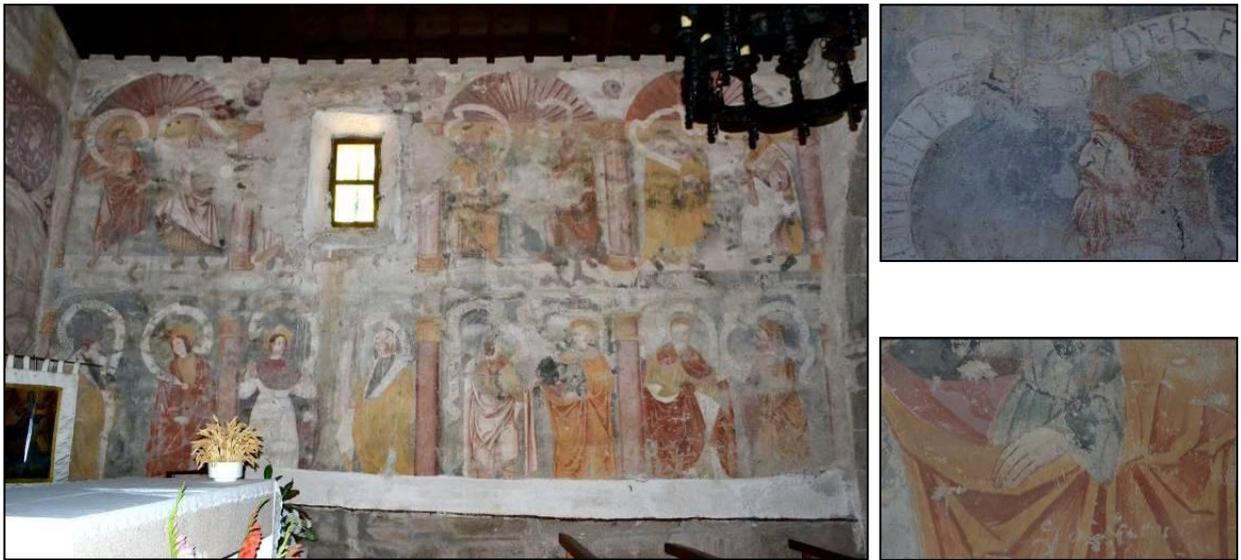


Fig. 28 - Vista general y detalles del muro Sur, B2.

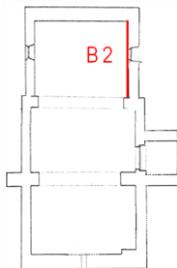
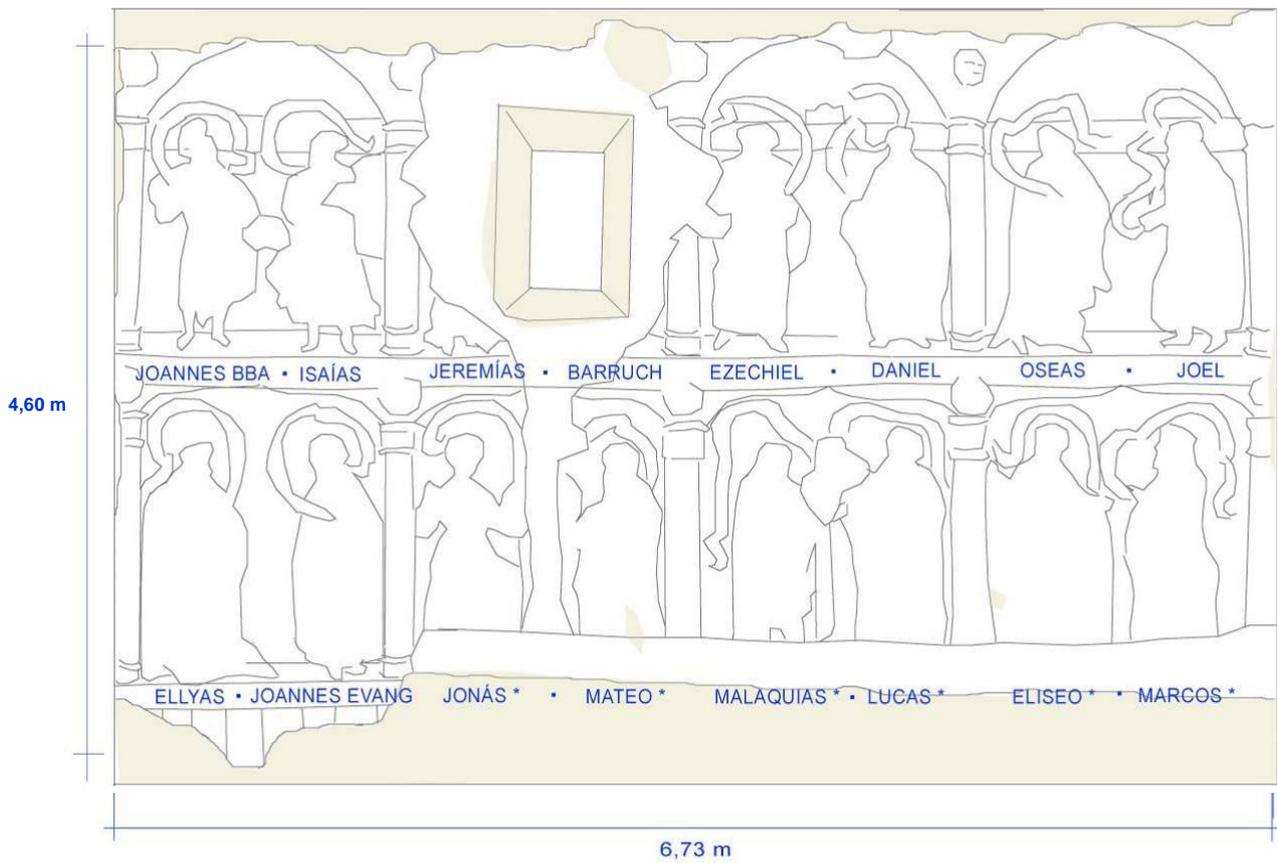


Fig. 29 - Esquema iconográfico del muro Sur (B2) con la representación de los Evangelistas, Profetas mayores y Profetas menores siguiendo la estela del muro Norte. Marcados con asteriscos los personajes que no conservan su nombre pero se identifican por las leyendas de las filacterias.

Técnica de ejecución

De la misma manera que las pinturas del muro testero, A1, y a diferencia de otras localidades, las pinturas de los muros laterales de la cabecera, muros B1 y B2, tienen dos capas de mortero aplicadas sobre el muro de mampuesto (Fig. 30).



Fig. 30 - Detalle de una laguna en el muro Sur, B2, en la que se pueden ver las dos capas de mortero: enfoscado y enlucido. Presentan un color blanco porque les ha sido aplicado una burda mano de cal.

El dibujo preparatorio está realizado en su mayor parte en sepia, y en ocasiones en negro, sobre el enlucido fresco. Se puede observar en zonas en las que ha desaparecido la capa pictórica y en alguna zona en la que se aprecia un arrepentimiento (Fig. 31). En otras zonas, se ve el dibujo preparatorio, dando la sensación de no estar acabada la pintura (Fig. 32).

A este respecto, podemos decir que en ambos muros, el orden superior presenta un mayor nivel de acabado que el orden inferior, entendiéndolo por acabado, perfiles más marcados, tonos más saturados y mayor número de detalles como adornos, luces y sombras, probablemente realizados en seco. También se puede añadir que, en conjunto, el muro Sur, o B2, parece más acabado que el muro Norte, o B1, a pesar de presentar peor estado de conservación. Quizá por esta razón encontremos los fondos de las escenas del orden inferior del muro Norte en color blanco, mejor dicho, sin color; mientras que en el resto de las escenas de ambos muros son azulados (Fig. 33). Alguna zona más encontramos en blanco por no haberse llegado a aplicar color. Esto se puede deber a la aplicación parcelada de la pintura por zonas del mismo tono, como se muestra en el detalle (Fig. 34).

La gama de colores utilizada destaca por su luminosidad, a pesar del estado de conservación, y por la abundancia de los tonos azules y verdes, tan escasos o inexistentes en otras localidades.

Por último, no se pueden detectar con claridad las jornadas de trabajo, quizá por la meticulosidad en su ejecución, localizándose tan sólo una horizontal que divide los dos órdenes, superior e inferior, en ambos muros. Es bastante probable que exista otra vertical, dando lugar a cuatro grandes jornadas por muro. La identificación de distintas manos en la realización de las figuras podría explicarse por la gran superficie de las jornadas.



Fig. 31 - Dibujo preparatorio a la vista por haberse desprendido policromía negra (izquierda) y en un arrepentimiento, donde la figura se planteó en un principio de perfil (derecha).



Fig. 32 - Detalle de uno de los rostros del muro Sur en el que se ve el dibujo preparatorio, por lo que parece inacabado, en contraste con la terminación de otro de los rostros del mismo muro.



Fig. 33 - Orden inferior del muro Norte con los fondos en blanco en contraposición a los azules del muro Sur.



Fig. 34 - Figura inferior izquierda del muro Norte y detalle de la aplicación del color exclusivamente en el área de la mano.

Estado de conservación

En primer lugar, señalamos la peculiaridad de uno de los rostros, el de la segunda figura, empezando por la derecha, de la parte inferior del muro Norte (Moisés), puesto que se presenta rehecha, sin que podamos concretar el momento ni el por qué de esta intervención. Como se observa en el detalle (Fig. 35), se ha picado el espacio del rostro y se ha amortonado de nuevo, con una capa de sustrato que resulta más elevada. El nuevo rostro en nada sigue el dibujo preparatorio original, del que se conserva un turbante a modo de tocado.



Fig. 35 - Muro Norte, detalle de la figura de Moisés visto con iluminación rasante. Se observa la zona intervenida del rostro por estar ligeramente más elevada. También se puede apreciar el dibujo preparatorio y restos de policromía del rostro y cabeza originales.

Ambos muros presentan un mal estado de conservación y riesgo inminente de pérdida. Presentando los mismos tipos de deterioro, es el muro Sur el que se ve más afectado. Los abundantes abolsamientos y grietas separan los morteros del muro, hasta su desprendimiento (Fig. 36). Las partes inferiores de las pinturas, ya perdidas, son zonas en las que el deterioro se acelera por ser áreas más vulnerables y estar expuestas a golpes.



Fig. 36 - Una escena del Muro Sur. Se han señalado las principales grietas que presenta. Además, se pueden observar escorrentías, sales y pérdidas de policromía por golpes.

Encontramos además, abundantes deterioros debidos a la acción del agua: sales, más acusadas en la zona inferior del muro Sur; colonias de hongos debidas a humedades y numerosas escorrentías provenientes tanto de la techumbre, ya arreglada, como de los vanos, que bien necesitarían ser sustituidos. Estas humedades además de ir arrastrando y lavando la policromía, ensucian y perjudican a la que consigue conservarse (Fig. 37).



Fig. 37 - Deterioros causados por el agua. De izquierda a derecha: suciedad y lavado de la policromía debido a escorrentías; sales y manchas de humedad.



El soporte, es decir, los muros de granito, no parece presentar problemas, por lo que se aconseja con carácter de urgencia consolidar los morteros y asegurar su adhesión al muro, prestando atención a los bordes de las zonas inferiores. Se aconseja retirar morteros modernos perjudiciales y encalados, así como reintegrar las lagunas de mortero y sellar las grietas, para una mayor consistencia. Junto con una fijación de la policromía y una limpieza de la misma, se aseguraría la perdurabilidad de este interesante conjunto de pinturas. Debido a que presenta numerosos golpes, rozaduras y grafitis, también se sugiere una reintegración cromática para recuperar la unidad visual.

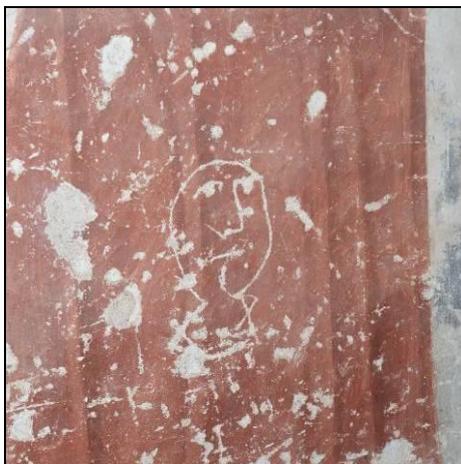


Fig. 38 - Muro Norte: detalle de las pérdidas de policromía debido a grafitis y golpes.

C1) y C2) ARCO DEL PRIMER TRAMO DE LA NAVE

En el paramento que da a la nave, en el arco triunfal, localizamos dos escenas bajo una misma disposición de motivos ornamentales que reproducen las ya descritas del muro testero. Las escenas representan, en el lado izquierdo, a *Santa Ana con la Virgen y el Niño* bajo un dosel sostenido por ángeles. Esta escena se relaciona con la inmediata en el muro del Evangelio. En el lado derecho del arco encontramos la misma disposición con la escena en la parte inferior que representa a una santa monja¹⁸ vestida con hábito negro y portando una copa y una vara, sobre un fondo de imitación de brocado (Figs. 39 y 40).



Fig. 39 - Vista general y detalles del lado izquierdo, C1.



Fig. 40 - Vista general y detalles del lado derecho, C2.

¹⁸ Algunos autores la identifican como *Santa Escolástica*: Navarro Talegón, J.: Informe sobre las pinturas de la ermita de Fernandiel de Muga de Sayago, en 1989 para el Servicio Territorial de Cultura de Zamora.

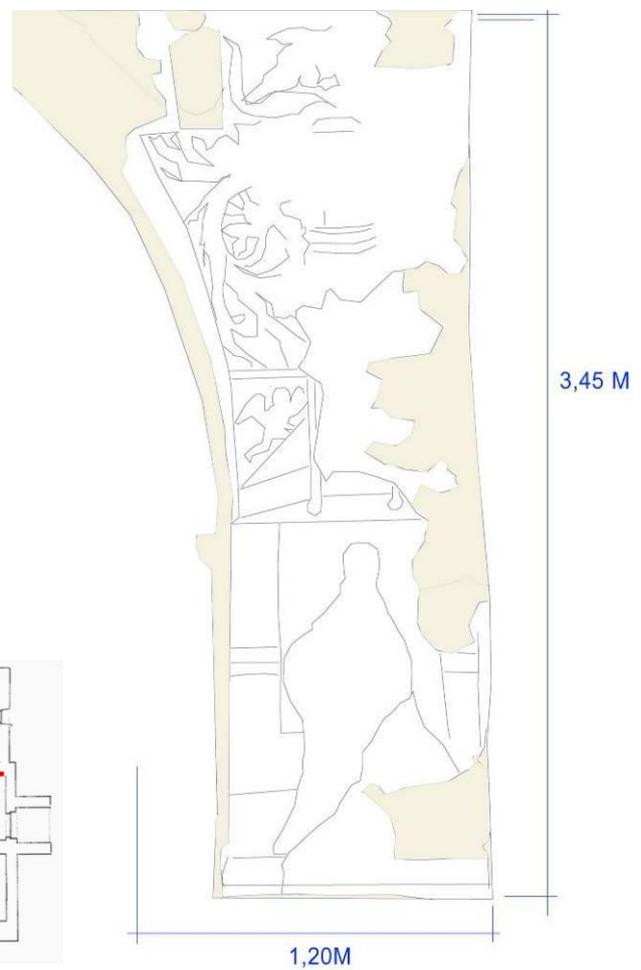
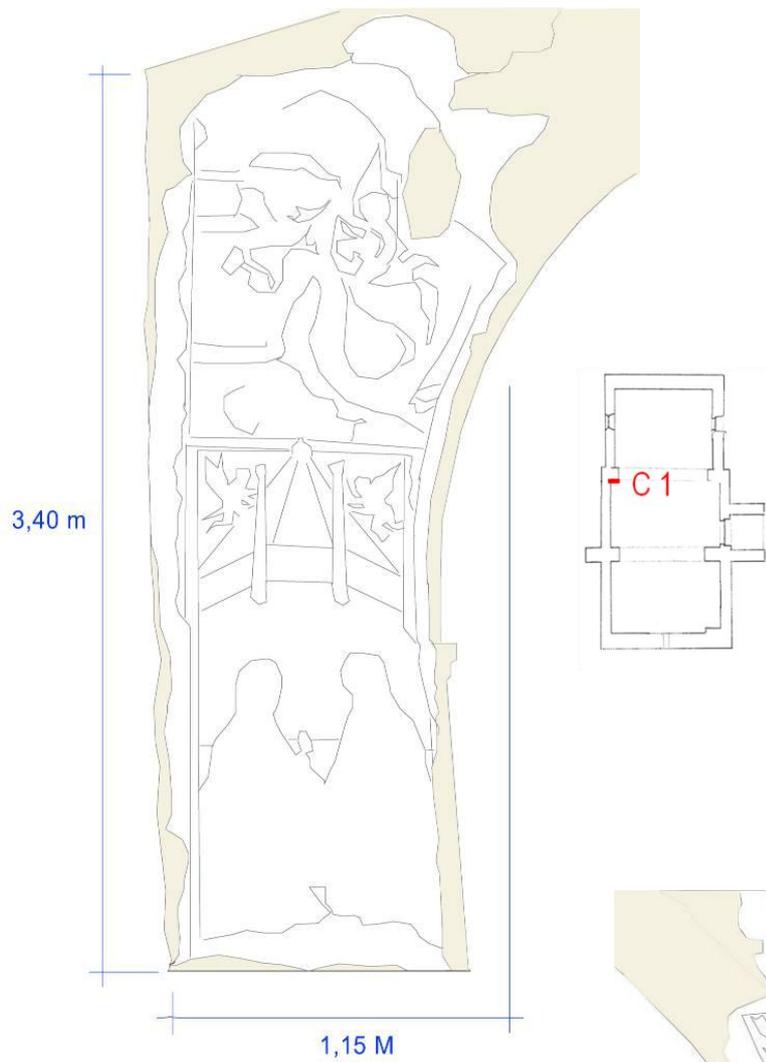


Fig. 41 - Esquemas y dimensiones de las pinturas murales de los muros del arco de la nave, C1 y C2.

Técnica de ejecución

Ambas pinturas murales, C1 y C2, presentan mismas características técnicas de ejecución. En consonancia con los muros de la cabecera y a diferencia de la mayoría de las demás localidades de Sayago, éstos también presentan dos capas de mortero, visibles en las amplias zonas en las que se ha desprendido (Fig. 42). En el enlucido podemos ver, en algunas zonas el dibujo preparatorio, en tono sepia, aparentemente aplicado en fresco (Fig. 43). Las zonas superiores de decoraciones vegetales similares a las del testero parecen estar realizadas en fresco (Fig. 43), y el resto de escenas, en su práctica totalidad en seco, aunque poco podemos asegurar debido al mal estado de conservación en que se encuentran.



Fig. 42 - Muro C2, detalle de una laguna en el que se señala el soporte de granito (1), el enfoscado (2) y el enlucido con la capa pictórica (3).



Fig. 43 - Izquierda: motivos vegetales y cornucopias del muro testero, muy similares a las de los muro C1 y C2. Centro: motivos vegetales del muro C1 en el que se ven las líneas del dibujo preparatorio. Derecha: escena inferior del muro C1 en el que se ve el dibujo preparatorio por haber desaparecido la policromía.

El hecho de que estos motivos vegetales sean iguales que los del muro testero (A) puede hacernos pensar en una imitación de los del testero, aunque también podría ser que se hicieran en un mismo momento. Sin poder asegurar nada, nos limitamos a constatar que guardan similitud y se encuentran delimitadas en una jornada diferente a las escenas inferiores, cuyo trazado es distinto.

En cuanto a las jornadas, señalamos además que en el muro izquierdo, C1, localizamos otras dos, resultando estar dividida en tres: la jornada superior, con los motivos vegetales; la central, con el doselete con ángeles, y la inferior, con Santa Ana y la Virgen. Por el contrario, en el muro C2, tan sólo identificamos dos, encontrándose la escena de la santa y el doselete en una misma jornada (Fig. 44).



Fig. 44 - Detalle del límite de la jornada en el muro C2.

La gama de colores, similar a la de la cabecera a excepción del verde, difiere de éstos por su escasa luminosidad. Abundan los tonos ocres y rojizos, aunque los azules se encuentran no sólo en el manto de la santa (muro derecho) y la túnica de la Virgen (muro izquierdo), sino también en los fondos.

Vemos también una similitud o imitación de algún motivo decorativo del testero (Fig. 45): motivo en forma de cerradura en los doseletes de las escenas de ambos muros, C1 y C2, iguales que los de los doseletes del retablo fingido en el muro A, y otros muros, como veremos más adelante (Fig. 56).



Fig. 45 - Motivos decorativos en los muros C1 y C2 (izquierda y centro) similares o imitaciones de los del muro testero, A (derecha).

Estado de conservación

El deplorable estado de conservación en el que se encuentran estos dos muros es más que evidente. Las pérdidas de mortero y las grietas son abundantes, así como las faltas de policromía por diferentes causas, que en algunas zonas es total. La falta de adhesión entre ambas capas del mortero y el muro, nos advierten del peligro de desprendimiento, que ha llegado ya a ser más de un tercio en el caso del muro derecho, C2. A esto hay que añadir el polvo, las manchas de humedad, sales y deterioros intencionados realizados por el hombre (Fig. 46).

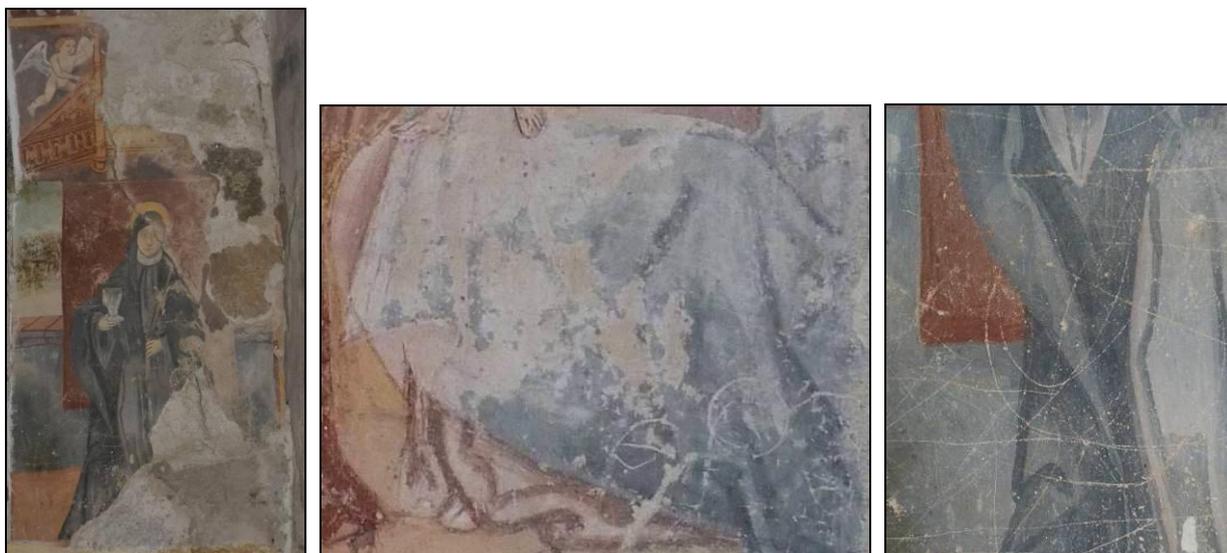


Fig. 46 - Detalles de los deterioros. Izquierda, muro C2: pérdida de un tercio de la pintura mural, grietas, sales y manchas de humedad. Centro, muro C1: pérdida del color azul en su práctica totalidad y grafitis. Derecha: grafitis en muro C2.

D1) D2) y E) MUROS DEL PRIMER TRAMO DE LA NAVE

Posteriores a las observadas en la cabecera, y siguiendo modelos renacentistas, estas pinturas muestran un mayor interés por la composición de paisajes a pesar de ser ejecutadas por una mano menos diestra (Figs. 47 y 51). La nave continúa con un programa iconográfico sobre escenas evangélicas de carácter más narrativo en contraposición con lo desarrollado en los muros del altar mayor.



Fig. 47 - Vista general de los muros E y D1 o lienzo Norte.

El lienzo Norte, D1, se estructura en dos registros separados por columnas de orden gigante e incluyen el paramento del segundo arco de la nave, E (Fig.47)). De izquierda a derecha, y de arriba a abajo, escenas de *La Última Cena* (Fig. 48), *Expulsión de San Joaquín del templo*, *La Revelación de San Joaquín*, *La oración de Getsemaní*, *La Revelación de Santa Ana*, y *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*.



Fig. 48 - La escena de *La Última Cena* ocupa en esquina el lienzo Norte y paramento del segundo arco: en la parte inferior dos figuras preceden la escena de la *Oración en el Huerto*.



Fig. 49 - Detalles de las pinturas en el registro inferior del muro Norte.

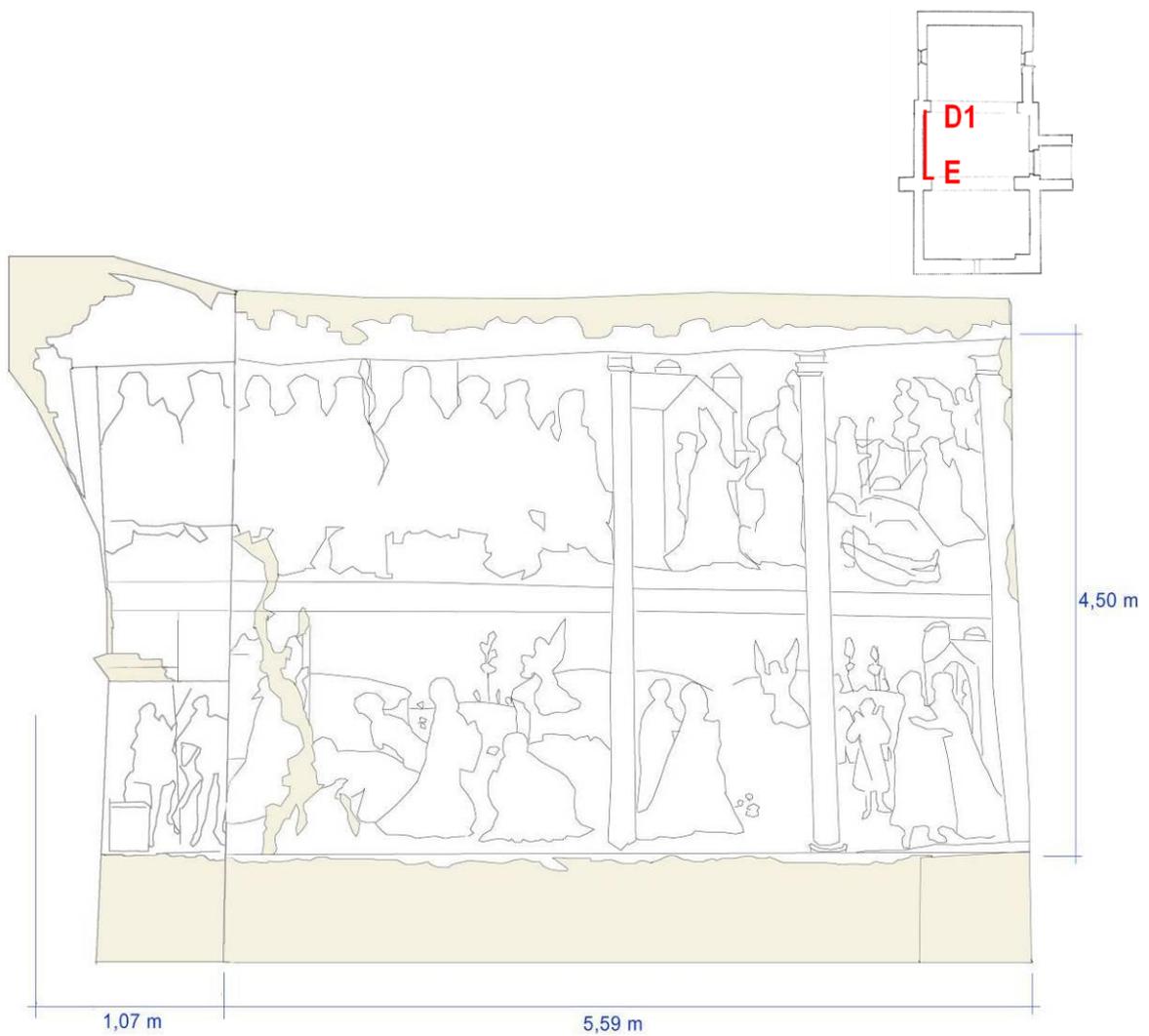


Fig. 50 - Dimensiones generales de las pinturas en el lienzo Norte (D1) y segundo arco (E).

El lienzo Sur, D2, sigue la misma distribución de dos registros, y se asemeja en mayor medida a las pinturas de la cabecera en cuanto a la composición. Se representa una arquitectura abierta, con escenas adinteladas en el inferior y las superiores rematadas con arcos deprimidos y grandes veneras, espacios divididos con columnas de mármoles, y al fondo antepechos sobre los que se deja contemplar el paisaje. Las figuras se disponen por parejas y enfrentadas, en una disposición simétrica, sobre paños a imitación de brocados (Fig. 51).

En el cuerpo superior, de izquierda a derecha, *San Jerónimo* y *San Ambrosio*, *San Gregorio* y *San Agustín* identificados con su nombre a los pies. En el inferior *Santa Águeda* junto a otra santa monja sin identificar que porta un libro en la mano (Fig. 53), y finalmente *Santa Lucía* con una bandeja mostrando sus ojos y *Santa Apolonia* con las tenazas del martirio (Fig. 52).



Fig. 51 - Vista general del muro Sur (D2).



Fig. 52 - Detalles de *Santa Lucía* y *Santa Apolonia*.



Fig. 53 - Escena general y detalle de Santa Águeda junto a la figura sin identificar. Es evidente la misma mano en la ejecución de las figuras.

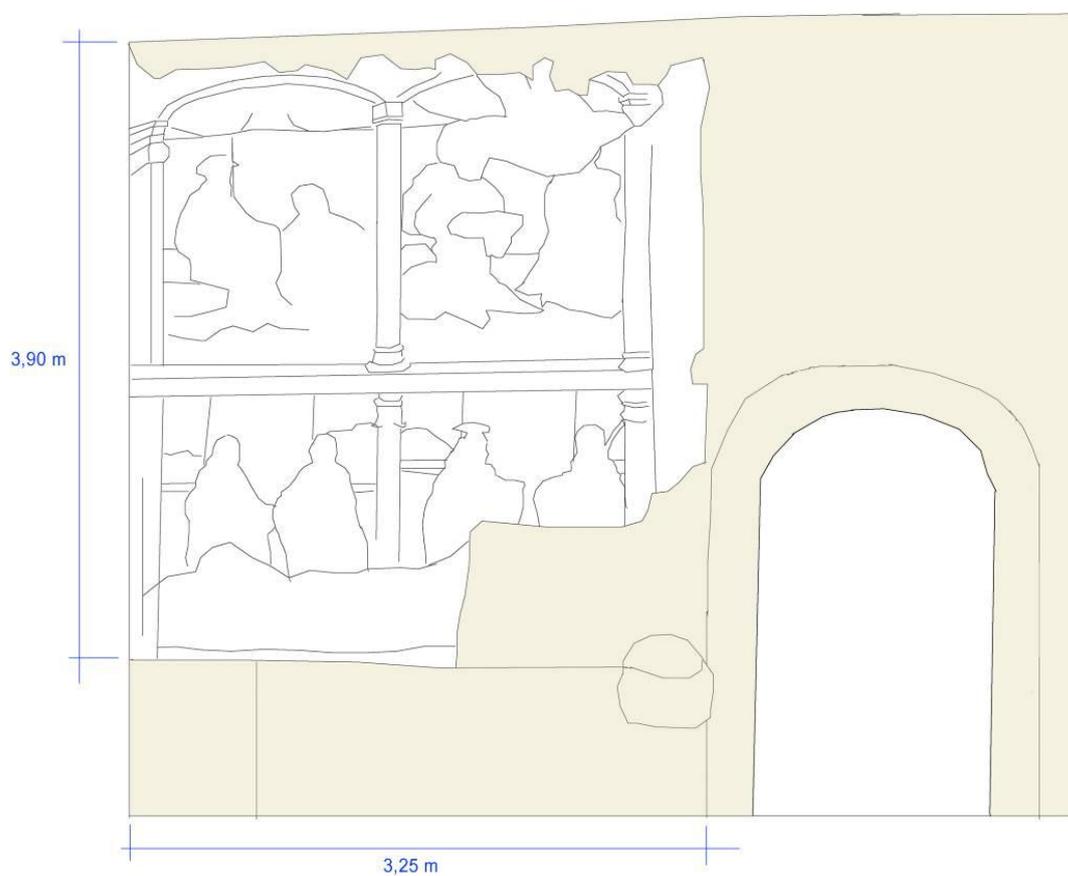
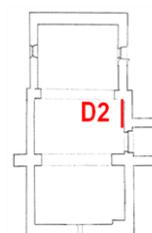


Fig. 54 - Dimensiones generales de las pinturas en el muro Sur (D2).

Técnica de ejecución

Poco se puede decir sobre el proceso de ejecución de estas pinturas dado el lamentable estado en el que se encuentran. Podemos observar que constan de dos capas de mortero, como el resto de los muros de la ermita, y a diferencia de la mayor parte de las pinturas encontradas en Sayago. Las escenas se plantearon mediante un dibujo preparatorio en sepia, que podemos ver en algunas zonas del enlucido. Respecto a la técnica pictórica, a juzgar por el aspecto de las pérdidas de policromía, podemos decir que parece tratarse de algún procedimiento en seco, en algunas zonas quizá sobre una base en fresco.

Se observan diferencias entre los muros D1 y D2 especialmente en lo referido a la gama de colores utilizada: siendo en ambos casos poco amplia, en el muro D1 se reduce a ocre, rojo y negro en sus distintas gradaciones y mezclas, sin olvidarnos del blanco, lo que se puede explicar por una limitación a un suministro local y de materiales del entorno. En el muro D2, la gama se amplía con el empleo del azul.

Dado el mal estado de conservación, toda marca o señal que se observa puede resultar confusa, por lo que no nos atrevemos a asegurar nada sobre las jornadas de trabajo; parece existir una división horizontal en ambos muros, que los dividen a la mitad, lo que resultaría lógico y, por lo tanto, probable.

En cuanto a los motivos decorativos, alguno de los que nos encontramos en estos muros, los encontramos también en otros de la ermita y en especial en el muro testero, de donde probablemente se imitaron¹⁹ (Figs. 55 y 56).



Fig. 55 - Detalles de los muros D2 (izquierda); E, segundo arco de la nave (centro); y A, muro testero (derecho). Se observan las similitudes, aunque no son motivos exactamente iguales, lo que nos hace presuponer la existencia de un modelo y su reproducción no mediante plantilla, sino a mano alzada.



Fig. 56 - Motivos decorativos en forma de cerradura de los muros: D1, C1, C2 y muro testero (A), respectivamente.

¹⁹ Este tipo de motivos de roleos son comunes en muchos conjuntos dentro y fuera de la comarca y hacemos referencia a ello en el apartado 4. *Conclusiones*.

También queremos mencionar el fondo de paños brocados que encontramos en el muro D2 que, aunque en nada se parece a los encontrados en otras localidades, sí es muy similar al del muro anexo C2, a pesar no apreciarse muy bien debido al mal estado de conservación que presenta este último (Fig. 57).



Fig. 57 - Detalles de los fondos brocados del muro C2 (izquierda) y muro D2 (derecha).

Estado de conservación

Ya se ha mencionado el mal estado de conservación en el que se encuentran las pinturas murales D1, D2 y E, y se puede observar en las imágenes generales de las mismas (Figs. 47 y 51). Resumiendo, nos encontramos con morteros que se están disgregando en algunas zonas y en otras, separando del muro o separándose el enfoscado y enlucido, o ambas cosas a la vez, lo que da cuenta de la consistencia del mismo. Esta descohesión provoca pérdidas de mortero que, junto con las grietas, ha provocado la intervención de alguien que ha aplicado cemento para evitar los desprendimientos; en otras zonas, una buena mano de cal ha sido suficiente (Fig. 58).



Fig. 58 - Grietas, algunas con cemento, manchas de humedad y desprendimientos, en el muro D1.

El agua ha dejado su marca en forma de manchas negras, sales y escorrentías (Fig. 59), lo que en su conjunto ha provocado pérdida de policromía, junto con los grafitis realizados por todas las zonas inferiores, más accesibles. Destacamos uno, por su curiosa realización y por poderse haber utilizado para el trazado de ángulos rectos cuya finalidad desconocemos (Fig. 60).

Como se ha venido señalando, el mal estado de conservación que presentan las pinturas murales, no sólo de estos últimos muros, sino de toda la ermita, sumado a la peculiaridad de las mismas y del conjunto, aconsejan una actuación prioritaria e inmediata de conservación y restauración, para asegurar su perdurabilidad y facilitar la visión y apreciación de las mismas.



Fig. 59 - Escorrientías en el muro E. Abajo: manchas de humedad en la parte superior central del muro D2, en el que prácticamente no se reconoce nada por las pérdidas de policromía.

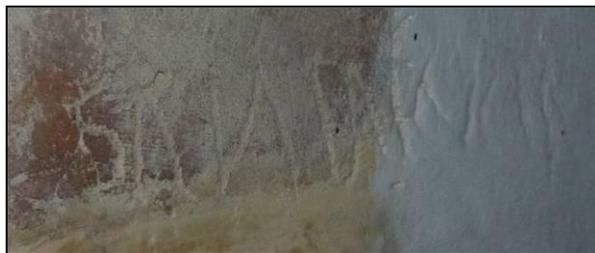


Fig. 60 - Arriba: detalle de los dos medios arcos trazados con cuerda o compás y líneas horizontales y verticales. Abajo: grafiti parcialmente cubierto por un encalado.

Inmueble Iglesia parroquial de San Benito
Localidad Palazuelo de Sayago
Municipio Fariza

Pinturas murales Muro del Evangelio en el primer tramo de la nave, y paramentos laterales del Arco triunfal.

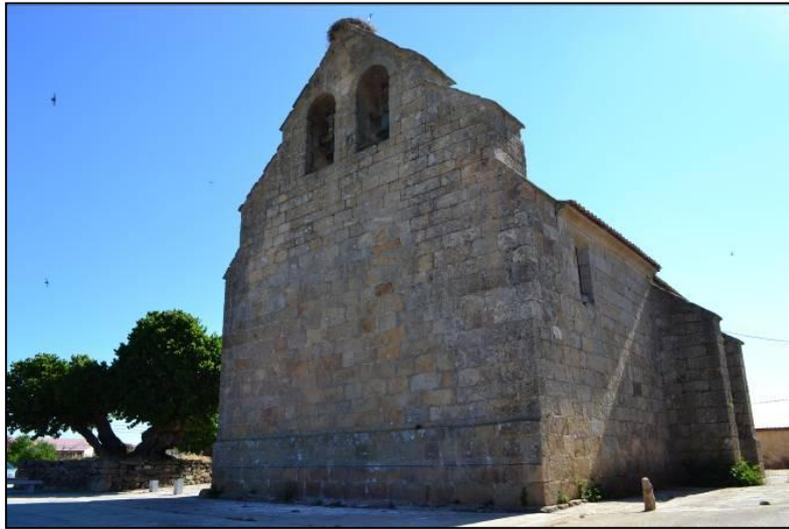


Fig. 1 - Iglesia parroquial de Palazuelo de Sayago



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la iglesia de Palazuelo.

PALAZUELO DE SAYAGO

Las primeras referencias a esta población se remontan al siglo XIII y aparecen noticias de ella en diversos documentos a lo largo del siglo XV y XVI, cuando aparece en *el Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla de 1587* donde aparece como *Palaçuelo*. En 1884 Gómez Carabias menciona: "...Hay una sola parroquia coadjutorial de Fariza...que se encuentra enclavada en el Arciprestazgo de Villardiegua de le Ribera, teniendo por titular a San Benito..."¹.

Palazuelo conserva dos ermitas: **Ermita de Santa Catalina**, que puede datarse en el siglo XVII y **ermita del Humilladero**, que en la visita pastoral de 1745 se describía "... sobre el Altar una Imagen de Christo pintada en la pared y las otras paredes tiene asimismo pintados varios pasos de la Pasion de pintura ordinaria, pero estan bien reparadas..."². En la actualidad la ermita permanece en pie, pero autores como Colino (2001) no hacen mención alguna a esas pinturas y según declaran los vecinos no conserva decoración en su interior, hecho que no hemos podido constatar al no haber podido acceder a ella.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BENITO

Obra probablemente de origen románico y reformada en el siglo XVI, construida con sillería de granito a excepción de los muros laterales de la cabecera, que son de mampuesto. Sigue la común construcción de planta de salón, cabecera cuadrangular un poco más estrecha que la nave y con sacristía anexa en el muro Norte, tres tramos de nave separados por grandes arcos diafragma, ligeramente apuntados que corresponden al exterior con amplios contrafuertes y tradicional espadaña a los pies. La portada es renacentista, porticada aprovechando el espacio entre dos contrafuertes, con arco de medio punto que se inicia sobre basa y fuste que recorre el arco y una pequeña hornacina avenerada sobre ella (Fig. 3).



Fig. 3 - Vista general de la iglesia parroquial. A la derecha, portada principal.



Fig. 4 - Vista del interior de la iglesia.

¹ Colino, F. op. cit., pp. 206 y 207.

² AHDZa/ Secc. A.P./LFV Parroquia de Palazuelo, 191 (8), f. 92.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Se localizan pinturas murales que podrían corresponder a dos manos diferentes, en el primer tramo de la nave: en el muro del Evangelio y paramento izquierdo del arco se representa un ciclo narrativo de la *Vida y Pasión de Cristo*. Y en el paramento derecho del Arco triunfal se representan dos santas mártires y protectoras, *Santa Bárbara* y *Santa Brígida*.

I. PLANTA DEL INMUEBLE

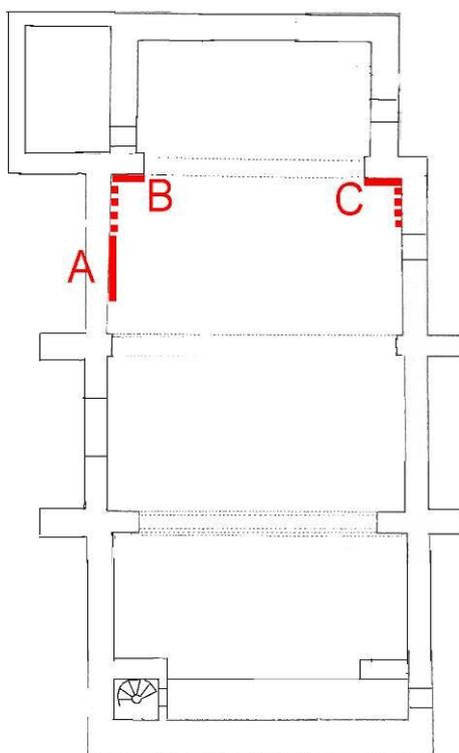


Fig. 5 - Localización de las pinturas murales.

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

A) PRIMER TRAMO DE LA NAVE, LADO DEL EVANGELIO

Encuadrado en tres registros, y con una clara intención narrativa, se escenifican los diferentes momentos de la *Vida y Pasión de Cristo* según los textos evangélicos (Figs. 6 - 11), cuya finalidad era dar a conocer de una forma muy clara las sagradas escrituras a los feligreses. La calidad de estas pinturas resulta ínfima en relación a otros conjuntos, pero su interés estriba en la temática representada en las escenas, de una forma muy ingenua y sencilla, sin alardes técnicos y/o artísticos.

Este muro tiene continuidad detrás del retablo barroco que se encuentra a su lado, donde seguramente se conserven más escenas bajo la fina capa de encalado. También prosiguen en el paramento lateral del arco, donde las escenas se dividen con el mismo tipo de enmarques.



Fig. 6 - Vista general de las pinturas visibles en el muro A.

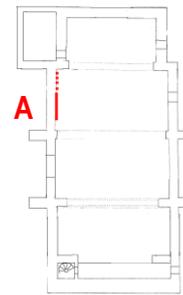
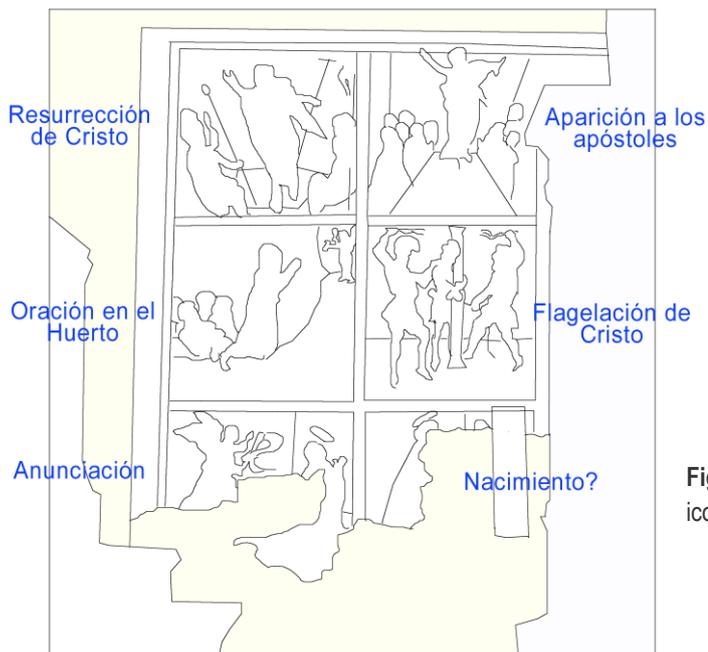


Fig. 7 - Esquema del desarrollo iconográfico.



Fig. 8 - Registro inferior: *Anunciación* y posible *Nacimiento*. A la derecha, detalle de la figura de la Virgen María con un fondo a imitación de paños bordados que se asemeja, como veremos más adelante, al enmarque de las pinturas del muro B, en el arco triunfal.



Fig. 9 - Registro central: *Oración en el Huerto* y *Flagelación*. A la derecha, detalle de Jesús atado a la cruz



Fig. 10 - Registro superior: *Resurrección de Cristo y Aparición a los apóstoles*. En el detalle vemos la figura de uno de los soldados custodios.

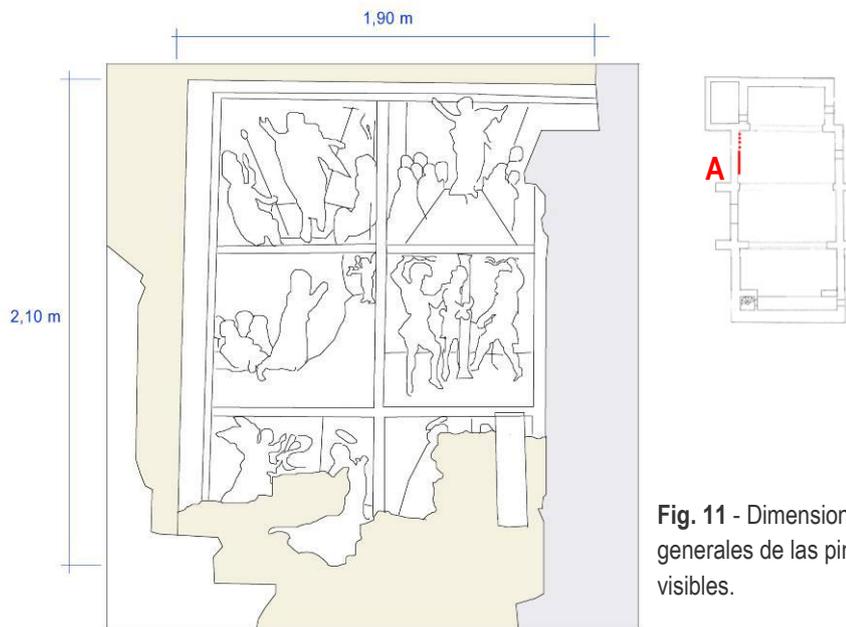


Fig. 11 - Dimensiones generales de las pinturas visibles.

B) LATERAL IZQUIERDO DEL ARCO TRIUNFAL

Como hemos comentado anteriormente, estas pinturas son una continuación de las escenas del muro A, presentan las mismas características formales y la misma división en tres registros (Fig. 12). No podemos identificar la escena inferior dado el mal estado en que se encuentra. La escena central es un *Calvario* según la composición tradicional, Cristo ya muerto es acompañado, a la derecha, por *San Juan* y a la izquierda, por la *Virgen María*. Una calavera, símbolo de la muerte terrena, está a los pies de la cruz. La escena superior no llega a apreciarse en su totalidad por la cercanía del retablo barroco al muro, pero llega a distinguirse una representación del *Padre Eterno* sobre un manto de nubes, portando la bola del mundo en la mano izquierda mientras a su diestra se sienta otra figura (Fig. 13).

Presenta unas dimensiones generales de 2,40 m de altura y 1,30 m de anchura, incluyendo la cenefa sobre la pilastra del arco.

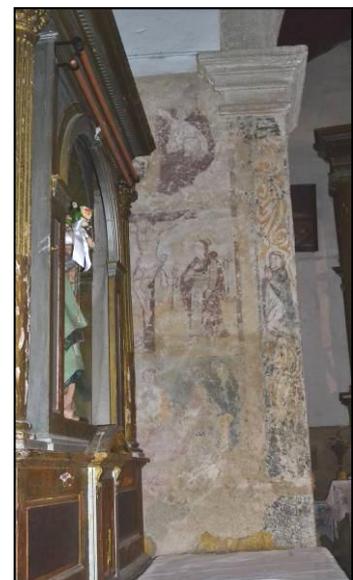


Fig. 12 - Registros del muro B.



Fig. 13 - Detalle de la escena central, el Calvario, junto al que aparece una figura orante de *San Benito*, en medio de la cenefa decorativa que enmarca las escenas. Llama la atención la disposición en forma de T (Tau) de la cruz de Cristo. A la derecha, detalle del registro superior con la imagen del Padre eterno.

Técnica de ejecución muros A y B

Nos encontramos nuevamente ante un soporte de sillares de granito, bastante regular y llano, lo que en parte explica la aplicación de lo que parece una sola capa de mortero, no muy gruesa; destacamos que la superficie del mortero no está muy bien trabajada, pues, quizá por el grosor del árido, se advierten pequeñas oquedades y en general una superficie abierta y no homogénea (Figs. 14 y 15). Se advierten numerosas líneas incisas preparatorias de la división de escenas, unas se corresponden con la división actual y otras no, se encuentran desplazadas, por lo que podemos pensar en una corrección o modificación de un primer planteamiento (Figs. 15 y 16). También se observan en ambos muros líneas de dibujo preparatorio en dos tonos: negro y siena, siendo habitual encontrar las líneas en negro repasadas en siena, aunque los rostros, especialmente los ojos, únicamente presentan las líneas en negro (Fig. 16 y 17). Ambos muros están realizados mayoritariamente en fresco, aunque en el muro A encontramos abundantes zonas en seco que no responden a motivos en concreto, sino más bien al secado del mortero a medida que avanzaba la ejecución (Fig. 18).

Mencionamos también que ambos muros, tanto por el estilo, como por la técnica de ejecución, la distribución de los registros y algunos motivos decorativos (Figs. 18 y 19), son semejantes y todo apunta a que están realizados en un mismo tiempo y por la misma mano, algo que se podría constatar viendo la continuidad de la mismas, si se descubrieran las pinturas que con toda seguridad existan tras el retablo. En ambos muros, la gama de colores es reducida, pues está constituida por ocre, siena, negro y blanco, y azul muy oscuro, tan sólo en dos escenas, una en cada muro. Por último, detectamos jornadas sólo en el muro A, quizá no en el B por ser de menor tamaño (Fig. 20).



Fig. 14 - Detalles de la superficie abierta y poco homogénea del mortero en el muro A, izquierda, y en el muro B, derecha.



Fig. 15 - Muro A: irregularidades en la superficie del mortero y líneas incisas horizontales preparatorias de la división de escenas.



Fig. 16 - Muro A: líneas incisas perpendiculares y detalle del dibujo preparatorio en tono negro y repasado en siena.



Fig. 17 - Muro A: detalles de los rostros en negro y siena.

Fig. 19 - Muro B: detalle del lateral derecho: realizado en fresco tanto el santo como el fondo.



Fig. 18 - Muro A: detalle de uno de los rostros realizado en seco. Se advierten los motivos decorativos del fondo, iguales que los del muro B, que están realizados en fresco.





Fig. 20 - Límite de las jornadas en el muro A.

Estado de conservación

Ambos muros se encuentran en un relativo buen estado de conservación. Existe una buena adhesión del mortero al muro y no existen ni abolsamientos ni grandes lagunas. Sin embargo, sí que existen pequeñas lagunas de policromía por toda la superficie debidas a la poca homogeneidad del mortero, a la pérdida de película pictórica en zonas realizadas en seco y a los golpes y roces derivados del proceso de desencalados. Advertimos que, tras el retablo del muro A, continúan al menos en parte, las pinturas, y éstas se encuentran cubiertas por un fino encalado (Fig. 21). Por esta razón encontramos restos de encalados por toda la superficie, en el caso del muro A, en color blanco, y en el caso del muro B, en color oscuro (Fig. 22).



Fig. 21 - Encalado de las pinturas en muro A, tras el retablo.



Fig. 22 - Muro A: restos de encalados blancos, marcados en rojo, and pérdidas de policromía, marcados en negro. Derecha: muro B: restos de encalados oscuros.



Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Junto al púlpito:

Temperatura: 20,7° C

Humedad relativa: 42 %

Dentro de la sacristía:

Temperatura: 21,3° C

Humedad relativa: 44,3 %

C) LATERAL DERECHO DEL ARCO TRIUNFAL

La escena está enmarcada con una gruesa cenefa muy simple a modo de sogueado y se divide mediante una doble arcada de arcos rebajados que apoyan en una columnilla central. A la derecha y semioculta tras el retablo lateral, aparecen las santas mártires, tipo de representaciones comunes por su carácter protector. A la derecha *Santa Bárbara*, rodeando la torre con el brazo. A la izquierda se representa a *Santa Brígida*, cuyo nombre se lee en una pequeña leyenda a la altura de su cabeza. Está leyendo las Escrituras y tras ella asoma la palma (Fig. 23). Con unas dimensiones de 1,94 m de altura y 1,33 m de anchura, esta pintura responde a una mano distinta a las de las pinturas anteriores y aunque su calidad tampoco es comparable a la de otros conjuntos, denota cierto interés por los detalles (labor de encajes en los vestidos, cintas en torno al cuello...) a pesar de esta característica, queda mitigada después por la forma de aplicación del color en plano, rellenando los espacios delimitados sin crear efectos de volumen e incluso no respetando el propio dibujo de base (Figs. 24 y 25) .



Fig. 23 - Vista de la pintura en Muro C: en el centro, detalle de la leyenda de *Santa Brígida*. A la derecha, detalle de *Santa Bárbara* junto a la torre.

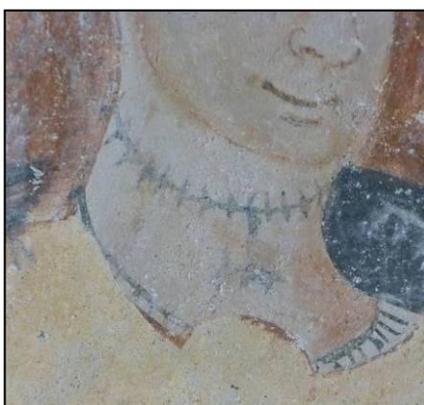
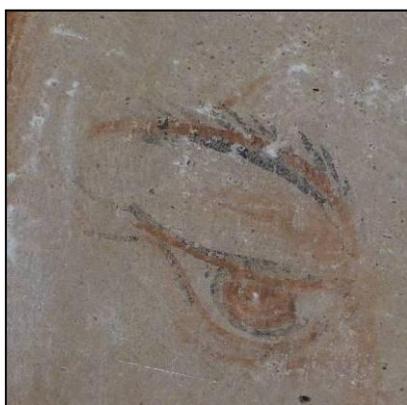


Fig. 24 - Detalles del ojo y cuello de *Santa Bárbara*: el dibujo fue realizado en color negro y después superpuestas líneas en tono siená. A la derecha se aprecia cómo el capitel de la columna, perfectamente diferenciadas sus partes en el dibujo de base, queda oculto por la aplicación de color plano.



Fig. 25 - Detalles de la palma de *Santa Brígida*, seguramente realizada al fresco: Se aprecia cómo continuaría por encima del hombro hasta encontrarse con la mano de la santa, pero queda oculta bajo el color de las vestiduras.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Están realizadas sobre el muro de sillares de granito sobre una fina capa de mortero, aplicado de forma muy homogénea resultando una superficie muy lisa y plana; seguramente continúen tras el retablo lateral. Como se ha mencionado antes, existe dibujo preparatorio realizado en negro, en fresco, como buena parte de la escena. Existen grandes zonas aplicadas en seco, cuya calidad y aplicación difieren bastante de la calidad y trazo del dibujo preparatorio, por lo que se podría pensar en un repinte o simplemente en una peor ejecución de ciertas zonas. No advertimos límites de jornadas, por lo que podemos pensar en una única. La paleta no es muy amplia, aunque incluye el uso del azul en grandes áreas como ambos mantos de las santas, predominando el rojo y el ocre.

Aparecen indicios de otras capas de policromía superpuestas, en tonos rojo, azules y amarillos, probablemente encalados imitando zócalos (Fig. 26). La superficie pictórica presenta multitud de pequeños golpes y roces que perjudican la lectura de lo representado y, junto con el tono blanquecino consecuencia de los encalados, dan un aspecto incompleto y velado de la escena (Fig. 27).

No se encuentran en mal estado de conservación en cuanto a estabilidad, aunque una limpieza de la superficie y una reintegración de las numerosas pequeñas lagunas de policromía, ayudarían en la unidad de la imagen. Si se pensara en una actuación en las pinturas, se debería comprobar lo que existe tras el retablo lateral, y encontrar otra manera de anclar o fijar éste que actualmente clava sus anclajes en la superficie pictórica (Fig. 28).



Fig. 26 - Detalle del lateral izquierdo donde se ven restos de encalados blancos, azules y amarillos.

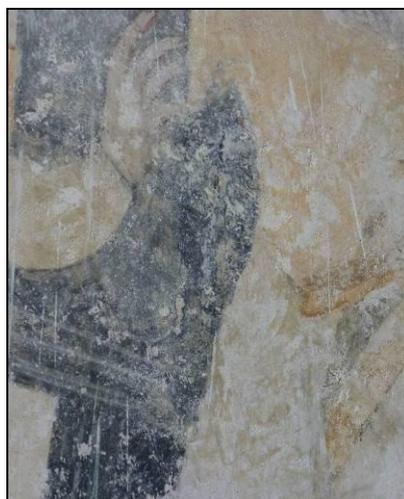


Fig. 27 - Salpicaduras de encalados blancos y superficie blanquecina.



Fig. 28 - Anclaje del retablo lateral sobre la pintura.

Inmueble Iglesia de San Juan Bautista
Localidad Pasariegos
Municipio Villar del Buey

Pinturas murales Existencia de pinturas murales en el primer tramo de la nave: muro del Evangelio y lado izquierdo del Arco triunfal. No se descarta la existencia de otras bajo los encalados de otros muros.



Fig. 1 - Iglesia de San Juan Bautista de Pasariegos.



Fig. 2 - Ortofotografía de Pasariegos centrada en la iglesia parroquial.

Se desconocen los orígenes de esta población, pero su asentamiento posiblemente responda a los primeros momentos de la repoblación medieval que se produjo al Sur del Duero, en el siglo XI. En la documentación existente se cita cómo el abad de la iglesia del Espíritu Santo y canónigo de Zamora compra en 1402 el lugar de Fernandiel de Sayago y tres cortes situadas en Muga, Pasariegos y Villar del Buey, que después donará al cabildo de la Catedral¹. En documentos posteriores se refleja cómo el apeo de propiedades al cabildo continúa, según la relación de posesiones del mismo de 1481. El lugar se consolida con categoría jurídica en 1530, según las Ordenanzas de la Tierra de Zamora, y en un documento parroquial de 1693 se le cita como *Passariegos*².

El pueblo es un caserío de viviendas bajas concentradas en torno a la iglesia y su disposición parece responder al modelo de núcleos que surgen en ese periodo y que son cerrados, ocultos y separados de los caminos naturales. Existieron dos antiguas ermitas:

Ermita de la Magdalena

De la que no queda resto alguno, se situaba en el pago de Torradal de la Magdalena, al Norte del pueblo. En la visita pastoral de 1745³ se dice: "... (Visitose la ermita) de Sta Maria Magdalena, en la qual se allo un retablo muy viejo y deformado y en el un nicho en que esta colocada la Santta, que es estatua de bulto dorada de nuevo y porque no es competente el retablo Mando S.I. que la persona a cuijo cargo esta la dicha Hermita ponga otro para la maior decencia o se adorne el sitio con las pinturas competentes...".

Ermita del Humilladero

El pequeño templo desapareció completamente en los años 60 y en su interior albergaba el Calvario gótico que hoy día se conserva en la iglesia parroquial.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA

El templo sigue el modelo constructivo de las iglesias de la zona (Fig. 3) con sucesivas modificaciones a lo largo del tiempo. Es un edificio sencillo, de mampostería de granito en su mayor parte, con planta de salón ligeramente más ancha que la cabecera cuadrangular, reconvertida en juego de pelota, y espadaña a los pies reformada en el Barroco. Se anexa el cementerio en el muro Norte con muros de sillar y la sacristía en el lado Sur. La cubierta se ha cubierto recientemente con teja mixta y se extiende en voladizo pronunciado sobre la fachada Sur.



Fig. 3 - Vista de la iglesia parroquial. A la izquierda, imagen de los años 80⁴. A la derecha, estado actual.

¹ Colino, F. op. cit. Lera Mailló, J.C. *Catálogo de los documentos medievales de la Catedral de Zamora*, Ed. IEZ Florián de Ocampo, Zamora, 1999, doc. 1364

² Colino, F. op. cit. AHDZa/Sec. A.P./LFV Parroquia de Villadepera, 210 (8), f. 7 vto.

³ Colino, F. op. cit. AHDZa/Sec. A.P./LFV Parroquia de Pasariegos, 192 (11).

⁴ Digitalización de diapositiva del Inventario del Ministerio de Cultura, cedida por el Servicio Territorial de Zamora.

La portada románica se forma con un doble arco de medio punto y conserva restos de policromía (Fig. 4). En el interior (Fig. 5) encontramos una separación de dos tramos, con arcos apuntados y doblados de herencia gótica apoyados en pilastras bajas con remate en impostas de listel y chaflán, y que apoyan sus esfuerzos en los anchos contrafuertes exteriores.



Fig. 4 - Vista de la portada de acceso.



Fig. 5 - Vista general del interior del templo.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Al retirar los dos retablos de la nave se descubrieron estas interesantes pinturas murales que pueden datarse en torno a los primeros años del siglo XVI. Los vecinos comentan que en tiempos gran parte de las paredes de la iglesia estaban cubiertas de pinturas similares a las que hoy día se conservan, hasta que poco a poco se fueron cubriendo. No se descarta entonces que bajo esta gruesa capa de cal y cemento aún se conserven restos de ellas.

I. PLANTA DEL INMUEBLE

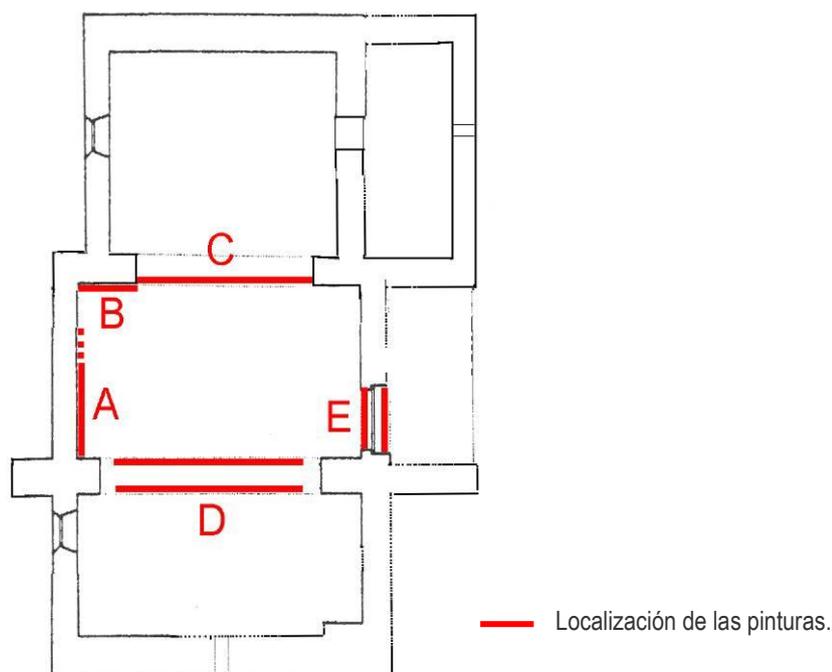


Fig. 6 - Distribución de las pinturas murales visibles.

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

A) LADO DEL EVANGELIO, PRIMER TRAMO DE LA NAVE

Se descubrieron las pinturas en la mitad de este muro Norte al retirar un retablo de tipo hornacina (según los vecinos) que albergaba la talla del Cristo crucificado que se encuentra al lado de las pinturas. Se encuentran cubiertas de numerosas capas de encalados, lo que dado su estado actual dificulta su contemplación y el aperecibimiento de detalles, pero se constata la existencia de capa pictórica que posiblemente se extienda hacia la parte derecha del muro (Fig. 7).

Situado frente a la puerta de acceso, no es casual que el tema representado sea un *San Cristóbal* de tamaño monumental, al igual que otros ejemplos que podemos encontrar en la comarca, como Piñuel o Villamor de Ladre. La composición sigue el modelo tradicional: *San Cristóbal*, cubierto con su capa, vadea un río representado en la parte inferior en el que se adivinan peces enroscados en torno a las piernas del santo y sostiene sobre su hombro izquierdo la figura de Cristo Niño (Fig.8). Con la mano derecha se apoya en un árbol frondoso que le sirve de cayado. A sus pies una sirena, ser fantástico, peina sus cabellos mientras contempla su imagen en un espejo, y en la orilla la pequeña figura de un pescador extiende la caña sobre el río (Fig. 9).



Fig. 7 - Vista general del muro A.



Fig. 8 - Detalle de uno de los peces a los pies del santo. A la derecha, Cristo Niño dormitando sobre el hombro del santo.



Fig. 9 - Detalles de la sirena y el pequeño pescador: Las sirenas fueron asociadas por la los cristianos a las tentaciones terrestres del pecado de la carne, que el cristiano debía resistir, y partir del siglo XIII este modelo iconográfico fue utilizado para servir a los fines alegóricos de la Iglesia.

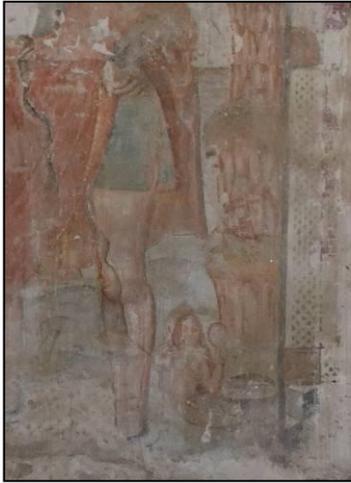


Fig. 10 - Detalles de la escena.

La escena de san Cristóbal se enmarca con una cenefa de rombos, realizada a plantilla⁵. A su derecha aparecen otros dos registros, que están tapados con encalado casi en su totalidad: el superior representa una escena que se desarrolla en un interior, con un solado en perspectiva (a tenor de lo que puede verse en las lagunas de la capa de encalado), mientras el inferior es una imitación de zócalo con motivos geométricos de paralelepípedos en perspectiva, muy común como decoración y que encontramos en otras localidades⁶ (Fig. 11).



Fig. 11 - Detalle de la escena superior, con el solado de motivo floral en punto de fuga. Derecha, detalle de la cenefa y zócalo.

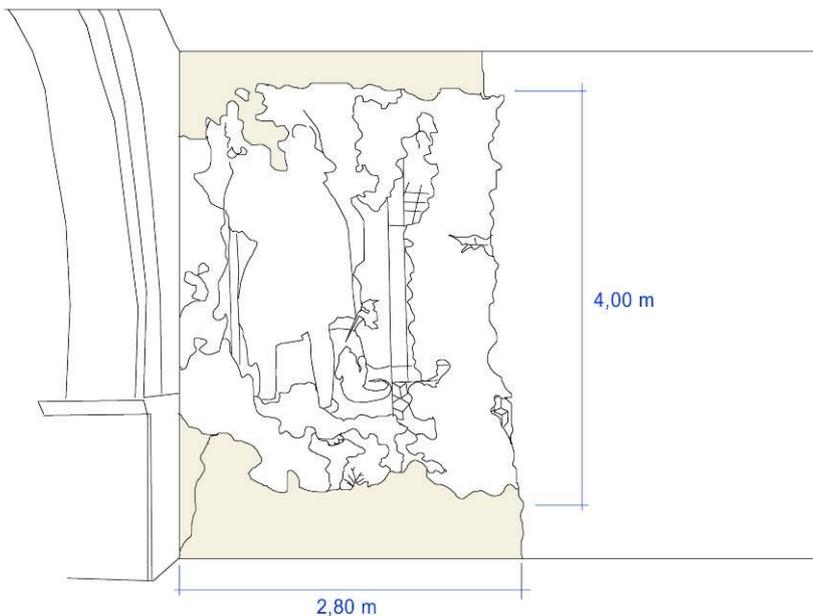


Fig. 12 - Esquema y dimensiones de las pinturas murales conservadas.

⁵ Como en los conjuntos cercanos de Carbellino y Torrefrades, entre otros.

⁶ Motivos similares en Villamor de Ladre y Car7bellino, así como en conjuntos murales de Portugal. Remitimos al apartado de Conclusiones.

Técnica de ejecución

El soporte es un muro de mampuesto de granito, bastante irregular. Estas pinturas presentan dos capas de mortero, algo a destacar puesto que no es muy habitual en el resto de la comarca. En el enfoscado se ven algunos trazos en sepia o rojizo, pero no parecen coincidir con los motivos representados finalmente en el enlucido. Además, en algunas zonas vemos que posee picados, para asegurar el agarre de la capa o el mortero posterior (Fig. 13). Muy probablemente exista un dibujo preparatorio en sepia, aunque es difícil percibirlo, dado el mal estado de conservación de las pinturas. La mayor parte de las mismas está realizada en fresco, con trazos amplios, rápidos y decididos, lo que da cuenta de la experiencia de quienes lo hicieron. Sin duda hay aplicaciones en seco, como se puede ver en alguna zona donde la policromía se ha desprendido (Fig. 14).

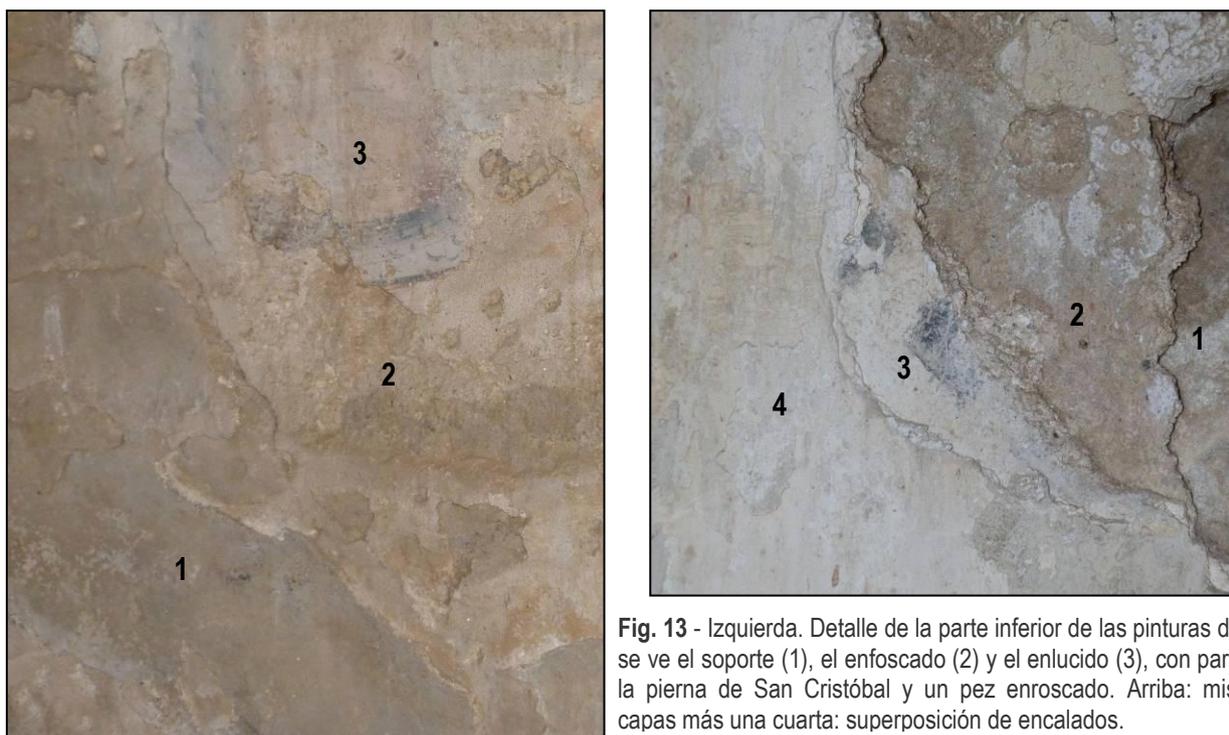


Fig. 13 - Izquierda. Detalle de la parte inferior de las pinturas donde se ve el soporte (1), el enfoscado (2) y el enlucido (3), con parte de la pierna de San Cristóbal y un pez enfoscado. Arriba: mismas capas más una cuarta: superposición de encalados.

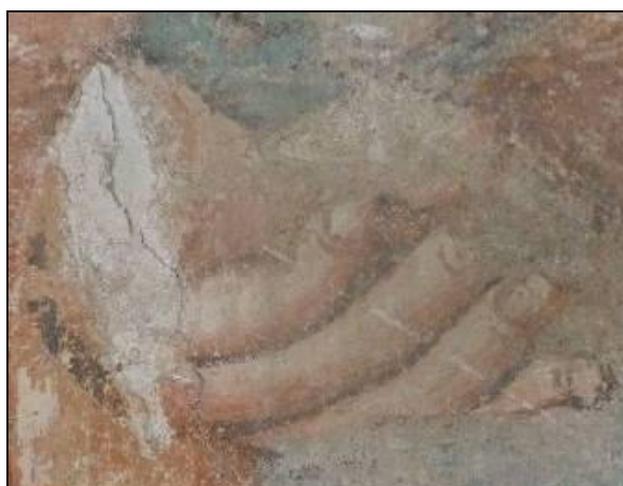


Fig. 14 - Detalle de la mano de San Cristóbal: policromía en seco, parcialmente perdida.

No se observan líneas incisas preparatorias del dibujo más que en las cenefas que enmarcan las escenas. Estas cenefas, como en otras localidades están realizadas mediante plantilla, sobre un fondo blanco, el motivo en negro. Mide 8,5 cm de ancho; no se ha podido determinar la largura de la plantilla, al no poderse localizar ninguna. Es de señalar que, en algunas zonas, se ha aplicado el negro sobre el mortero blanco en fresco y, en otras, se ha aplicado el blanco mediante gruesas pinceladas y posteriormente los rombos negros aplicados probablemente mediante estampillado en el blanco aún fresco, al no apreciarse marcas de pincel. Llama la atención unas marcas incisas en torno a los rombos que componen el motivo de la cenefa: quizá pudieran ser debidas al grosor de la plantilla cuyos bordes se estamparon al aplicar el motivo, aunque más bien parecen líneas hechas por incisión (Fig. 15). En cuanto al zócalo con motivos geométricos, observamos en las pocas zonas en las que es visible, que está realizado en seco, tanto el blanco como el negro, sobre unas líneas preparatorias en tono rojizo (Fig. 16).

Destacamos que entre la gama de colores se encuentran los verdes y azules, no muy habitual en el resto de las localidades estudiadas de la comarca.

Aún son visibles algunas jornadas de trabajo como se puede observar en el centro de la escena de San Cristóbal, en sentido horizontal y de manera más dificultosa la zona de la cenefa vertical (Fig. 17).



Fig. 15 - Detalle de la cenefa: se ven las marcas de las pinceladas en blanco y las líneas incisas en torno a los rombos.

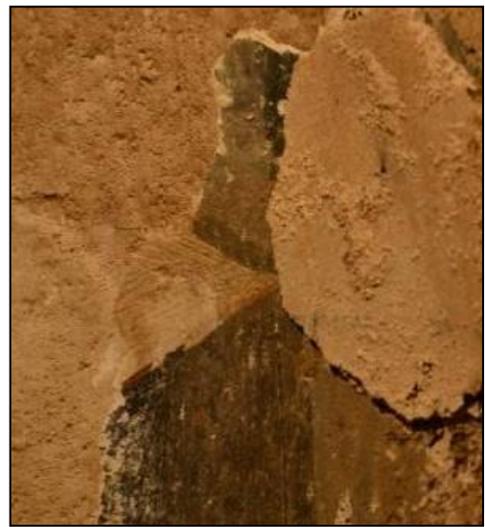


Fig. 16 - Zócalo geométrico: línea rojiza preparatoria y blanco y negro aplicados en seco.



Fig. 17 - Límite de jornadas en el muro A.

Estado de conservación

Estas pinturas se encuentran en muy mal estado de conservación. A pesar de que el muro no aparenta tener problemas (Fig. 18), las pinturas corren grave riesgo de desprendimiento, al presentar abundantes abolsados y oquedades y, en general, mala cohesión y adhesión al muro, probablemente en parte debidos a la irregularidad de la superficie, además de grietas y fracturas (Fig. 19).



Fig.18 - Exterior del muro B, que no parece presentar problemas estructurales. En primer plano: muro del cementerio



Fig. 19 - Irregularidades del muro, visto con luz rasante. Derecha: detalle de la zona central de San Cristóbal: gran grieta y separación de las capas de mortero.

Las pinturas aún presentan además abundantes encalados superpuestos, de diferentes grosores y colores, y aplicaciones de cemento en distintos puntos, como por ejemplo para la roza del cableado en la parte superior (Fig. 20). La superficie pictórica se encuentra también semiocultada por eflorescencias salinas y escorrentías, además de abundante suciedad, restos orgánicos y barro (Fig. 21). Estas pinturas, y en concreto más la zona inferior, presentan un acusado deterioro por ser de muy fácil acceso a la mano del hombre.

Por último, mencionamos la iluminación que, además de no iluminar las pinturas, las desvirtúa y suponen una fuente de calor perjudicial (Fig. 22).

Dado el estado que presentan, se aconseja una actuación de conservación-restauración inmediata para poder asegurar la perdurabilidad de estas pinturas que sin duda merecen la pena conservar y transmitir. Las labores fundamentales serían de consolidación y fijación, para que, junto con una reintegración de mortero en lagunas y grietas, conseguir una estabilidad que permita un desencalado y una limpieza posterior.



Fig. 20 - Izquierda: parte inferior de las pinturas: abundantes encalados superpuestos y cemento. Abajo: cemento aplicado en las rozas y caja del cableado.



Fig. 21 - Encalados que aún tapan la pintura, escorrentías y suciedad. **Fig. 22** - Iluminación inadecuada que presentan las pinturas.

Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Temperatura: 20,2° C

Humedad relativa : 41,3 %

B) LATERAL IZQUIERDO DEL ARCO TRIUNFAL

Frente a estas pinturas se ubicaba un antiguo altar sobre un escalón de piedra que, tradicionalmente, conocían los vecinos como *Altar de la Virgen*, paralelo a otro que se encontraba en el lado opuesto del arco triunfal⁷ (Fig. 23). Al retirar el retablo, que debía estar en malas condiciones, las pinturas quedaron visibles. No parece que hubieran estado cubiertas con encalado, por lo que seguramente el antiguo retablo se dispuso directamente sobre ellas. Presuponemos la existencia de otras pinturas bajo el encalado del lado derecho del arco ya que se aprecian en pequeñas lagunas restos de color, sin que podamos diferenciar si se trata de un simple enlucido u otra cosa.

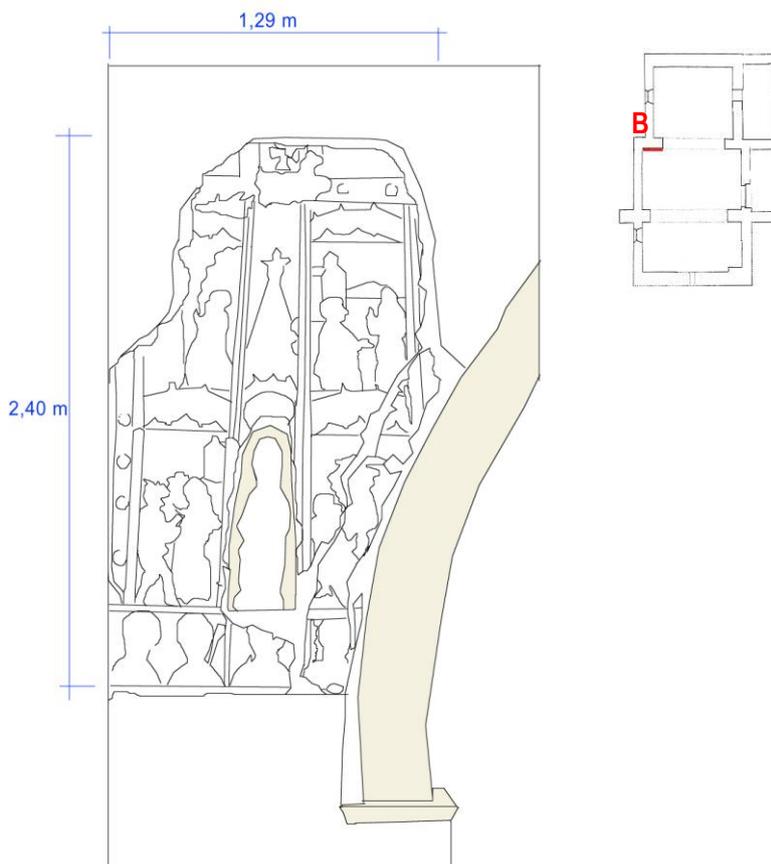


Fig. 23 - Dimensiones de las pinturas visibles en muro B.

La pintura que nos ocupa es un retablo fingido de estilo gótico pero con elementos renacentistas. A semeja al retablo fingido de la Ermita de Fernandiel, en Muga, en cuanto a que se divide en tres calles separadas por pilastras oblicuas, siendo la calle central más estrecha, predela con bustos de santos, dos cuerpos y ático, todo ello guarnecido con una polsera con borlones y tachonado en los bordes. Las escenas laterales se rematan con doseletes y en ellas se representa el tema de *la Vida y tentaciones de San Antonio* que detallaremos más adelante (Fig. 24).

En la calle central se abrió en época posterior un nicho que alberga una malograda imagen de *Santa Lucía*, talla en apariencia tardo-románica con multitud de repintes. En este espacio aparecía en origen una imagen de la que únicamente se conserva la orla en la parte superior⁸ (Fig. 25). La escena de la calle central se remata con un alto pináculo sobre un fondo azul de estrellas y en el ático una cruz patada (Fig. 26).

⁷ Según el testimonio de varias vecinas, un retablo de talla dedicado también a San Antonio Abad, posiblemente barroco.

⁸ Es posible que representara a la Virgen María.



Fig. 24 - Vista general del retablo y detalle del guardapolvo y dosel.

Fig. 25 - Derecha: imagen del nicho, con los restos de la orla, y pilastras centrales.



Fig. 26 - Detalles del pináculo y el fondo estrellado. A la derecha, la cruz patada que remata el ático

Las escenas dedicadas a San Antonio recogen varios momentos de su leyenda. Según su hagiografía, su existencia discurre en el valor de hacer frente a tres tipos de pensamientos: el miedo a la pérdida de un mundo al que ha renunciado, la discordia con las demandas del cuerpo y la autoimposición de sufrimientos como método para alcanzar la purificación. Fue con la voluntad de difundir al mundo este discurso que San Atanasio escribió su biografía en el año 357. La obra, escrita en griego, fue traducida al latín por Evragio de Antioquía e irradiada por todo el Occidente medieval. Como asceta que sufrió las acometidas del demonio fue motivo de inspiración para los artistas desde época medieval y el tema fue muy desarrollado a partir del siglo XVI.

En la primera escena se recoge el momento en que San Antonio se retira a vivir al desierto, sobre un paisaje rocoso se arrodilla en actitud orante ante una figura oculta bajo el encalado, por lo que podemos interpretar la escena de varias maneras: la primera, y más probable por su popularidad, el *Encuentro de San Antonio con San Pablo eremita*; la segunda, el *encuentro de San Jerónimo con San Antonio*, según la Leyenda de Patras⁹ (Fig. 27).

En la segunda escena se representa la tentación del demonio bajo la apariencia de mujer mientras lee las Sagradas Escrituras. La mujer, aunque recatadamente vestida, le interrumpe tentándole, pero San Antonio la rechaza (Fig. 28).

En la tercera y cuarta escenas el demonio se convierte fácilmente en fieras malignas, se apelotonan en torno al santo que se arrodilla en tierra y lo atacan, pero él consigue vencerlas y las arrastra atándolas con una soga en torno a su cuerpo. Es el triunfo de San Antonio ante la oscuridad sin sentido (Fig. 29).

⁹ Traducción latina de autor desconocido que data en torno al año 1000, que recoge algunos episodios de la vida del santo. La narración del encuentro entre los dos eremitas la toma el autor del *Vitae Pauli*.



Fig. 27 - Izquierda: el encuentro entre los eremitas.

Fig. 28 - Derecha: la tentación del demonio bajo forma femenina.

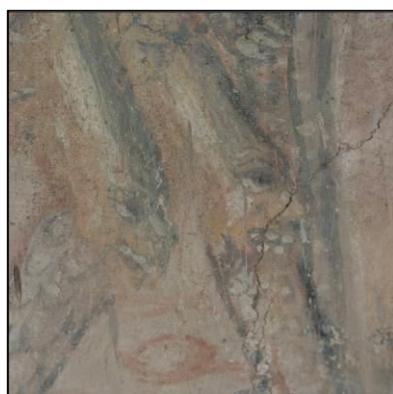
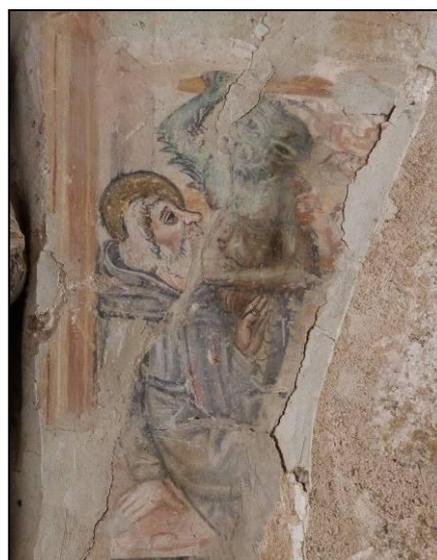


Fig. 29 - Izquierda: triunfo de San Antonio con un detalle de las rodillas del demonio, arriba. A la derecha, el ataque de los demonios al santo.



Es caso reseñable un posible repolicromado parcial de esta pintura y posible añadido (si no intervención posterior) en la parte inferior del retablo fingido. Se aprecia el dibujo de las pilastras originales bajo las líneas superpuestas del sogueado en torno a la escena inferior izquierda, y sobre la predela (Fig. 30). Se plantea la hipótesis de si las escenas de la predela corresponden a otra mano, aunque ejecutadas en el mismo momento del retablo, o en cambio se trata de un añadido posterior y por ende obra de otro grupo de pintores, ya que la ejecución de los bustos y fondos de estas escenas (con motivos textiles en tonos rosa-morados) se distinguen del resto de imágenes y además tienen un gran parecido formal (sobre todo las facciones de los personajes representados) a las pinturas de Carbellino y Torrebrades, entre otros conjuntos¹⁰ (Fig. 31).

¹⁰ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

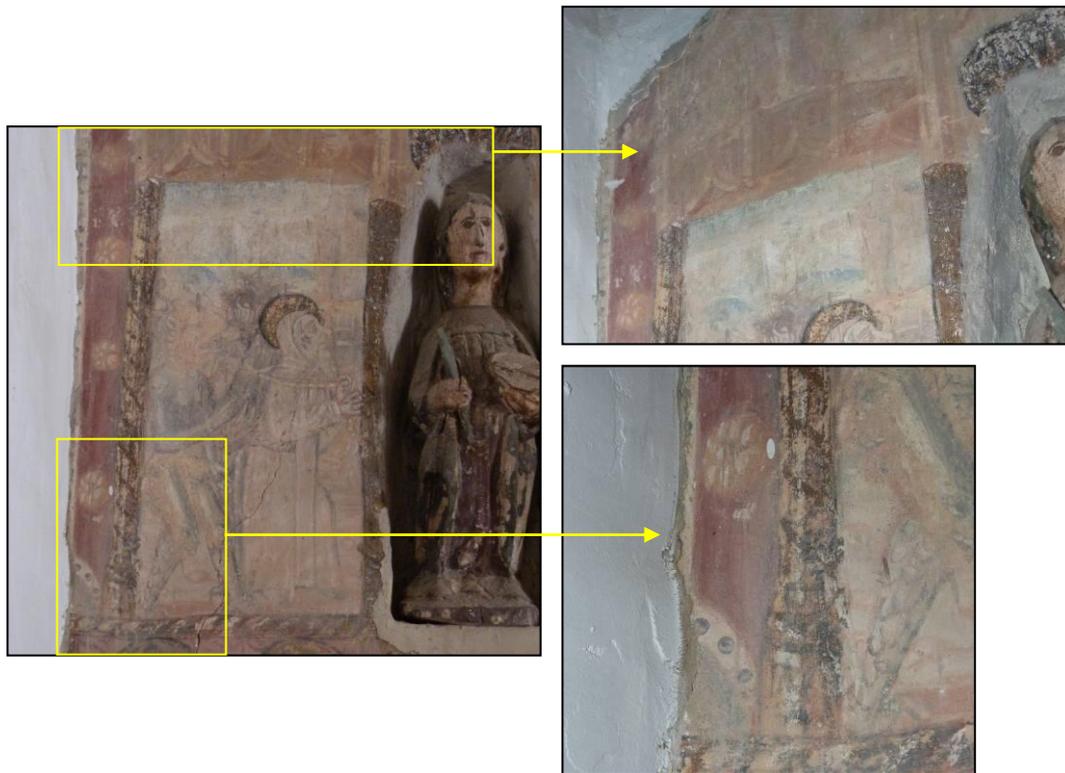


Fig. 30 - Vista de la zona repolicromada en los laterales de la escena. A la derecha, detalle del sogueado superpuesto a la pilastra original.



Fig. 31 - Escenas de la predela: A la izquierda, *Santa Bárbara* (en este caso porta un cáliz, símbolo de su conversión al catolicismo) junto a una posible representación de *San Judas Tadeo* portando la maza de su martirio. En el centro *Cristo bendiciendo con la bola del mundo*. A la izquierda, representación de *Simón el Zelote*, con una sierra como atributo.

Técnica de ejecución

Debido a que estas pinturas están completamente rodeadas de encalados o cemento, no podemos observar si se componen de una o más capas de mortero. Sí podemos señalar que el muro de granito es de sillar bien escuadrado, más liso y regular que el anteriormente citado, muro A. Como viene siendo habitual, están realizadas mediante una técnica mixta: fresco y seco, reservándose esta última técnica para detalles y líneas de perfiles (Fig. 32). Destacamos, dado que sólo lo hemos encontrado en esta localidad, los nimbos de los santos, que se presentan con una policromía más gruesa, y prácticamente perdida, de un color ocre-pardo y perfilado en negro. Pensamos que se puede tratar de zonas doradas al mixtión, cuyo aglutinante se ha degradado dando lugar a las lagunas de policromía que vemos actualmente (Fig. 33). No podemos concretar si se trata de zonas pensadas así en un primer momento o si se trata de un repinte o añadido.

Como ya se ha mencionado anteriormente, algo similar sucede con las columnas de la izquierda, que son las únicas que presentan un sogueado superpuesto, y la predela, que en su conjunto parece realizada por una mano distinta a la del resto del retablo. De ella destacamos los fondos planos lisos o de imitación de brocados, que difieren de los fondos del resto de las escenas que muestran paisajes (Figs. 29 y 34) y que se asemejan a los de Villamor de la Ladre, Piñuel, etc.¹¹

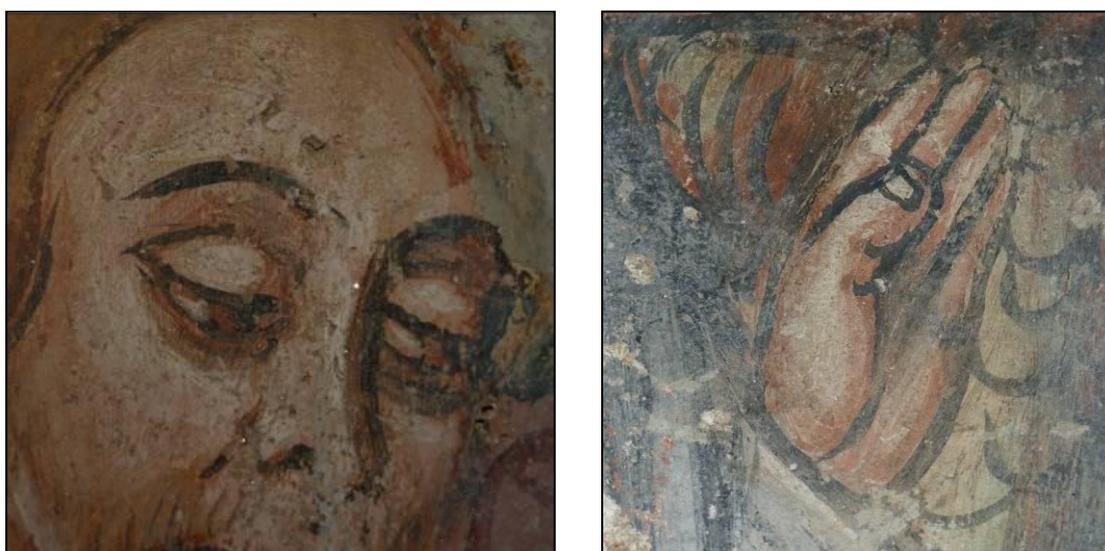


Fig. 32 - Líneas negras, probablemente aplicadas en seco, que definen el rostro, en la escena derecha de la predela, y la mano de San Antonio en la escena inferior derecha.

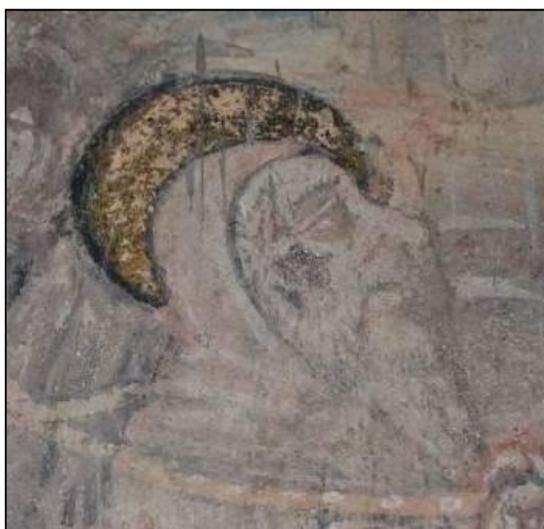


Fig. 33 - Detalle de uno de los nimbos, que parecen haber estado dorados al mixtión, actualmente muy perdidos. Se aprecia también la abundante suciedad y las salpicaduras de cementos y pinturas.

¹¹ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.



Fig. 34 - Detalle de los fondos de la predela, izquierda, y de las escenas del resto del retablo.

A diferencia de otras pinturas, como la del muro A, no se aprecian líneas de incisión ni tampoco jornadas de trabajo. Destacamos el abundante uso de los verdes claros y azules, que amplían la gama de colores más de lo habitual, respecto a las demás localidades de Sayago estudiadas.

Estado de conservación

No parece existir riesgo de pérdida inminente, a pesar de su mal estado de conservación. Convendría actuar para solucionar los problemas de grietas y superposición de morteros, cementos y gruesos encalados (Fig. 34). Es posible que al retirar éstos, se descubran nuevas zonas policromadas, a excepción de la zona de alrededor de la hornacina, excavada posteriormente al retablo, y cuyas pinturas evidentemente se perdieron.

Llama la atención la abundante suciedad y polvo que presenta la superficie, y las numerosas salpicaduras de encalados y cemento (Fig. 33 y 35).



Fig. 35 - Grietas del mortero, algunas concentradas alrededor de la hornacina, apliques de cemento y otros morteros y mal estado de conservación de los bordes de la pintura.

C) D) y E) ARCOS DE LA NAVE Y PUERTA DE ACCESO

Los arcos dobles de la nave se decoran en el intradós con franjas de motivos de inspiración textil¹², rojo sobre blanco, directamente sobre la piedra, en el caso del segundo arco de la nave, y también el trasdós con una imitación de piedra jaspeada, con fondo amarillo en el segundo arco y con fondo rojo en el arco triunfal (Fig. 35).



Fig. 36 - Imagen de los restos de pintura en el segundo arco. A la derecha, detalle del arco triunfal.

Sobre la puerta de acceso también se conserva, en el exterior una decoración de florones o crucetas lobuladas y en el intradós del arco, una sencilla imitación de piedras duras.



Fig. 37 - Detalles de restos de pintura en la puerta de acceso

Técnica de ejecución y estado de conservación

En todos los casos se trata de pintura aplicada prácticamente sin mortero, sólo una fina capa de cal sirve como base para el color. Son de ejecución rápida, por lo que podemos pensar que están realizadas con la base aún fresca. Como se puede observar se han perdido grandes áreas de este tipo de decoración. Algunos puntos requieren consolidación.

Señalamos que el motivo decorativo de los arcos en el interior (Fig. 36) es muy similar, si no idéntico, al de otras localidades, utilizado tanto en arcos, como en muros completos, como en fondos de escenas figuradas. En el caso de Pasariegos, este motivo es similar al de las escenas de la predela del retablo fingido en el muro B (Fig. 34).

¹² De nuevo el mismo motivo que se repite en otras poblaciones.

1. IDENTIFICACIÓN

Inmueble Iglesia parroquial de San Juan Bautista
Localidad Piñuel
Municipio Bermillo de Sayago

Pinturas murales Muros del Evangelio y Epístola, en el primer y segundo tramo de la nave



Fig. 1 - Iglesia parroquial de San Juan Bautista.



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la iglesia parroquial de Piñuel.

Esta población, cercana a Torrefrades, vivió su particular historia rodeada de un secular aislamiento, al igual que otros núcleos vecinos situados fuera de las rutas más frecuentadas: el caserío se apiña en torno a la carretera de acceso y a la izquierda de la plaza se localiza la iglesia parroquial. Aunque existen testimonios de asentamientos anteriores, Piñuel y las antiguas dehesas comprendidas en su territorio datan de época medieval, asociado a las propiedades eclesiásticas de la zona. Las iglesias de Torrefrades y Piñuel pertenecían al beneficio curado de la Iglesia de San Miguel de Fresno de Sayago.

En el término de Piñuel existieron dos ermitas, hoy desaparecidas: *Ermita del Humilladero*, que se situaba en el actual cementerio y *Ermita de San Pablo de la Cetre*, que en principio fue iglesia y dependía del beneficio curado de la población de Sobradillo de Palomares¹.

IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

Es un edificio de origen románico, y de los escasos ejemplos que casi con seguridad conserva la espadaña original (Figs. 1 y 3), pero el resto de la construcción fue modificada a partir del siglo XVIII. Con planta de salón, se anexionan varias dependencias para la sacristía, en el muro Sur, y otros dos anexos a modo de trojes en el muro Norte. Tiene sillares en las zonas nobles de los muros y mampuesto en el resto. La cabecera es cuadrangular y posee un camarín abierto barroco de hechura similar a los de otras localidades. En el interior encontramos la nave dividida en tres tramos con arcos diafragma contrarrestados con contrafuertes al exterior, que no son muy anchos a diferencia de otras iglesias. Conserva una talla de la *Virgen del Rosario*, de finales del siglo XVI.

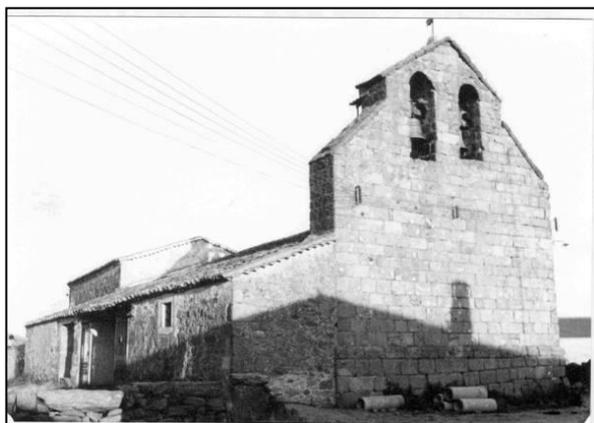


Fig. 3 - Vista general del exterior de la iglesia: Antigua fotografía de la década de los años 80 (Imagen cedida por el S.T. de Zamora)². A la derecha, la iglesia en la actualidad, el templo ha permanecido casi inalterado, a excepción de la cubierta, rehabilitada con teja mixta. La cimentación del muro Norte llegó a estar parcialmente al descubierto con el nivel más bajo del terreno.



Fig. 4 - Vista general del interior de la iglesia.

¹ Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001.

² Digitalización de diapositiva del Inventario del Ministerio de cultura, realizado en la década de 1980.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Las pinturas murales conservadas son una muestra interesante si las comparamos con otras de su género, a pesar de su pésimo estado de conservación y de tratarse de escenas relativamente pequeñas, dado que aportan una valiosa información. Encontramos semejanzas de estilo y ejecución en, al menos, una de sus pinturas que lo ponen en relación con otras localizadas en poblaciones cercanas, como es el caso de Torrefrades. También encontramos hasta dos momentos de ejecución diferentes entre escenas, realizados por distinta mano.

Se da la circunstancia de que su conservación se debe al interés de los vecinos y parroquia, que a pesar de haber reformado el interior de la iglesia y cubierto los muros con una gruesa capa de cemento, han recortado a modo de ventanas los límites de estas pinturas dejándolas visibles.

I. PLANTA DEL INMUEBLE

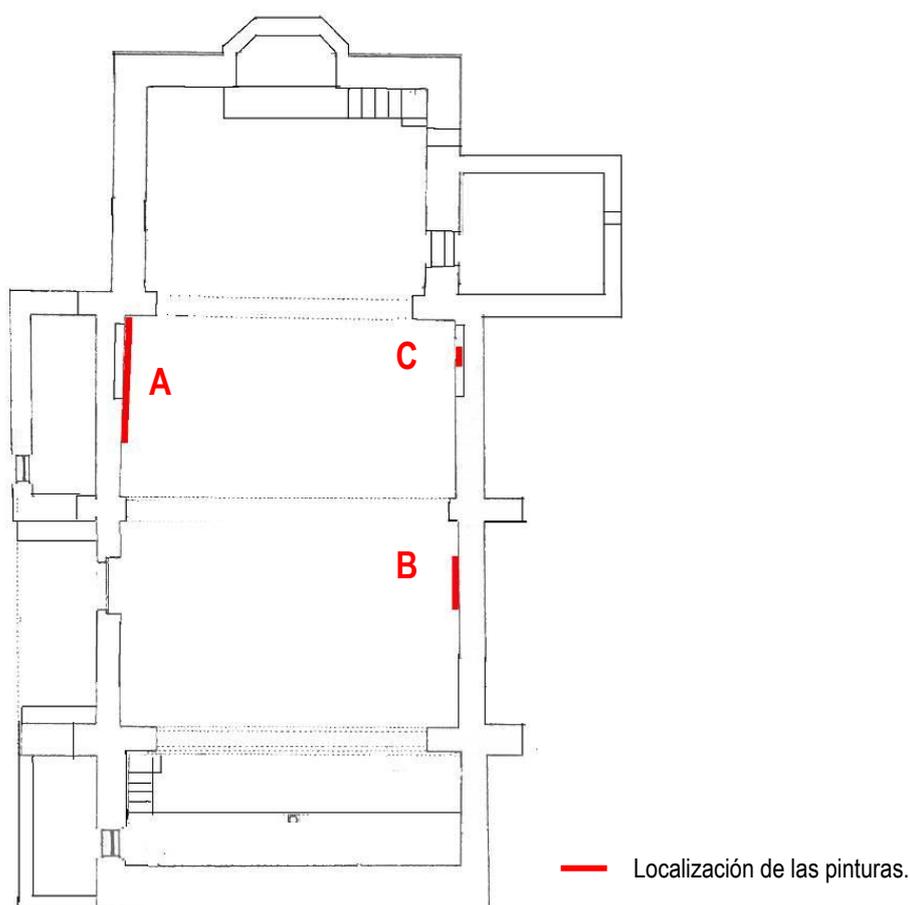


Fig. 5 - Planta del inmueble y distribución de las pinturas.

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

A) LADO DEL EVANGELIO, PRIMER TRAMO

Encontramos dos momentos de ejecución diferentes en esta escena, con una primera capa pictórica que responde a las dos escenas de la izquierda, y una segunda capa pictórica situada a la derecha, sobre la hornacina abierta en el muro (Figs. 6 y 7). La segunda capa es un añadido posterior que solapa parcialmente a las otras escenas, incluso podemos llegar a pensar que debajo de la misma pueden encontrarse restos de la primera capa pictórica.



Fig. 6 - Vista general de las pinturas del muro A.

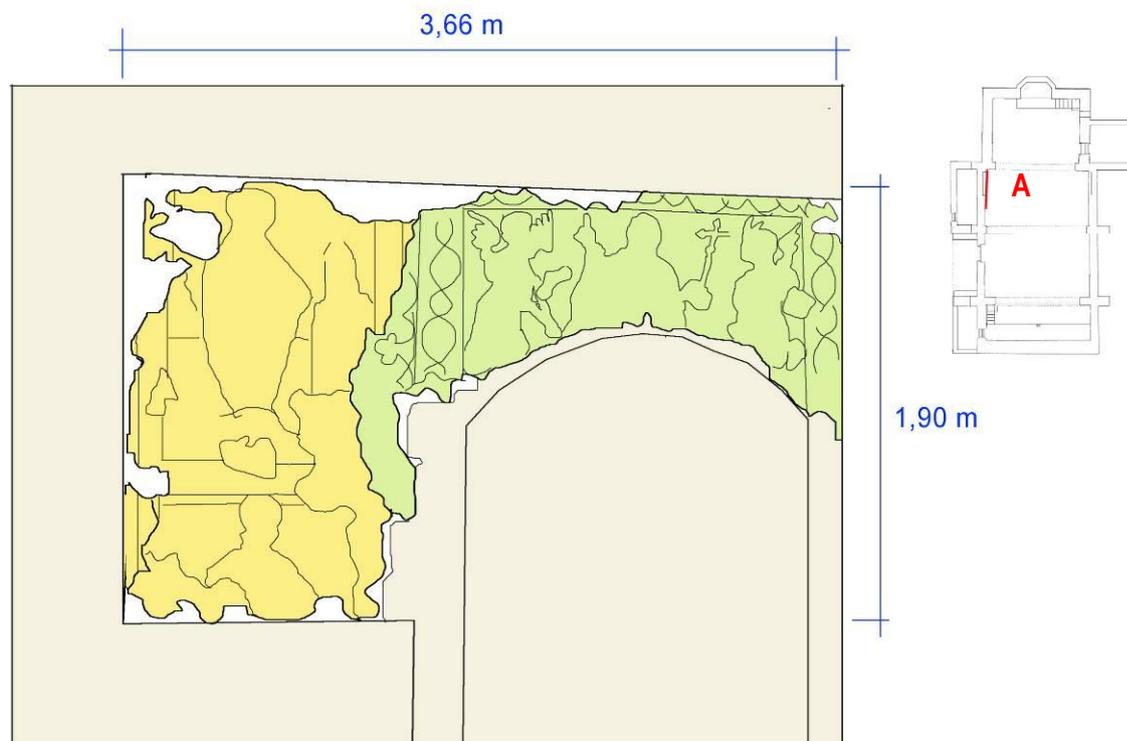


Fig. 7 - Dimensiones generales de la pintura en el muro A. En amarillo, primera capa pictórica y en verde, la segunda.

La primera capa pictórica se divide en dos escenas enmarcadas con una cenefa realizada a plantilla de motivos de rombos, y representa, en la parte superior a *Santa Bárbara*³, representada con un alargado canon sobre un fondo de paisaje, con una espada en la mano diestra, un libro en la izquierda, y a su lado una construcción que asemeja una torre (Fig. 8). Debajo aparece la figura de un santo obispo sin identificar, luciendo una mitra y ornamentos litúrgicos, sobre un fondo de imitación de brocados de inspiración textil en tonos rosa y morados, muy similares a los encontrados en otros conjuntos (Fig. 9). El estilo de ejecución de estas escenas junto con sus características formales y el enmarque de cenefas da idea de la existencia de un taller de artistas que realizaron estas pinturas y las de otras localidades como Torrefrades, Carbellino, y quizá Villamor de Cadozos y Pasariegos⁴.

³ Valdueza y Panero identifican la figura con *Jesucristo*, seguramente al relacionar la escena con la del Padre Eterno. Sayago. *Historia, Arte y Monumentos*, Medina del Campo, 2001. pp. 158.

⁴ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

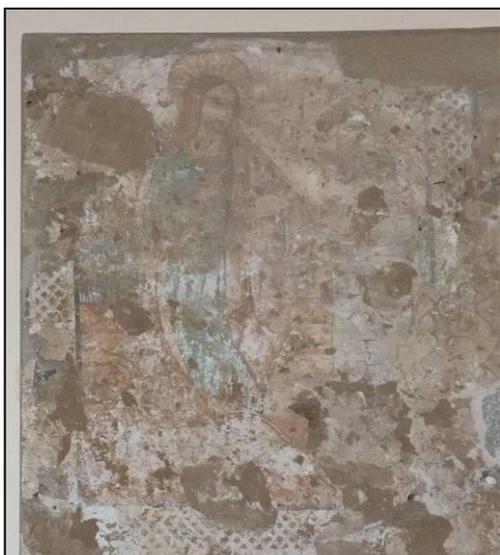


Fig. 8 - Vista de la escena de Santa Bárbara. A la derecha, detalle del rostro.



Fig. 9 - Vista de la escena inferior. A la derecha, detalle del la figura del santo obispo.

La segunda capa pictórica representa al *Padre Eterno* levantando la mano derecha para bendecir y anunciar la llegada del Juicio final, y es flanqueado por dos ángeles trompeteros (Figs. 10 y 11). Como se menciona anteriormente esta escena no es coetánea a la escena de la izquierda sino posterior y llega a superponerse sobre ella cubriendo parte de la cenefa decorativa. Se enmarcan con bandas de cintas entrelazadas en color rojo sobre fondo amarillo y en los bordes de las mismas aún se distinguen motivos de florones trilobulados (Fig. 10), que casi con seguridad rodearían toda la hornacina y que son tan característicos a partir del siglo XVI.



Fig. 10 - Vista general de la segunda capa pictórica. A la derecha detalle del friso de enmarque.





Fig. 11 - Detalles de la escena del *Padre eterno*.

Técnica de ejecución

Comenzando por la primera pintura, inferior y más antigua: escenas de Santa Bárbara y Obispo. El soporte de mampuesto de granito, tan irregular, hace necesaria la aplicación de dos capas de mortero, el enfoscado, para igualar la superficie, por lo que su grosor es muy variable, y el enlucido, que recibe la pintura (Fig. 12). Dada la suciedad, el mal estado de conservación y la poca superficie conservada, no observamos dibujo preparatorio, que muy probablemente exista. Parece estar realizada al fresco, aunque no se descarta algún aplique en seco, quizá alguna línea negra que perfila las figuras, o los tonos más oscuros del fondo brocado tras el obispo (Figs. 9, 12 y 13). Encontramos una gama de colores poco frecuente, debido al uso de verdes y azules (Fig. 8), lo que pone en relación un reducido número de localidades⁵.



Fig. 12 - Detalle de la escena del obispo donde se ve el mampuesto de granito (1), el enfoscado que tiene iguala la superficie (2) y el enlucido (3).



Fig. 13 - Detalle de la torre de Santa Bárbara: líneas de contorno probablemente en seco.

Otros aspectos que ponen en relación estas pinturas con otras de Sayago es la utilización de plantilla para realizar el motivo de las cenefas que enmarcan las escenas. En este caso también mide 8,5 cm de ancho (Fig. 14); es una lástima que el estado de conservación no permita localizar una plantilla para determinar la largura de la misma y poder así establecer relaciones más precisas con otras localidades. La técnica empleada para estampar el motivo es la habitual: sobre el fondo blanco del enlucido fresco, se estampan en negro los motivos romboidales mediante una plantilla, que se

⁵ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

va trasladando longitudinalmente. Un aspecto más a tener en cuenta para establecer relaciones es la imitación de brocados para los fondos de las escenas (Fig. 15). Los motivos que encontramos aquí, realizados a mano alzada, son muy similares a los de Villamor de la Ladre y Pasariegos, entre otros.



Fig. 14 - Detalles de la cenefa que enmarca las escenas de Santa Bárbara y obispo.



Fig. 15 - Detalles del fondo de imitación de brocados en el lateral izquierdo de la escena del obispo. Como se puede observar a la derecha, están realizados a mano alzada.

El resto de materiales que se ven sobre las pinturas son restos de morteros arcillosos mezclados con paja aplicados encima, que se han introducido tanto en las lagunas como en las picadas habituales realizadas para un mejor agarre de un nuevo mortero (ver *Estado de conservación*).

En cuanto a la segunda capa de pintura, *Padre Eterno*, vemos que se compone también de dos capas de mortero bastante finas (Fig.16), aplicadas sobre la pintura anterior. Lo poco que se conserva de esta pintura parece realizado en fresco, aunque existe alguna zona en la que se ha perdido policromía que, en principio, sólo explicamos si ésta está aplicada en seco (Fig. 17). Observamos que los trazos nada tienen que ver con los de la pintura a la que se superponen. La gama cromática es reducida, aunque incluye el azul para el fondo. Los motivos que enmarcan la escena no los encontramos en otras localidades, a excepción de los florones trilobulados (Fig. 18), que los encontramos por ejemplo, en Muga de Sayago, aunque en otro contexto: remate de los doseletes sobre las escenas del retablo fingido en el muro testero.



Fig. 16 - Detalle de la zona de superposición de las pinturas. El número de capas se especifica en el esquema.



Fig. 17 - Pérdidas de policromía aplicada en seco. Fig. 18 - Florones trilobulados y friso de enmarque. A su lado, motivo textil de diseño semejante.

Estado de conservación

Como se aprecia en las imágenes, estas pinturas se encuentran en muy mal estado y su pérdida total es más que posible en un espacio breve de tiempo. En primer lugar tenemos que decir que posiblemente exista mayor superficie de pinturas conservadas bajo la gruesa capa de cemento que las rodea. En segundo lugar, este cemento, a pesar de respetar las pinturas, no contribuye a la conservación de las mismas, pues debido a la humedad, le va transmitiendo sales.

En las abundantes pérdidas de mortero podemos observar la descohesión entre las distintas capas de mortero y el muro. En estas zonas y en las picadas se ha acumulado barro y paja, posible mortero aplicado para nivelar la superficie previamente antes de un nuevo encalado o amortero, a juzgar por los restos que encontramos también por toda la superficie (Figs. 13 y 19).

Observamos también en la pintura que representa al *Padre Eterno*, una veladura blanquecina: mezcla de restos de encalados y sales (Fig. 20). Advertimos además en esta pintura, la presencia de numerosos clavos en la zona superior izquierda, que convendría retirar para evitar la acción corrosiva del óxido (Fig. 21).

Convendría actuar con rapidez para conservar estas pinturas y, en general, todas las del templo, pues se encuentran en pésimo estado. Una consolidación de morteros y una limpieza de la superficie, junto con una reintegración que unifique lo representado, darían muy buenos resultados.



Fig. 19 - Pérdidas de mortero, cuyas capas están separadas y acumulación de barro, tanto en las lagunas como en las picadas y superficie en general. Derecha: detalle de las picadas con barro acumulado.

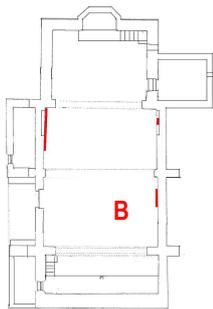


Fig. 20 - Restos blanquecinos de encalados y sales.



Fig. 21 - Clavos presentes en la zona de superposición de ambas pinturas.

B) LADO DE LA EPÍSTOLA, SEGUNDO TRAMO



Se localizan en el muro frontero a la puerta de acceso por lo que no es extraño que la escena representada sea un *San Cristóbal*. Para que pudiera ser contemplado desde la puerta y no tener que acceder al interior del templo se realizaban pinturas del santo, patrón de los peregrinos, a tamaño monumental⁶ en este lugar del templo. Se conserva el tercio superior de la figura, y presumiblemente sigue el tipo de composición tradicional desde época medieval: en la escena delimitada el santo dirige la mirada al Niño, que bendice con la mano diestra y en la otra mano porta la bola del mundo (Fig. 22). Un árbol frutal a modo de cayado sirve de apoyo al santo (Fig. 23).

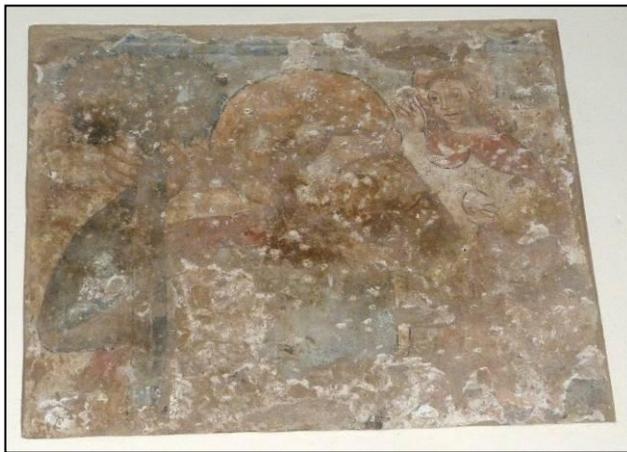


Fig. 22 - Escena de San Cristóbal, en el Muro B. A la derecha detalle de la figura del Niño.



Fig. 23 - Detalle de la mano del santo. A la derecha, detalle de la mano del *San Cristóbal* de Pasariegos: No se conserva ningún resto de una posible cenefa decorativa que podría compararse con otras pinturas, pero la ejecución del trazo y color de las manos los asemeja en cierta medida, aunque el parecido igual se produce al seguir una misma composición sin apenas variantes.

⁶ Como los conservados en Piñuel y Villamor de Ladre. Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Nos encontramos ante un pequeño fragmento, de 1,45 m x 1,25 m, de lo que sería en origen esta figura monumental. Dado su reducido tamaño, encontrarse a gran altura, estar enmarcado por una gruesa capa de cemento, y su mal estado de conservación, poco podemos asegurar de cómo se realizó. Parece que consta de dos capas de mortero (Fig. 24) y que está realizado en su mayor parte en fresco con terminaciones en seco: líneas de contorno y detalles. A pesar de la suciedad, se adivina una paleta luminosa que también incluye verdes oscuros y azules, poco frecuentes.

Su estado de conservación reclama una actuación inmediata, dado que la irregularidad de la superficie, la decohesión de los morteros y las fracturas en todo el perímetro hacen peligrar su perdurabilidad. Vemos además que se encuentra picada, algo frecuente en pinturas que han sido posteriormente cubiertas con encalados u otros morteros (Fig. 25). La superficie presenta, en general, un aspecto blanquecino, debido a restos de encalados, sales y abundante suciedad. Una restauración sacaría a la luz todo lo que se conserva de estas pinturas, que es más de lo que a primera vista parece.



Fig. 24 - Detalle en el que se aprecian dos capas de mortero: enfoscado y enlucido.



Fig. 25 - Detalles de las pérdidas de mortero en todo perímetro, y picadas, sales, restos de encalados y suciedad generalizada.

C) LADO DE LA EPÍSTOLA, PRIMER TRAMO

La pequeña *ventana* situada en la hornacina del muro delimita el busto de una figura que apenas puede distinguirse dado el blanqueamiento y pérdida de policromía que presenta. La figura representa un hombre en posición frontal, con largos cabellos y barba agrisados indicativos de su ancianidad, y que viste una túnica de rico ornamento, donde aún puede distinguirse la labor de motivos orlados, símbolo de dignificación. No se distingue si el tocado sobre la cabeza es una corona o una mitra, lo que identificaría con mayor facilidad el tema representado (Fig. 26).

Puede tenerse en cuenta dos interpretaciones: Puede tratarse de lo que queda de una representación del *Trono de Gracia*, símbolo de la Trinidad, tema representado en muchas pinturas y vidrieras medievales en las que aparece la figura de Dios Padre con Cristo crucificado y el Espíritu Santo en forma de paloma, en posición totalmente frontal (Fig.27). O puede tratarse de una representación de *San Pedro in Cátedra*⁷, cuya composición siempre presenta la figura del santo mirando al frente.



Fig. 26 - Escena conservada en muro C. A la derecha, detalle del rostro.

Fig. 27 - Pintura mural con el tema del *Trono de Gracia* del ábside de San Miguel de Barcía, Navia de Suarna (Lugo) (Imagen tomada de Alicia P. Suárez Ferrín). Se aprecia que el Padre lleva una corona triple.



Técnica de ejecución y estado de conservación

Nuevamente nos encontramos ante un pequeño fragmento (50 cm x 75 cm) de lo que en su día fue una escena bastante mayor. No se aprecia el número de capas de mortero de los que consta pero, a pesar de su difícil lectura, sí podemos observar que en gran parte está realizado mediante una técnica en seco sobre un fondo rojizo, por lo menos en la zona del manto de la figura (Figs. 26 y 28).

⁷ Como el que puede verse en las pinturas de la cabecera de Carbellino



Fig. 28 - Detalle del manto donde se ve el fondo rojizo y la policromía aplica en seco, perdida en su mayor parte.

Llama la atención el perfilado en negro de todos los detalles de la composición (Fig. 29), así como la gama cromática, que incluye tan sólo negro, rojo, blanco y ocre.



Fig. 29 - Detalle de los contornos en negro.

En cuanto a su estado de conservación, sobra decir que necesita una actuación de conservación si en un futuro se desea contemplar algo. Lo que llama más la atención a primera vista es el aspecto blanquecino de toda la superficie, debido a la presencia de sales provenientes del cemento circundante y de restos de encalados (Fig. 30). Sin duda la lectura de la escena es poco clara. No ayuda a su comprensión los grandes apliques de cemento a modo de parches y las abundantes lagunas, tanto de policromía como de mortero.



Fig. 30 - Detalle de la parte inferior izquierda: costras de sales y cemento, y suciedad superficial.

Inmueble Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora
Localidad Roelos de Sayago
Municipio Roelos de Sayago

Pinturas murales Se conservan sobre el muro testero de la cabecera, detrás del retablo mayor. Cualquier vestigio de pinturas murales en el resto del templo ha desaparecido tras la última rehabilitación.



Fig.1 - Iglesia parroquial de Roelos de Sayago



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la iglesia de Roelos.

ROELOS DE SAYAGO

Cercana a las riberas del Tormes, frontera con Salamanca, y lugar de paso entre las localidades de Carbellino y Salce, el lugar se documenta por primera vez en 1176 bajo el nombre de *Oriolos* u *Orriolos*¹, momento en que su iglesia es cedida junto a las de Carbellino y Estacas en prestimonio por el obispo de Zamora a Don Pedro Juanes, hasta que en el siglo XVI queda fijado el nombre de *Roelos*.

Lugar principal en tiempos pasados, da fe de ello la monumental **Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora**, que incluimos en este listado de localidades porque su interior llegó a estar decorado con pinturas murales, hoy día desaparecidas en su mayor parte, a excepción de las que aún pueden verse, aunque muy soslayadas, tras el retablo mayor² sobre los muros ocultos del presbiterio, y muy escasos vestigios en diversos lugares del templo.

El edificio, de origen románico y del que se conserva parte del muro Norte al exterior, fue reconstruido en la segunda mitad del siglo XVI³ y modificada en fechas posteriores, conformándose con cabecera poligonal y ancha nave articulada en cuatro tramos, separados por grandes arcos diafragma de medio punto sobre pilastras, contrarrestados al exterior con pronunciados contrafuertes. La cúpula del presbiterio y bóveda de lunetos del primer tramo son de finales del siglo XVIII. A los pies se levanta una espadaña de grandes dimensiones, posiblemente del siglo XVII, como la sacristía y camarín de la cabecera, y en el muro meridional se abre la portada porticada renacentista bajo un gran arco aprovechando dos contrafuertes (Fig. 3).



Fig. 3 - Vista del exterior e interior del templo

¹ Lera Maillo, J.C.: *Catálogo de los monumentos medievales de la Catedral de Zamora*, Ed. IEZ Florián de Ocampo, Zamora, 1999.

² Interesante retablo ensamblado por Bartolomé González de Espinosa en 1685, dorado por Alonso Rodríguez y con esculturas de José de Robles.

³ La obra de edificación fue contratada en 1563.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Se localizan pinturas murales detrás del retablo barroco del presbiterio que, aventuramos, podrían responder por estilo a un renacimiento tardío o protobarroco. Este retablo fue restaurado en el año 2007⁴, por lo que es posible actualmente acceder al reverso del mismo y apreciar el muro de cabecera libre de polvo y suciedad, así como parte de las pinturas murales que lo decoran, a pesar del reducido espacio entre la mazonería y la pared. De los siete paramentos que conforman la cabecera poligonal, las pinturas conservadas ocupan los dos inmediatos al muro central, abierto con un camarín barroco.

Pueden verse dos grandes figuras de tamaño monumental⁵, que no llegamos a identificar, dentro de sendas hornacinas enmarcadas a los lados con columnas de orden gigante. Cada escena ocupa casi un paramento completo hasta la línea de imposta perimetral de la cabecera (Fig. 4). Se da la circunstancia de que presenta restos de una segunda capa de pintura superpuesta (Figs. 5 y 6).

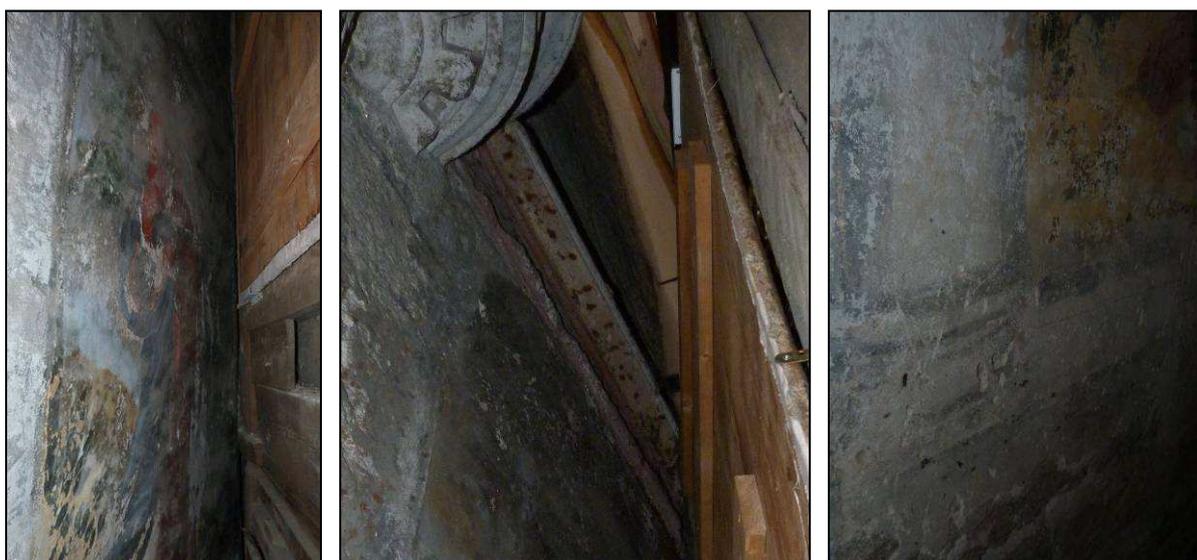


Fig. 4 - Izquierda: escena del paramento derecho: muestra una figura vestida con manto azul y túnica roja. Centro: detalle de la línea de imposta policromada junto al arranque de los nervios de la cubierta original, todo ello sobre la parte superior de la escena. Derecha: detalle de la basa, toro y escocia, y fuste de la columna de orden gigante, que enmarca la escena.



Fig. 5 - Vista de la escena del paramento izquierdo: muestra dos figuras situadas una junto a la otra, aunque sólo resulta visible el rostro de la primera, nimbada y con restos de un repolicromado en color verde por encima (derecha).

⁴ Sería interesante, en un futuro estudio, localizar y consultar el informe de restauración de este retablo para comprobar si se recogió alguna imagen, general y frontal, de las pinturas murales, que con seguridad se pudieron contemplar en el momento del desmontaje de los lienzos para su intervención.

⁵ En la troje de la iglesia parroquial de Villamor de Cadozos se localiza otra escena con figura monumental.



Fig. 6 - Vista de la escena del paramento izquierdo: detalles que se encuentran al lado de la figura: una copa y un estribo con las Sagradas escrituras. Derecha: detalle de la columna de orden gigante que flanquea la escena.



Fig. 7 - Vista de las pinturas del camarín: no responden al momento de ejecución de las pinturas anteriormente descritas, si no que se trata de pinturas de muy escasa calidad, seguramente del pleno siglo XIX, y que han sido tratadas junto con la intervención del retablo.

Entre los años 2005 y 2007 se acometieron varias obras para la reforma del templo, reforma que, entre otras acciones, consistió en la proyección de árido contra los muros del templo a fin de eliminar los encalados que los recubrían y dejarlos en piedra vista, tan de moda en estos tiempos. De esta forma se eliminó casi por completo cualquier tipo de vestigio (por ejemplo: morteros de base) que anunciara la existencia (o ausencia) de posibles decoraciones murales anteriores o aproximados en el tiempo a la reconstrucción del edificio en el siglo XVI.

Decimos casi por completo porque llama la atención que en el muro Norte, primer y segundo tramo, aparecen restos de morteros y enlucidos de color que continúan detrás las pilastras sobre las que asientan los arcos fajones. Estas pilastras fueron adosadas en fechas posteriores a la edificación del muro, que en parte es lo conservado de la primitiva fábrica románica y en parte es de la reforma del siglo XVI. Dicho de otra manera, estos restos de morteros que encontramos son anteriores a la disposición de las pilastras (Figs. 8 y 9).



Fig. 8 - Pilastras tras la que se encuentran restos de mortero.

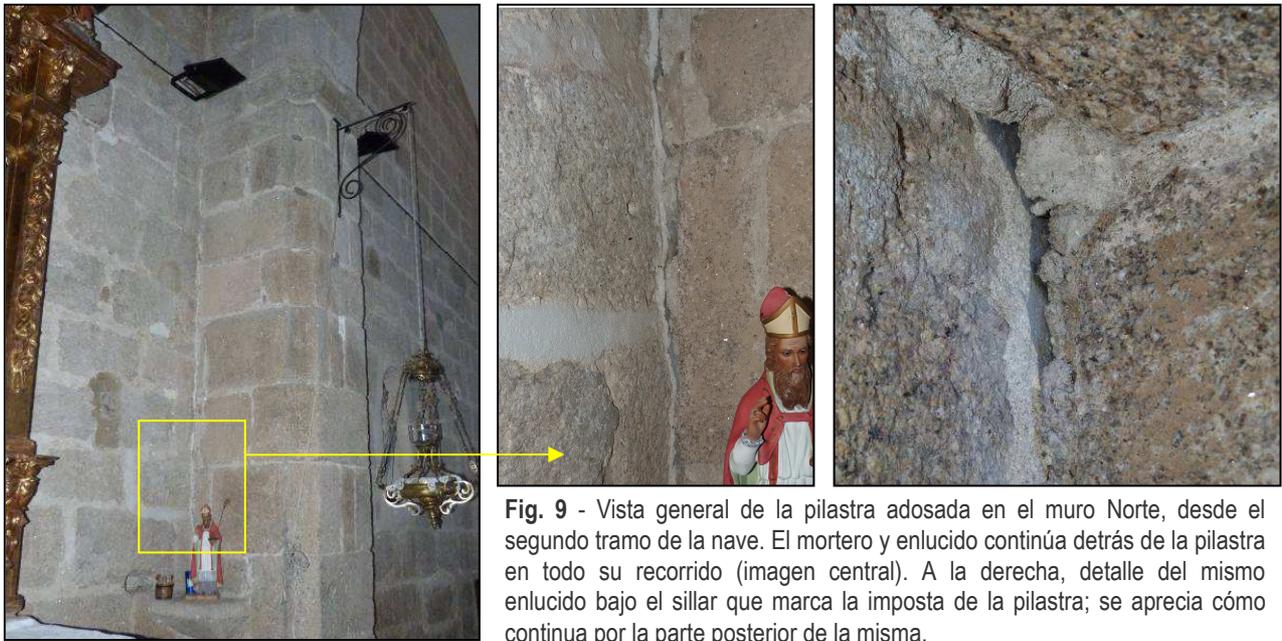


Fig. 9 - Vista general de la pilastra adosada en el muro Norte, desde el segundo tramo de la nave. El mortero y enlucido continúa detrás de la pilastra en todo su recorrido (imagen central). A la derecha, detalle del mismo enlucido bajo el sillar que marca la imposta de la pilastra; se aprecia cómo continúa por la parte posterior de la misma.

También se comprueba la presencia de enlucidos de color y de imitación de mármoles, propios de siglo XVIII y XIX, según los restos aún visibles en la parte inferior de algunos muros, que curiosamente no retiraron durante la última reforma en su totalidad, y tras algunos de los retablos de la nave, por ser zonas a las que no se tiene acceso a no ser que se desmonten mazonerías y altares (Fig. 10).



Fig. 10 - Restos conservados de enlucidos a imitación de mármoles en la escalera del púlpito. A la derecha, restos de capas de morteros, enlucidos y enlucidos en el lateral de una mesa de altar de la nave.

También se han conservado, en una hornacina situada en el primer tramo de la nave, las pinturas que orlan su interior, que pueden datarse en torno al siglo XVII, a modo de esgrafiados con motivos de roleos vegetales según modelo tomado de plantilla sobre fondo rayado (Fig. 11).



Fig. 11 - Vista de la hornacina abierta en el muro, con la figura de un *Sagrado Corazón de Jesús*. A la derecha, detalle de las pinturas decorativas.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Poco podemos hablar en este caso: únicamente sobre las pinturas situadas tras el retablo mayor, dada su ubicación y difícil acceso, no podemos determinar aspectos de su ejecución, salvo que el original parece una pintura al fresco con retoques al seco (también puede ser un falso fresco) y que la capa superpuesta presenta un aspecto oleoso, y sea un posible repolicromado barroco (Fig. 5). Evidentemente las pinturas no se han restaurado, ni han recibido una protección preventiva y, aunque parecen estables, hemos podido comprobar que tiene gran cantidad de suciedad superficial acumulada y oscurecida, y cierta disgregación de los morteros en las zonas más expuestas.

Ocurre lo mismo en la policromía conservada en la hornacina de la nave (Fig. 11), pintura realizada al temple, que se ha dejado expuesta tras retirar el encalado que la ocultaba por lo que necesitaría al menos una protección de los bordes del mortero y un mínimo de reintegración cromática de las zonas de sustrato en blanco, para reforzar la unidad visual.

1. IDENTIFICACIÓN

Inmuebles Antigua iglesia de San Miguel Arcángel, actual centro social propiedad del Ayuntamiento
Ermita del Humilladero

Localidad Salce

Municipio Salce

Pinturas murales La antigua iglesia de San Miguel conserva pinturas murales en el muro testero de la cabecera y muro de la epístola, primer tramo.

La ermita, en ruinas, aún conserva vestigios de pinturas en los muros.



Fig. 1 - Vista de la antigua iglesia de San Miguel



Fig. 2 - Ermita del Humilladero



Fig. 3 - Ortofotografía



Fig. 4 - Ortofotografía

SALCE

El origen de su nombre parece remontarse a épocas de la baja edad media. En los primeros documentos conservados aparece como El Sauze o El Salçe. Una teoría cree que Salce hace referencia al árbol del sauce, algo que ocurre frecuentemente en la terminología de los pueblos sayagueses (Carbellino/carballo o roble, Luelmo/olmo, Fresno y Fresnadillo/fresno, Almeida/álamo, Moralina y Moraleja/moral...) que podría ser la seña identificativa de cada uno de los poblamientos celtas en la ribera norte del Tormes, aunque esta teoría es aún discutida.

Esta población contaba con varias ermitas, de las cuáles ha llegado a nuestros días la **ermita del Humilladero**, de la que hablamos más adelante. Las demás eran las **ermitas de San Juan y San Andrés** y se situaban en la dehesa del Cuartico que jurisdiccionalmente pertenece a Salce pero en lo relativo al culto parece que pertenecían a Villar del Buey; y las **ermitas del Santo Cristo y de Santa Bárbara**, todas desaparecidas.

ERMITA DEL HUMILLADERO

Es un pequeño edificio a las afueras del pueblo que se encuentra en estado de ruina, desprovisto de cubierta y con los muros a punto de ceder (Fig. 5). Hasta hace pocos años aún podían apreciarse las pinturas murales en algunos puntos de los muros, según los vecinos, pero hoy día apenas quedan restos de los antiguos morteros y vestigios de trazos y de color (Fig. 6).



Fig. 5 - Vista del acceso a la ermita. El único arco fajón que sustentaba la cubierta desaparecida aún se mantiene en pie.



Fig. 6 - Restos de morteros y pinturas. Aún pueden verse los picados sobre el sustrato pictórico para recibir los encalados. A la derecha, detalle de las piernas de una figura, sobre un fondo rojo

Existe una iniciativa de recuperación de este pequeño edificio por parte del Ayuntamiento, pero la falta de financiación lo ha impedido hasta el momento. Mientras tanto, el edificio continúa su degradación y únicamente nos queda dejar documentada su existencia, así como de los escasos restos de pinturas, antes de su definitiva desaparición.

ANTIGUA IGLESIA DE SAN MIGUEL O ACTUAL CENTRO SOCIAL

Con motivo de la construcción del embalse de la Almendra, parte de la población de Salce estuvo a punto de desaparecer, como así ocurrió con la localidad cercana de Argusino. Parte del caserío se situaba cercano al río y cuando el embalse se encontraba en su máximo nivel de agua los habitantes de este barrio se vieron obligados a trasladarse a otras viviendas en la zona más alta del pueblo. Por esta razón la antigua iglesia de San Miguel, ubicada a pocos metros del puente sobre el río, fue abandonada sufriendo desde entonces un progresivo deterioro. En 1973 cayó la techumbre, manteniendo intactos sus muros principales, los tres arcos de medio punto y la torre circular, a la que se accede por una escalera de caracol de piedra (Fig. 7).

Al quedar la iglesia al descubierto, el encalado que cubría los muros fue desapareciendo por las inclemencias del tiempo, dejando visibles las pinturas murales que decoraban los muros y erosionando, a la vez, a las mismas.



Fig. 7 - Vista desde la cabecera de la antigua iglesia de San Miguel antes de su rehabilitación: se ven sobre los muros los restos de encalados que debían cubrir todo el interior del templo, y bajo los cuáles se conservaban las pinturas murales¹.

La iglesia y el puente datan, según inscripciones en piedra, de 1527 y tiene planta de salón, con cabecera cuadrangular descentrada en relación a la nave y con anexos laterales, y a los pies espadaña con torre cupulada a la derecha: en el interior se abren dos espacios a doble altura para alojar la pila bautismal y el coro². Gómez Carabias describía en 1884 la iglesia: “...Solamente hay una iglesia coadjutorial... enclavada en el arciprestazgo de Fresno de Sayago, titulada de San Miguel Arcángel... Su iglesia es un templo bastante capaz formado de un solo cuerpo o nave artesonada y dos sacristías...”³.

En la actualidad este edificio está desacralizado y es propiedad del Ayuntamiento que lo ha reconvertido en centro social tras su rehabilitación en el año 2002 (Fig. 8).



Fig. 8 - Estado actual de la antigua iglesia tras su recuperación.

¹ Imagen tomada de la web: <http://merche-salcezamoraguaypiedra.blogspot.com.es/2010/04/pocos-metros-del-puente-se-encuentra-la.html>

² Similar a la iglesia parroquial de Villar del Buey.

³ Gómez Carabias, F., op. cit. p.55.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Se localizan restos de pinturas murales en el muro testero de la cabecera y en el muro de la Epístola del primer tramo de la nave. Estas pinturas datan del siglo XVI y seguramente eran coetáneas a la construcción del templo, al menos en parte. Debían cubrir gran parte de los muros del interior y así se conservaban hasta los años 70 del siglo XX, hasta que su abandono y el desplome de la techumbre aceleraron su deterioro. Las pinturas se conservaron gracias a que debieron cubrirse de encalados por deseo de los visitantes del siglo XVIII, ya que las juzgaban indecentes y ordenaron su blanqueado “... puesto que movían no a la piedad y sí a la irrisión...”⁴.

Pinturas del muro testero

No hemos podido contemplar estas pinturas en conjunto porque delante del muro, aproximadamente a 50 cm del mismo, se ha colocado un gran lienzo blanco para la proyección de películas. Sin embargo podemos acceder a ellas por la parte posterior y contemplarlas, aunque de forma soslayada (Fig. 9).

Prácticamente se hayan cubiertos de cemento los dos tercios superiores del muro, conservándose visible el tercio inferior, que muestra lo que debió ser la representación de un gran retablo fingido, al modo de las pinturas conservadas en otras poblaciones⁵ y que eran tan comunes en la comarca, una manera más económica de decorar la iglesia cuando no se disponía de ingresos suficientes para encargar un retablo de talla a un ensamblador.



Fig. 9 - Vista general del muro testero.

El retablo fingido, situado en el centro del paramento y de corte goticista, conserva la parte de la predela dividida en escenas con bustos de figuras: Las escenas se enmarcan con líneas de sogueado y se separan con pilastras que conformarían la estructura del retablo, de tres calles siendo la central más ancha (Fig.10).



Fig. 10 - Arriba, detalles de la calle central de la predela, con los bustos de la *Virgen María*, *Cristo resucitado* y *San Juan*. Debajo, detalle de una de las pilastras divisorias, busto de un santo obispo y uno de los evangelistas sobre un *scriptorium*.

⁴ Colino, F.: op. cit. pp. 246.

⁵ Como los retablos fingidos de Badilla, Fernandiel en Muga y Villamor de Ladre.

Las calles laterales del retablo también están prácticamente perdidas, únicamente se llega a apreciar los pies de las figuras que debían ocupar las escenas de estas calles, que eran de gran tamaño⁶ lo cual da idea de las dimensiones del retablo fingido. Colino recoge en su publicación⁷ la fotografía de una de las escenas de este retablo que muestra, en todo su esplendor, cómo eran estas pinturas y la riqueza de detalles que contenía, escena cuya ubicación aventuramos como posible en la calle derecha del retablo (Fig. 11). Esta escena muestra a un ángel con símbolos de la *Pasión*: la columna, la cruz, el sudario, la corona de espinas y el látigo. Aunque la escena presenta elementos arcaizantes (cierta rigidez en pliegues de las vestiduras, enmarcado bajo doselete, gusto por el detallismo, etc...) muestra otros elementos que lo avanza al estilo renacentista imprimiendo cierto movimiento a la figura, creación de volúmenes en los sombreados y el desarrollo del paisaje de fondo.

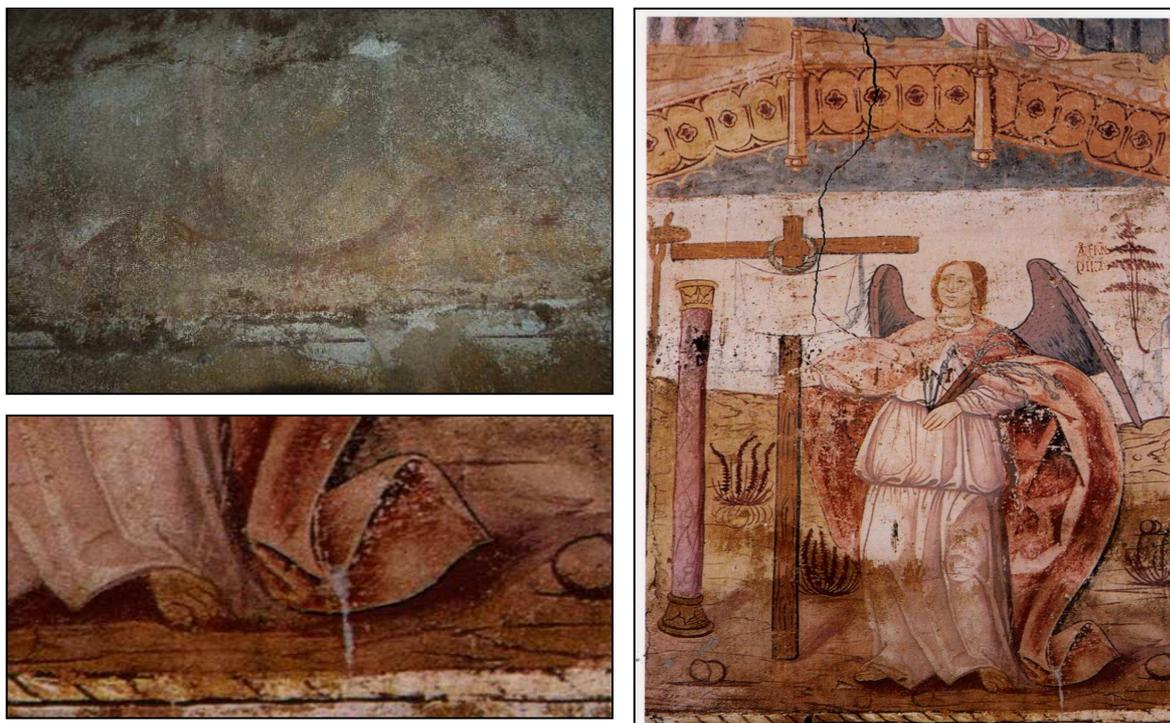


Fig.11 - Arriba, detalle de los pies y vestiduras de una de las figuras prácticamente perdida que ocupa la calle lateral derecha, en su estado actual. Debajo, el mismo detalle en una imagen tomada antes de la progresiva destrucción de las pinturas. A la derecha, vista general de la misma fotografía, recogida en la obra de F. Colino, que muestra cómo eran estas pinturas.

El retablo se rodea de un fondo a modo de paños decorativos de motivos ornamentales *a lo romano*, con grandes roleos vegetales y animales fantásticos sobre un fondo rayado, a modo de esgrafiado y en grisalla (Fig.12).



Fig.12 - Paño decorativos de los laterales del muro. A la derecha, detalle de un animal fantástico con cola de escamas y patas de ave., sobre el fondo rayado

⁶ La escena supera un metro de anchura.

⁷ Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001, pp. 247.

A modo de zócalo, bajo el retablo y en todo el perímetro del muro (8,10 m de ancho), se dispone una imitación de paños textiles de franjas verticales, como si de cortinajes se tratara, en alternancia de color, con motivos repetitivos realizados según modelo de plantilla que también aparecen en otros conjuntos pictóricos (Fig.13). En un lateral puede leerse parcialmente una larga inscripción que indica la autoría de las pinturas, cómo se financiaron y el año de ejecución (Fig.14).



Fig. 13 - Vista del zócalo, con la inscripción, y detalle de la franjas verticales.



Fig. 14 - Podemos transcribir en parte la inscripción. La fecha está parcialmente perdida, pero pensamos que puede corresponder al momento de finalización del templo, en el año 1527.

“(…) ORA : SE P(I) NTO : CON LIMOSNAS : DE LA YGLES(IA)
 (…))LLAM(…) ANTONIO ÇONCALES : EN EL : AÑO M(…)XVI(…)…”

Técnica de ejecución

Sobre los sillares de granito se asienta el mortero, en un número que no podemos determinar dado que está rodeado de cemento en todos sus puntos. Observamos dibujo preparatorio en color siena (Fig. 15) y aplicado en fresco. La mayor parte de la pintura que se conserva también está aplicada en fresco, lo que explica su relativa buena conservación hasta nuestros días, considerando que se ha encontrado a la intemperie durante tantos años. Encontramos algún aplique que parece realizado en seco, como los trazos oscuros del sogueado que divide las escenas de la predela (Fig. 16).

Poco se puede decir, dado la poca superficie de pintura mural que se conserva, aunque es posible que en algunas zonas bajo el cemento, difícil de eliminar, por otro lado, encontráramos más. Observamos las franjas decorativas en la parte inferior, con motivos vegetales (Fig. 13), realizadas en rojo sobre amarillo y en negro-azulado sobre el blanco del mortero, en fresco y a mano alzada, aunque siguiendo modelo estandarizado, pues encontramos estos mismos motivos en otras localidades como Villamor de la Ladre, etc⁸. Advertimos la maestría de quien los realizó, pues la pincelada es decidida y el motivo bastante regular, existiendo una diferencia de anchura de franjas mínima: 27 - 32 cm.

⁸ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

A pesar de la poca superficie pictórica conservada, se observan líneas incisas preparatorias de los motivos a representar, en concreto, que delimitan las escenas (Fig. 17); y también se observan límites de jornadas: a lo largo de la parte superior de las franjas decorativas verticales, en la zona de unión con la predela (Fig. 18) y por encima de la predela (Fig. 17).



Fig. 15 - Detalle del dibujo preparatorio en sienca, visible en las manos de las figuras de la predela.



Fig. 16 - Predela, detalle de columna y soqueado cuyos trazos más oscuros están realizados en secco.

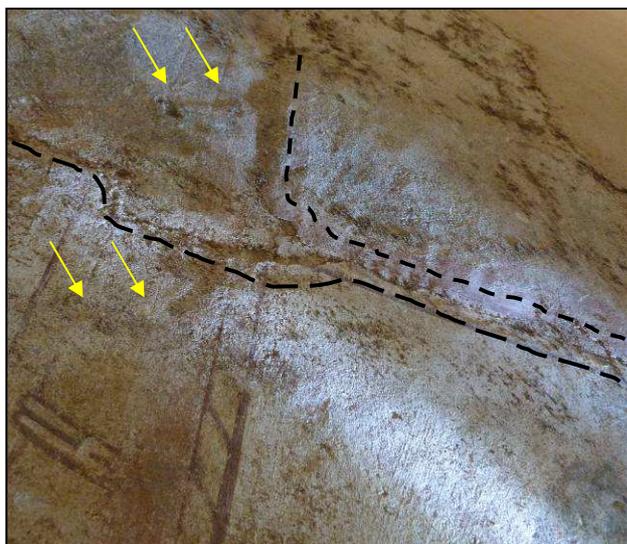


Fig. 17 - Detalle de la predela: líneas incisas, señaladas en amarillo; y límite de jornadas de trabajo, marcadas en negro.

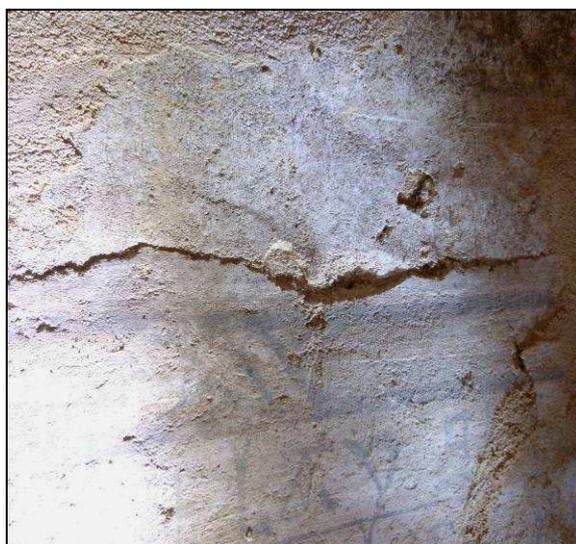


Fig. 18 - Detalle del límite de jornadas entre la inscripción y la predela.

Estado de conservación

En primer lugar, decir que es una pena que no se haya conservado más superficie pictórica, visible hasta no hace muchos años, antes de la restauración del inmueble. Lamentablemente, esta pequeña superficie de pintura mural, en comparación con la extensión que ocuparía, que apuntaba buena ejecución, presenta muy mal estado de conservación: se encuentra rodeada y parcheada de cemento (Fig. 19), al que podríamos agradecer que no haya riesgo de ningún desprendimiento, a pesar del deterioro que la imprime por la transmisión de abundantes sales. El mortero de las pinturas presenta alguna grieta en la parte inferior izquierda aunque, como hemos dicho, no hay riesgo de pérdida.

Se advierten numerosos deterioros como consecuencia de haber estado a la intemperie, sin cubierta: humedades y agua que causan la aparición de sales, hongos y manchas, líquenes (Figs. 10 y 20) y disgregación del mortero en algunos puntos. Por esta exposición a duras condiciones ambientales el polvo y la suciedad que encontramos en la superficie se haya muy adherida y vela la contemplación de lo que aún se conserva.



Fig. 19 - Detalle del cemento aplicado en el lateral izquierdo.

Fig. 20 - Detalle de pequeños líquenes y suciedad existentes por toda la superficie pictórica.



Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Temperatura: 23,5° C

Humedad relativa : 41,9 %

Pinturas del muro de la Epístola, primer tramo

Son los únicos restos de pinturas murales conservados en la nave, y se encuentran prácticamente ocultos bajo una capa de encalado, lo que obviamente ha favorecido su conservación. Podemos constatar que se trata de varias escenas enmarcadas en cenefas simples a imitación de sogueado, escenas cuyo tamaño parece variar según la altura a la que se disponen, siendo la inferior de mayores dimensiones que su inmediata superior (Fig. 21). En la parte inferior una franja oscura a modo de zócalo recorre el muro y que correspondería a un enlucido superpuesto de periodos posteriores. Seguramente las pinturas escenificadas cubrían gran parte de los muros de la nave, al igual que el retablo de la cabecera, lo que nos da idea de la magnitud que pudo llegar a tener este conjunto de pinturas, a tenor de su evidente calidad, como veremos más adelante, y que no desmerecen en absoluto con las conservadas en otras poblaciones más conocidas, como las de Fernandiel en Muga de Sayago.

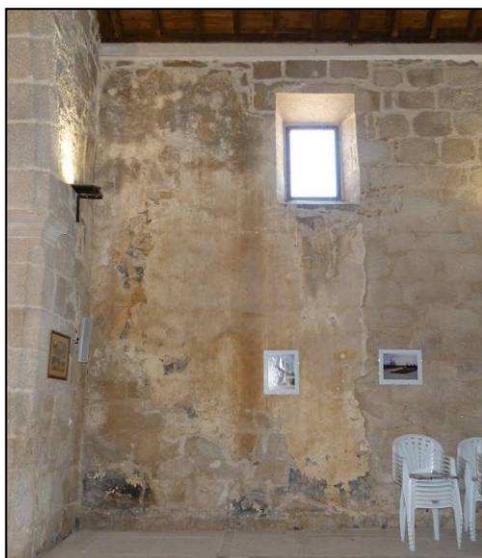


Fig. 21 - Vista general del muro de la Epístola y extensión del encalado que se respetó durante la rehabilitación del edificio, encalado bajo el cual constatamos la existencia de pinturas murales. A la derecha, detalle de la cenefa con motivo de sogueado que divide las escenas.

Observamos que en origen las pinturas se dividían en, al menos, tres registros de los que aún podemos encontrar cinco escenas que están incompletas. Reconocemos en la escena inferior la representación de un posible *Nacimiento* con las figuras de San José y Virgen María (Fig. 22 y 23). En la escena situada sobre esta no reconocemos el tema, pero se distingue un personaje, posiblemente un monje a tenor de la tonsura de su cabeza, que parece inclinarse y extender sus brazos hacia otra figura sentada de mayor tamaño (Fig. 24).



Fig. 22 - Escena del *Nacimiento*, con las figuras de la Virgen María y San José, a tamaño casi natural. En la imagen de la derecha, detalle de la figura de la Virgen. Esta escena tiene una anchura aproximada de 1,36 m.



Fig. 23 - Detalle de la figura que identificamos como San José, hombre barbado y vestido con una túnica oscura, posando la mano diestra sobre el pecho. Sobre su hombro aparece otra pequeña figura con túnica roja. A la derecha, un detalle del rostro.

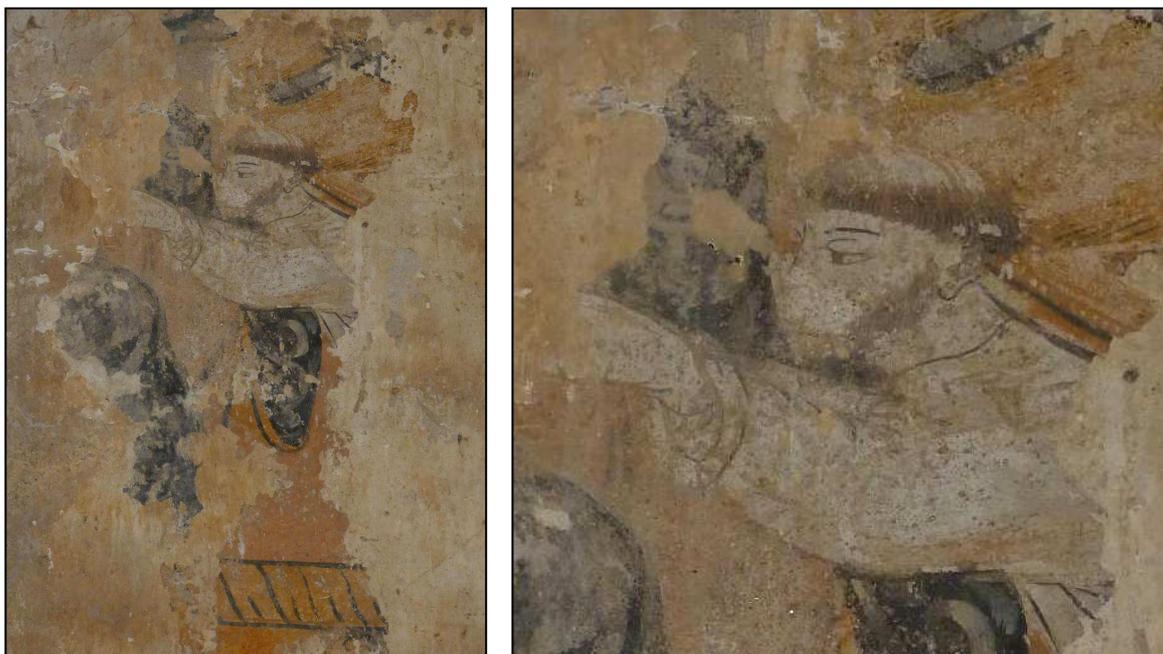


Fig. 24 - Escena superior, sin identificar, sobre la cenefa divisoria. A la derecha, detalle de la figura de un monje extendiendo los brazos. Sobre él se distingue una cruz.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Sobre el muro de sillares de granito y al parecer una sola capa fina de mortero, encontramos estas pinturas, de las que poco podemos decir al encontrarse cubiertas por varias capas de encalados, blancos y ocre. En las pocas zonas descubiertas podemos observar que, si existe dibujo preparatorio, en negro aplicado en fresco, éste se ha utilizado como definitivo, complementándose con trazos de tonos medios para las luces y sombras, aplicadas en fresco también (Fig. 23). De hecho, todas las porciones que se ven, parecen realizadas en fresco, a excepción de los mantos que presentan un tono azulado-negro y el motivo sogueado que divide las escenas (Fig. 21). Se observa también un excelente dominio del dibujo, por la ejecución de lo que se ve de las figuras con pocos trazos, rápidos y definidos y, en general, una buena ejecución de las pinturas que se advierte también por la atención al detalle. Quizá la gama de colores no sea muy amplia, pero se suple con la gradación de tonos y superposición de trazos.

Estado de conservación

Se encuentran en muy mal estado de conservación, presentando riesgo de desprendimiento, pues el mortero se encuentra disgregado en la zona inferior (Fig. 25), existen oquedades en la que ha perdido su adherencia al muro, sucediendo lo mismo en los bordes. La mayor parte de la superficie se encuentra cubierta por encalados, lo que en parte las protege, pero esto también supone un deterioro, pues se están desprendiendo: algunos son finos y otros son considerablemente gruesos, lo que puede resultar en un arranque (Fig. 26).

Realmente merece la pena actuar sobre estas pinturas murales: consolidarlas, descubrir el resto de la pintura oculta bajo el encalado, y estudiarlas en profundidad. Así mismo, se hace necesario proteger en especial las zonas inferiores pues, además de presentarse muy deterioradas, son las zonas más expuestas a la acción del hombre: golpes, rozaduras, grafitis, desencalados... por ser lugar de reunión y en cierto modo almacén del mobiliario que precisan para las mismas. Es de señalar que, a pesar de sorprendentemente haberse conservado este panel, en la actualidad no se cuida tanto su respeto, pues encontramos líneas incisas, grafito, alcayatas, clavos e incluso alguna obra expuesta sobre la mismas (Fig. 27).



Fig. 25 - Detalle de la zona inferior derecha: superposición de encalados, disgregación y bordeados con cemento para evitar desprendimientos



Fig. 26 - Detalle de varias zonas donde se aprecia el grosor de los encalados.



Fig. 27 - Detalle de una de las alcayatas y una de las fotografías de una exposición colgada sobre las pinturas.

Inmueble Iglesia parroquial de la Presentación de Nuestra Señora
Localidad Torrefrades
Municipio Bermillo de Sayago

Pinturas murales Existencia de pinturas murales en el muro del Evangelio del primer tramo de la nave y a ambos lados del Arco triunfal.

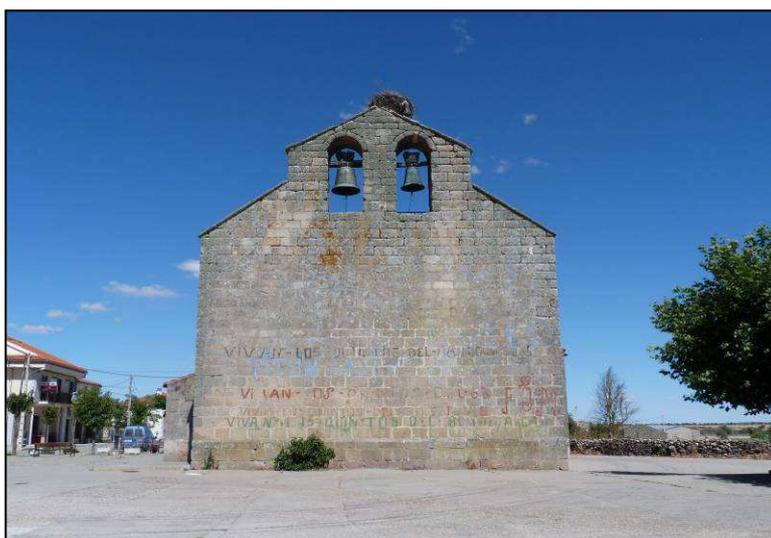


Fig. 1 - Iglesia parroquial de la Presentación de Nuestra Señora



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la iglesia parroquial de Torrefrades.

TORREFRADES

Esta población se sitúa en el centro geográfico de Sayago, ocupando una extensa llanura desprovista de elevaciones, lo que posiblemente condicionó el recurso económico del que se mantuvo la población, al igual que otras de la comarca. Posiblemente la explotación ganadera estuvo en el origen de esta localidad, siendo punto de referencia para la protección del ganado, y por ello se situó aquí la *Casa de los Procuradores de la Tierra* donde celebraban sus reuniones los representantes de las comarcas¹.

Aquí se localizaba la antigua dehesa de San Juan de Becerril, dentro del actual término de Torrefracades, y se levantaba la desaparecida **Iglesia-ermita de San Juan Evangelista**, que aún se mantenía en pie en el siglo XVIII ya que se menciona en el Catastro de Ensenada².

En la periferia del casco urbano se localiza la **Ermita de Santa Bárbara**, aneja al cementerio, edificio sencillo de mampostería grosera donde sólo destaca la portada con arco ligeramente apuntado. La cubierta se rehizo hace relativamente pocos años, los muros aparecen enfoscados y no se conserva nada destacable en el interior.

Casa de los Procuradores de la Tierra o Casa de Viriato

Se trata de un pequeño edificio que en la actualidad linda con la carretera de acceso al pueblo, muy cercano a la iglesia parroquial (Figs. 2 y 3). Su uso fue diverso a lo largo del tiempo y por tradición se la conoce como la Casa de Viriato³.



Fig. 3 - Casa de los Procuradores de la Tierra, en la actualidad.



Fig. 4 - Una piedra sobre el acceso tiene inscrita la siguiente leyenda: "Año 1784 se edifico este palacio de Biariatos por mandato de don Francisco Ribera siendo procurador".

¹ VV.AA: *Enciclopedia del Románico*, ...pág. 659, en referencia a texto de Martín Viso.

² Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001, pp. 266

³ En relación a la figura histórica del caudillo Viriato, se cree que Torrefracades fue su lugar de nacimiento

El edificio ha sido y es objeto de controversia: en 2005 el Ayuntamiento de Bermillo de Sayago solicitó a la Comisión Territorial de Patrimonio Cultural de Zamora la evaluación de las pinturas murales que orlaban una de las dependencias del edificio, el cual se encontraba en un estado general de total abandono⁴. El mismo ayuntamiento promovió la rehabilitación del edificio a través de una subvención del grupo de acción local Aderisa, dentro de un proyecto de recuperación de la arquitectura popular de la zona, para poder emplearlo como centro social y otros usos municipales, como así venían demandando los vecinos.

Durante los trabajos de rehabilitación de 2007 se produjo el expolio indiscriminado de varios elementos de la construcción, localizando varias estelas talladas en las casas de los vecinos, hecho denunciado que obligó a su devolución y que posteriormente se ha depositado en el Museo Provincial. (Fig. 5).



Fig. 5 - Detalles de diversas tallas y marcas en piedras dispersas por los muros del edificio.

La intervención tampoco respetó la conservación de las pinturas murales del interior, que han desaparecido completamente al eliminar las dependencias internas y forrar nuevas paredes de ladrillo⁵. Estas pinturas, posiblemente del siglo XVIII-XIX, tenían un sentido ornamental y representaban cortinajes sostenidos por *puttis*, frisos decorativos, veneras, medallones y figuras geométricas (Fig. 6). El tercio inferior estaba oculto bajo capas de encalados. En la actualidad el edificio continúa inacabado y las obras paralizadas, sin que existan expectativas de futuro para su finalización y puesta en marcha.

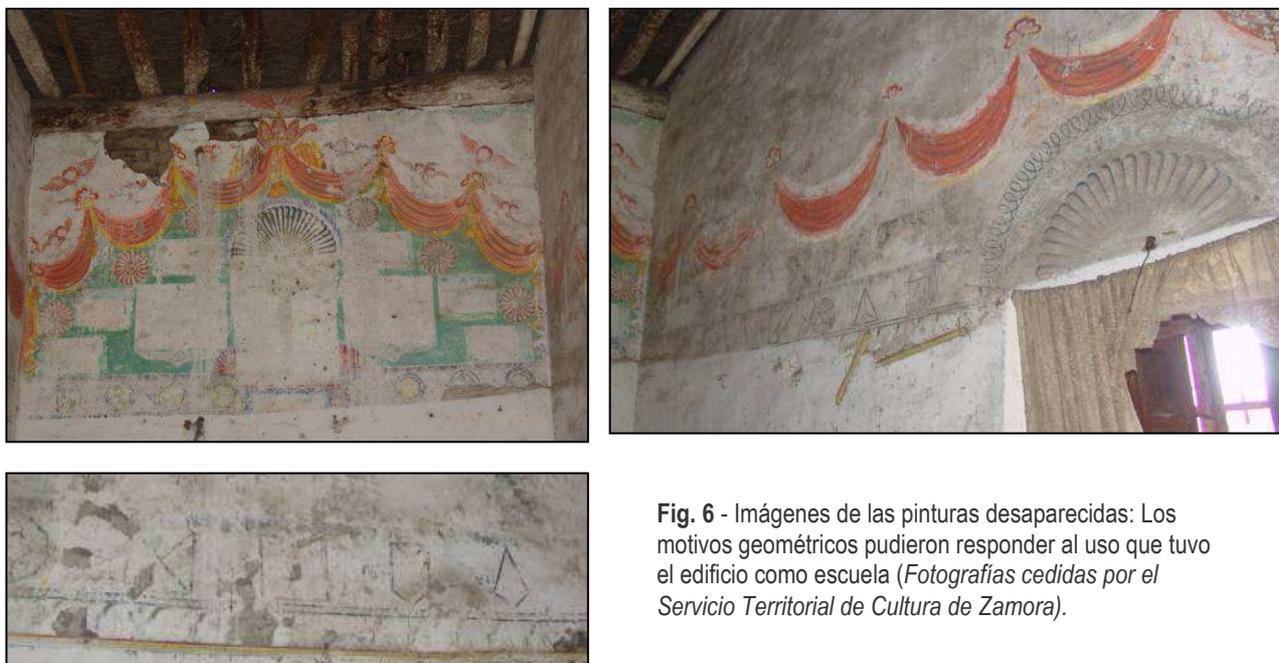


Fig. 6 - Imágenes de las pinturas desaparecidas: Los motivos geométricos pudieron responder al uso que tuvo el edificio como escuela (Fotografías cedidas por el Servicio Territorial de Cultura de Zamora).

⁴ Cita literal del Informe de estado del Servicio Territorial de Zamora de 2005: "...El edificio presenta varios elementos de interés: pieza de columnas, fragmentos de estelas funerarias romanas reutilizadas, puerta de arco de medio punto cegada en la fachada oriental, sillares grabados relacionados con un vía crucis, lo que puede poner en relación este edificio con una posible ermita..."

⁵ Gómez, I.: "Donde nació la leyenda", Comarcas, Periódico la Opinión, El Correo de Zamora, 26 de Noviembre de 2008, p. 21.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA PRESENTACIÓN DE NUESTRA SEÑORA

El edificio se abre a una amplia plaza, centro de la población, construida en sillería y mampostería de granito. En planta presenta una cabecera cuadrangular, nave de dos tramos con dos porches que cubren las portadas de acceso, coro y espadaña a los pies. La sacristía y la troje⁶ se sitúan en el lado Norte (Fig. 7). La evolución constructiva del edificio es evidente: El lado Norte mantiene de época románica el lienzo y la portada principal de arco de medio punto, con chambrana plana decorada con ajedrezado (Fig.7), mientras en el resto del edificio se aprecian elementos tardogóticos. La espadaña es casi idéntica a la de Piñuel y, por su anchura, igual a la de la nave, y la continuidad de hiladas de sillar con el lienzo Sur, cabe pensar que es posterior a la construcción original del edificio.

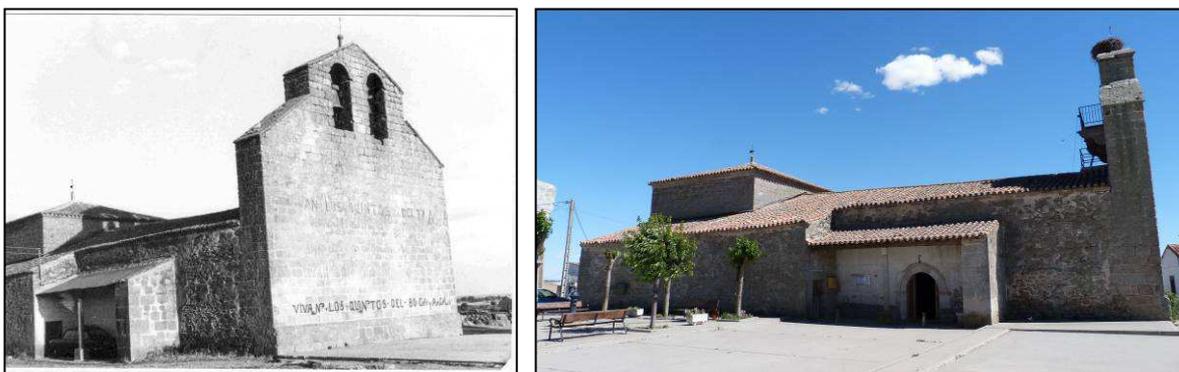


Fig. 7 - Vista general de la iglesia: a la izquierda, imagen de los años 80⁷. A la derecha, imagen actual, 2012.



Fig. 8 - Portada Norte y detalle de labra en el arco de la letra A (Alfa).

La cabecera se encontraba hasta hace poco tiempo en riesgo de desplome, y por ello se han realizado obras de reparación que han evitado en parte el problema⁸. Sin embargo, los testigos de control dispuestos sobre la grieta al exterior del muro testero demuestran que el problema no se ha solventado (Fig. 9).



Fig. 9 - Testigos de control en una grieta de la cabecera.

⁶ Pequeño anexo a modo de almacén presente en casi todas las iglesias de la comarca.

⁷ Digitalización de diapositiva del Inventario del Ministerio de Cultura realizado en la década de 1980, cedida por el Servicio Territorial de Zamora.

⁸ Según palabras del sacristán, D. Román, se produjo la caída de un sillar de la cabecera, próximo al arco triunfal.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Se localizan pinturas murales *visibles* en el primer tramo de la nave: en el muro del Evangelio y ambos muros laterales e intradós del arco triunfal. Similares a otros conjuntos de la zona⁹, son pinturas que pertenecen al mismo momento de ejecución, divididas en escenas con el tipo de cenefa divisoria trabajada a plantilla con motivos romboidales, y que podemos datar en las primeras décadas del siglo XVI. La temática representada refiere a santos protectores y la *Pasión de Cristo*. Los encalados sobre las pinturas debieron ser numerosos a lo largo de los años, algunas de las capas son enlucidos de color, como así se aprecia en los muros de la cabecera, donde se ven decoraciones con imitación de zócalos (Fig. 10). No se descarta la continuidad de escenas bajo el encalado de los muros detrás de los retablos (Fig. 11).



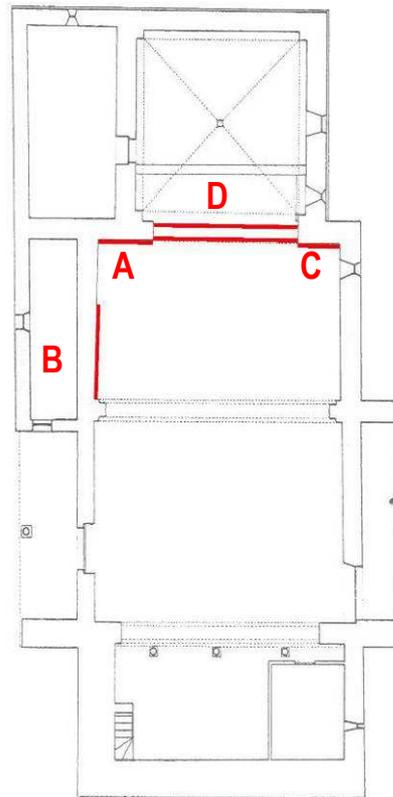
Fig. 10 - Vista general del interior del templo. A la derecha estratificado de los numerosos enlucidos sobre los muros de la cabecera.



Fig.11 - A la izquierda, detalle de continuidad de las pinturas bajo encalado, tras el retablo del muro del Evangelio. A la derecha, restos de pintura mural bajo encalado junto al retablo situado en el muro de la Epístola.

⁹ Posiblemente sean obra del mismo taller de pintores que ejecutó las pinturas de Carbellino, entre otros conjuntos. Remitimos al apartado de *Conclusiones*.

I. PLANTA DEL INMUEBLE



— Pinturas murales visibles.

Fig. 12 - Planta de la iglesia y distribución de las pinturas murales conservadas y visibles.

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

ARCO TRIUNFAL: muros A, D y C.

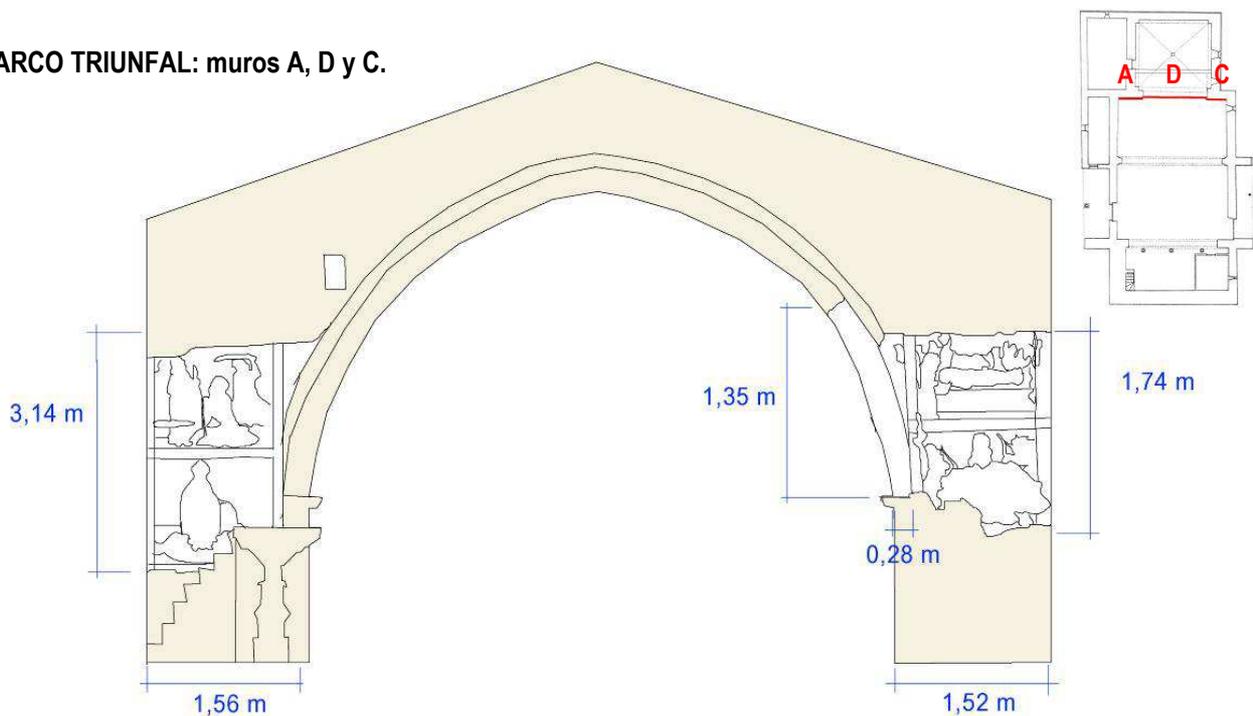


Fig. 13 - Esquema y dimensiones generales de las pinturas del paramento del arco triunfal, muros A, D y C.

A) LATERAL IZQUIERDO DEL ARCO TRIUNFAL

Se localizan dos registros donde se muestran episodios de la vida y martirio de *Santa Catalina de Alejandría* (Fig. 13). En la escena superior (Fig. 14) Santa Catalina es condenada a ser decapitada por el emperador Maximino (Fig. 15). En la escena inferior (Fig. 16), Santa Catalina, triunfante y coronada, porta la espada y la rueda, símbolo de su martirio, y aplasta bajo su peso una figura engalanada que puede simbolizar el triunfo de la santa sobre el emperador Maximino, y por extensión, todo símbolo de la represión contra los cristianos (Fig. 17). Sobre ambas escenas podemos ver una cabeza femenina pintada en un canzorro (Fig. 18).

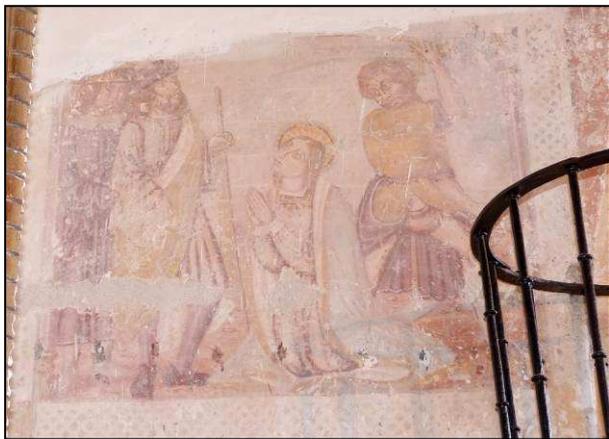


Fig. 14 - Escena del martirio de Santa Catalina.

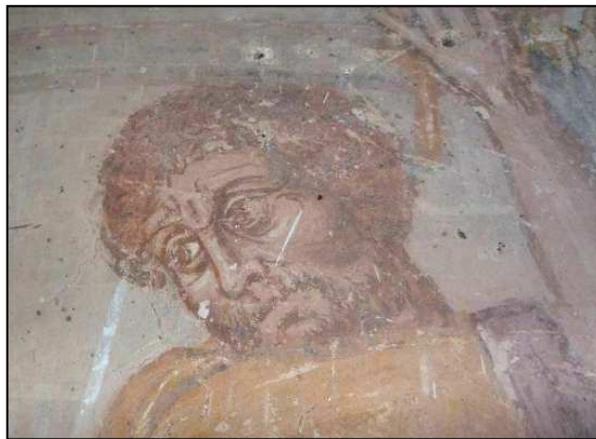


Fig. 15 - Detalle de la escena.

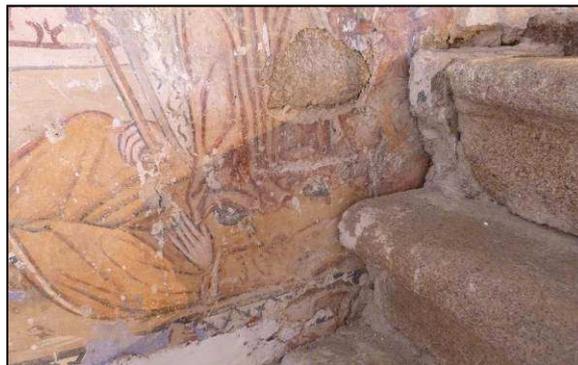


Fig. 16 y 17 - Escena del Triunfo de Santa Catalina y detalle, a la derecha, del emperador Maximino bajo los pies de la santa. El púlpito oculta parte de la escena.



Fig. 18 - Detalle de una cabeza de mujer pintada en el canzorro del paramento izquierdo del arco triunfal.

C) LATERAL DERECHO DEL ARCO TRIUNFAL

Al igual que el anterior se conservan dos registros (Fig. 13): el superior representa la escena evangélica que culmina el ciclo de la Pasión, el *Entierro de Cristo* (Fig.19), con la figura de Jesús sostenida sobre una sábana en el momento de introducirlo en el sepulcro por *Nicodemo* y *José de Arimatea*. En segundo plano, la Virgen se inclina sobre él mientras varias figuras la sostienen.



Fig. 19 - Escena del Santo Entierro. A la derecha, detalle de la figura de Cristo abrazado por la Virgen

La escena inferior (Fig. 20) es una representación del *Martirio de San Sebastián*, tema hagiográfico ampliamente difundido desde la Edad Media y que supone un paralelismo con la Pasión de Cristo: frente a la iconografía anterior es ya en el siglo XV cuando empieza a representarse al santo como hombre joven, desnudo y atado a un árbol mientras los soldados le lanzan flechas¹⁰. En circunstancia semejante la intervención divina no se hace esperar, por ello en el momento de la expiación el santo dirige su mirada a lo alto y recibe la bendición divina, aquí representada como una pequeña mano que asoma entre las nubes. (Fig. 21). San Sebastián fue, para los artistas de la Edad Media, el mártir por excelencia, tema que se mantiene durante el siglo XVI y del que encontramos numerosos ejemplos en varios conjuntos murales de la comarca¹¹.



Fig. 20 y 21 - Escena del *Martirio de San Sebastián*. A la derecha, detalle de la mano símbolo de intervención divina.

D) TRASDÓS E INTRADÓS DEL ARCO TRIUNFAL.

Se conservan restos de pinturas en parte del arco triunfal, con motivos decorativos de inspiración textil en las caras planas, a mano alzada, similares a los encontrados en una de las escenas de las pinturas de Carbellino (Fig. 22). En el intradós del arco, decoración en alternancia de color y motivos jaspeados a imitación de piedras duras (Fig. 23).

¹⁰ De la Vorágine, S.: *La Leyenda Dorada* Ed. Alianza, Madrid, 1992.

¹¹ Remitimos al apartado de *Conclusiones*.



Fig. 22 - A la izquierda, extradós del arco triunfal y detalle del motivo decorativo.



Fig. 23 - Vista del intradós del arco triunfal.

B) LADO DEL EVANGELIO, PRIMER TRAMO DE LA NAVE.

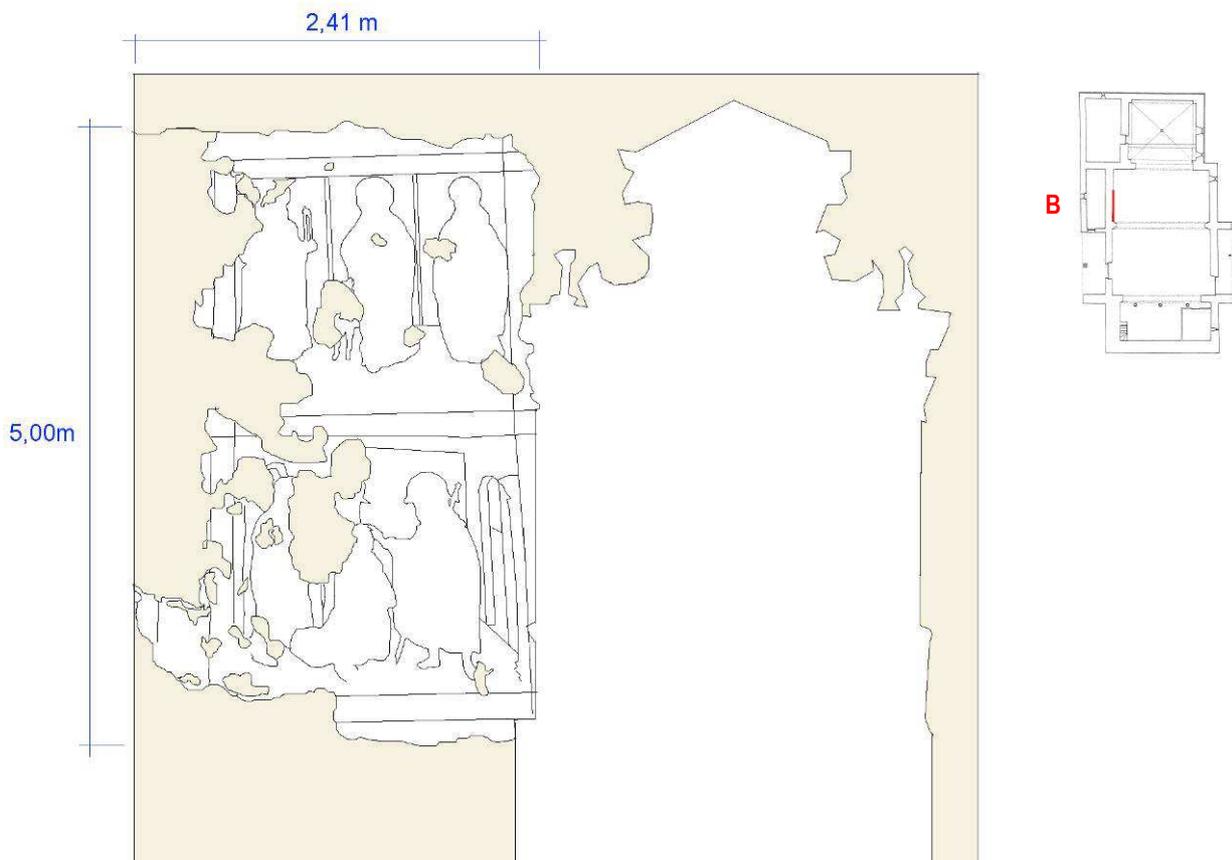


Fig. 24 - Esquema y dimensiones generales de las pinturas visibles en Muro B.

De nuevo se repite la división en dos registros, esta vez de mayor tamaño (Fig. 24), separados con la cenefa decorativa de plantilla con motivos de rombos, al igual que el resto de las pinturas. En la escena superior, y sobre un fondo de paños adamascados de bandas verticales¹² y solados con perspectiva en único punto de fuga, se representa la figura de tres santas protectoras con sus atributos personales. A la izquierda *Santa Apolonia*, con las tenazas del martirio (Fig. 25); a la derecha, *Santa Lucía*, que lleva una bandeja con sus ojos. En el centro la figura de una mártir que Valdueza y Panero¹³ identifican como *Santa Inés* al entender que el animal a sus pies es un *cordero*, pero la parte conservada asemeja en mayor medida la cabeza y las patas de un *perro*, por lo que existe la posibilidad de que la santa representada sea *Santa Quiteria*¹⁴.



Fig. 25 - A la izquierda, vista general de la escena. En el centro, detalles del rostro de *Santa Lucía* y de la tenaza que sostiene una muela en su extremo, atributo de *Santa Apolonia*. A la derecha, las patas y cabeza del animal a los pies de la figura central.

En la escena inferior se representa el tema de *La Conversión de Hermógenes por el apóstol Santiago*, según los Hechos apócrifos, representados en el interior de una arquitectura, siguiendo el diseño de solado de la escena superior en perspectiva. Hermógenes, de rodillas, recibe la bendición de Santiago, que viste de peregrino. A la izquierda, varios personajes acompañan la escena (Fig. 26).



Fig. 26 - Vista de la escena inferior. A la derecha, detalles de las figuras de Hermógenes y de Santiago.

¹² Similares a los representados sobre los muros de varios conjuntos de la zona, como Carbellino, Salce y Muga de Sayago

¹³ Valdueza, J.L. , Panero, J.A.: *Sayago. Historia, Arte y Monumentos*, Medina del Campo, 2001.

¹⁴ Virgen y mártir cristiana del siglo II, hija del gobernador romano de Gallaecia, Se le atribuían milagros de sanación relacionados con el mal de la rabia, creencia que la leyenda atribuye al hecho de que los perros siempre se calmaban en presencia.

Técnica de ejecución

Nos encontramos nuevamente con unas pinturas murales realizadas sobre granito, cuyas piedras de mampuesto están trabadas con abundante argamasa, visible en algunas zonas por haberse desprendido bien los encalados o bien las pinturas murales. Esta particularidad puede llevar a la confusión de que las pinturas se componen de dos capas de mortero, enfoscado y enlucido, cuando en realidad se trata sólo de una, de considerable grosor, 1 cm, variable por la irregularidad de la superficie. En este sentido cabe señalar que la superficie del muro B es mucho más irregular que la de los paramentos del arco triunfal, muros A, D y C (Fig. 27). El mortero es claro pero no llega a ser blanco, por el tipo de árido que posee, que le da un tono grisáceo. Parece muy similar, si no igual, al de otras localidades de Sayago, por lo que podemos pensar en un árido y materiales del entorno. La aplicación del color se ha realizado en gran parte en fresco, en fondos, solados, grandes zonas y cenefas; aunque también encontramos apliques en seco, en líneas de perfilados, luces y algunas sombras (Fig. 28), por lo que tenemos que hablar de una técnica mixta, lo que también entra dentro de las características de las demás pinturas de la comarca.



Fig. 27 - Superficie irregular del muro B.



Fig. 28 - Posibles aplicaciones en seco en la corona de Santa Catalina: perfilado en oscuro y luces en blanco, escena inferior, muro A.

Acorde con otras localidades, vemos también el uso de fondos imitando brocados (Fig. 29), y el uso de cenefas realizadas a plantilla, que dividen las distintas escenas, cuyos encuentros en las esquinas están decorados con un motivo floral característico (Fig. 30).

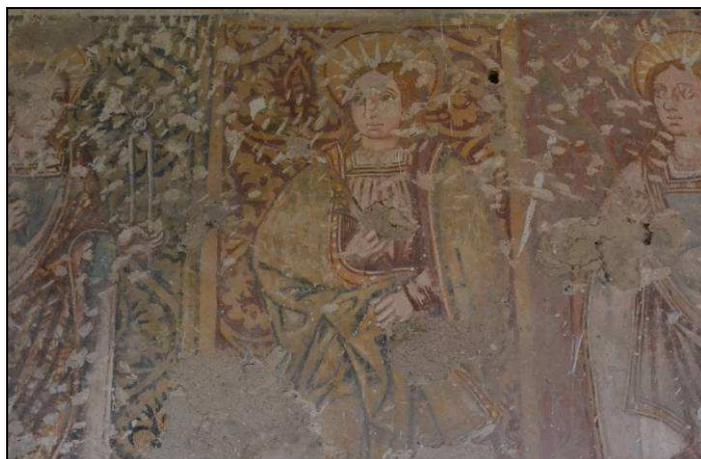
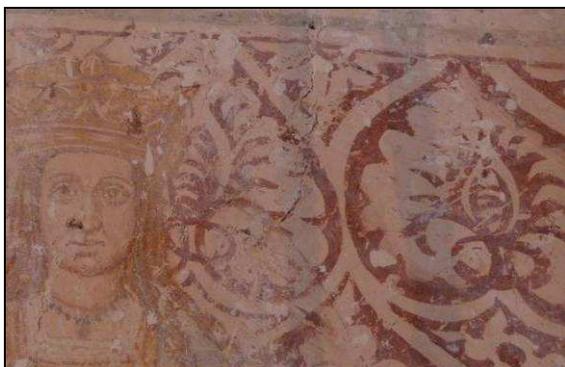


Fig. 29 - Imitación de brocados, realizado a mano alzada, en el fondo de la escena inferior del muro A (izquierda) y en los fondos de la escena superior del muro B: verdes en santa Apolonía, rojo sobre amarillo en el centro y blanco sobre rojo en santa Lucía (derecha). Todos con el mismo motivo decorativo.



Fig. 30 - Motivos florales en los encuentros de las cenefas. Izquierda: escena de San Sebastián, muro C. Centro: Santa Catalina, muro A. Derecha: escena de las tres santas, muro B.

En cuanto a las cenefas, éstas miden 8,5 cm de ancho, como en la mayoría de las localidades. Se ha localizado una plantilla, por comparación de rombos, en la cenefa horizontal inferior de la escena de la *Conversión de Hermógenes* en el muro B, determinándose su largura de 20 cm (Fig. 31, arriba). Por irregularidades en el motivo geométrico al trasladarse longitudinalmente la plantilla, se han detectado otras dos: una en la cenefa horizontal entre ambas escenas del muro B (Fig. 31, abajo), y otra en el muro C, en la cenefa vertical derecha de la escena de San Sebastián (Fig. 32).



Fig. 31 - Plantillas identificadas en el muro B: arriba, por comparación; abajo, por irregularidades en el motivo al trasladar la plantilla longitudinalmente, puede verse el corte vertical en los rombos



Fig. 32 - Plantilla en el muro C.

Encontramos también otros frisos decorativos realizados a mano alzada que delimitan escenas (Fig. 33) o que funcionan como motivo decorativo principal (Fig. 22). Podemos encontrar los mismos motivos en las pinturas del primer tramo de la nave de Carbellino.



Fig. 33 - Decoración a mano alzada en cenefa horizontal que delimita la escena inferior del muro A.

Destacamos también un motivo que aparece repetido hasta cuatro veces en el solado de la escena de las tres santas en el muro B. Se trata de una letra A, alfa, que aparece en blanco sobre el color rosado claro de la fila inferior del enlosado y que ponemos en relación con la marca incisa en el arco de la portada principal (Fig. 33).



Fig. 33 - Detalle de la letra alfa en la escena superior del muro B.

Por último, la gama de colores en Torrefrades incluye verdes y azules, algo que no encontramos en todas las localidades. Destacamos también que, en conjunto, ofrecen un aspecto luminoso a diferencia de otras pinturas más apagadas y con gamas más pobres, reducidas a ocre y tierras.

Estado de conservación

En conjunto, las pinturas murales no presentan un buen estado de conservación, destacando el riesgo de pérdida en el muro B debido a que presenta unas alteraciones más acusadas, en parte por la mayor irregularidad de su superficie (Fig. 27). Existen numerosas pérdidas del sustrato como consecuencia de la decohesión del mortero, golpes y picado del mismo para superponer encalados (Fig. 34). También existen alteraciones debidas al agua, como sales y escorrentías, que velan y ensucian la superficie pictórica, ocultándola en parte; como también lo hacen llagueados recientes cuya intención parece que es *sujetar* la pintura para evitar su desprendimiento (Fig. 35). Convendría actuar sin mucha demora sobre estas pinturas para asegurar su conservación.

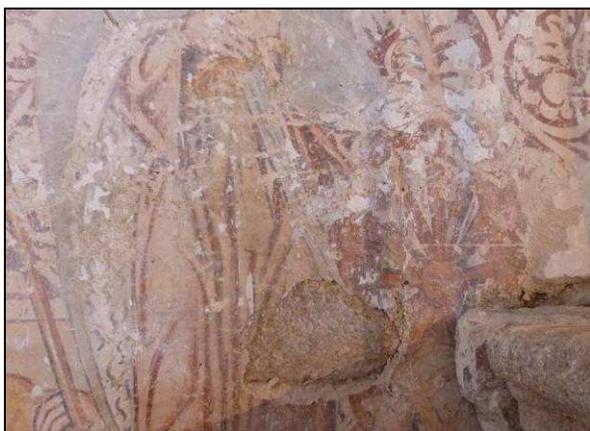


Fig. 34 - Izquierda: muro A, escena inferior: pérdida de mortero por roces y golpes. Derecha: muro B, picado para recibir encalado.



Fig. 35 - Escorrentías, blanqueamiento por sales y llagueados recientes localizados en el muro C.

Inmueble Ermita de Nuestra Señora del Templo
Localidad Torregamones
Municipio Torregamones

Pinturas murales Se conservan pinturas en los muros testeros del crucero.



Fig. 1 - Ermita de Nuestra Señora del Templo



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la ermita.

TORREGAMONES

El origen de su nombre podría estar en relación con los restos de un torreón que se encuentra a las afueras del pueblo y con la población de Gamones, nombre que a su vez deriva de una planta, el gamón, que trajeron los monjes borgoñones cuando el Cister se estableció en esta zona en el siglo XII.¹ El centro de la población es la iglesia parroquial de San Ildefonso de la cual surge el caserío de forma radial.

Llegó a poseer tres ermitas: *Ermita de San Juan de Villanueva*, a las a fueras del pueblo, desaparecida en época relativamente reciente, y que se elevaba junto a un dolmen de piedra. La *ermita de San Onofre*, que se encontraba en el barrio de *El Santo* y cuya imagen titular puede verse hoy día en la *ermita de Nuestra Señora del Templo*, que conserva pinturas murales en su interior.

ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL TEMPLO

Se trata de un pequeño edificio de planta de cruz latina y escasa altura, en sillares bien escuadrados presentes en la espadaña, alguno de sus muros y en los recios contrafuertes que contrarrestan los empujes de los arcos diafragma del interior. La cabecera es más alta que la nave y la espadaña se divide en tres alturas con cornisas acanaladas. El acceso está protegido por un ancho soportal.



Fig. 3 - Vista del exterior e interior de la ermita de Nuestra Señora del Templo

El templo ha sido reformado por los propios vecinos durante los últimos años, de forma integral en el año 2010 cuando se sustituyó la cubierta y se eliminaron casi completamente los encalados que debían recubrir los muros, mediante el sistema de proyección de árido o agua. Los muros debieron estar al descubierto una temporada pero en el presente año se han vuelto a encalar de nuevo, a excepción del altar mayor, que deja el muro en piedra vista.



Fig. 4 - Nueva cubierta de la cabecera, a cuatro aguas en el exterior.

¹ Colino, op cit pp 270

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Se localizan dos pequeñas escenas parciales en el brazo del crucero frente a la nave, de unas dimensiones visibles aproximadas de 1,30 m de ancho la situada en el lado izquierdo del crucero, y de 0,90 m la del derecho. No se llegan a apreciar líneas de enmarque que evidencien si se trataban de escenas en un conjuntos más amplio, o si las pinturas se desarrollaban libremente en todo el paramento (Fig. 5), pero alguna de las figuras representadas tienen un gran tamaño, lo que puede dar una idea de su desarrollo.



Fig. 5 - Vista de las pinturas conservadas a ambos lados del arco triunfal, en el lado del Evangelio y de a Epístola, respectivamente.

A pesar de la escasez de lo conservado y de su discutible calidad, alguna de las figuras representadas nos indica que posiblemente estemos ante un ejemplo de pintura con influencia manierista de la comarca, visible sobre todo en algunos aspectos de la **escena del Evangelio**: a la derecha de la escena, un grupo de hombres cercados por lo que parece un muro en perspectiva irracional: Uno de ellos, de aspecto recio, sostiene una suerte de escudo mientras el otro, barbado y tocado a la morisca, se agacha hacia lo que parece una pieza de madera (Fig. 6). Es posible que estemos ante una representación del *Camino de Calvario*, según los textos evangélicos, con *El Cirineo* que ayuda a Jesús, no visible, con la cruz. A la izquierda de la escena, de mayor tamaño que las anteriores y en un juego ambiguo de percepción visual, un personaje tocado con un sombrero de plumas y alado se agarra al manto de otra figura de mayor tamaño, en la que se muestra cierto interés por el estudio anatómico, a la manera de la *terribilitá* miguelangelesca, salvando siempre las distancias (Fig. 7)



Fig. 6 - Detalles de las figuras a la derecha de la escena:



Fig. 7 - Personajes a la izquierda de la escena: Detalles de la pequeña figura alada, y de la mano y pie de la figura de mayor tamaño. A efectos de datación de estas pinturas, comparamos esta imagen con el detalle de una pintura de la *Igreja de Santa Marinha de Vila Marim*², realizada por el Maestro Arnaus, pintor portugués que ejerció su actividad a mediados del siglo XVI, también *a la maniera italiana* pero con muy diferente estilo.

La escena conservada en el **lado de la Epístola** es de menor tamaño y nos ofrece menos información: Muestra un rostro y las manos de dos figuras que sostienen un paño blanco y sobre él se aprecia la forma de una pierna, lo que puede indicar que es una representación del *Descendimiento* o tal vez del *Entierro de Cristo*, en el momento en que su cuerpo es introducido en el sepulcro. (Fig. 8) El tema estaría en relación con la pintura del paramento izquierdo. Poco más podemos decir de ella, excepto que el encalado llega a cubrir parte de las pinturas, sobre todo en la zona superior

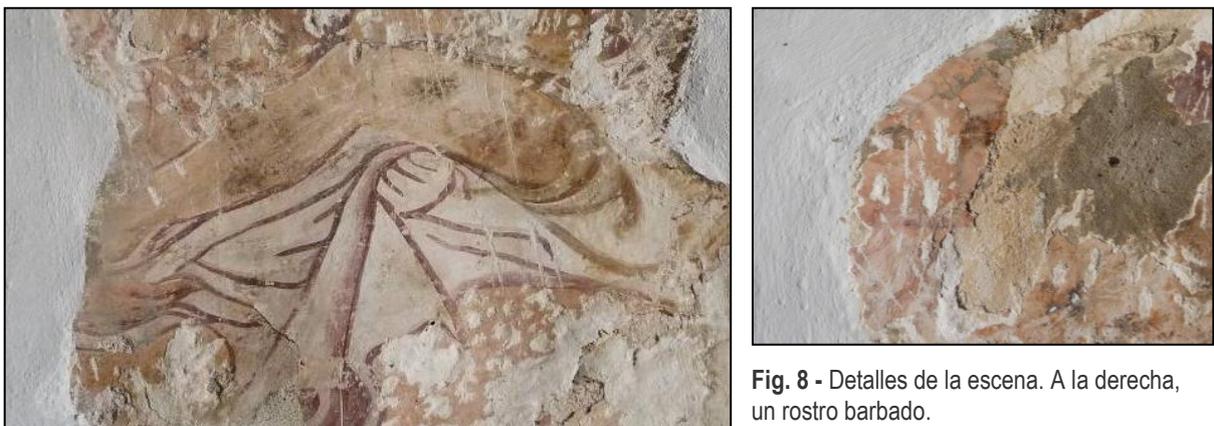


Fig. 8 - Detalles de la escena. A la derecha, un rostro barbado.

² Fotografía tomada de Luis U. Afonso (artículo): *Arnaus, um fresquista do renascimento*, f.l.u.l.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Los escasos restos conservados parecen indicar que se trataba de una técnica mixta, fresco y seco, es decir, la mayor parte de los retoques y trazos de color se realizaron cuando el mortero ya estaba seco. Esta capa de mortero es única, es ambas escenas, de aproximadamente 1 cm de grosor, aunque irregular y bastante burdo. La ejecución es muy rápida, realizada por una mano experimentada que conoce el motivo representado, lo cual no es que responda sólo a una calidad en la ejecución si no a que es un dibujo que ha sido realizado en otras ocasiones. La gama de color le confiere un aspecto prácticamente monocromo, en tonos sienas, ocre, morado y blanco.



Fig. 9 - Detalles de las pinturas, realizadas con grandes retoques en seco.

Su estado de conservación es pésimo, de hecho algunas zonas se sostienen con el añadido de parcheados de cemento blanco y el reciente enlucado que cubre las paredes, aunque también son causa de alteración por sí mismas, algunas zonas que conservan pinturas han sido cubiertas. Las pinturas presentan ahucamiento por pérdida de adherencia al muro. En su momento fueron picadas según zonas para recibir las capas de cal superpuestas, por lo que su lectura se dificulta aún más.



Fig. 10 - Detalle del mal estado de la capa pictórica y enlucidos. En el centro, detalle de los picados, algunos relleno de cal. A la derecha, detalle de zona oculta por el enlucado.

La iglesia presenta goteras cercanas a los muros donde se ubican las pinturas, a pesar de haber sido reformada hace poco tiempo.

Datos medioambientales: T° 22,5 °C y HR 56,7



Inmuebles Ermita de San Cosme y San Damián
Localidad Tudera
Municipio Fariza

Pinturas murales Se conservan vestigios de pintura mural en el muro Sur-Este.



Fig. 1 - Ermita de San Cosme y San Damián.

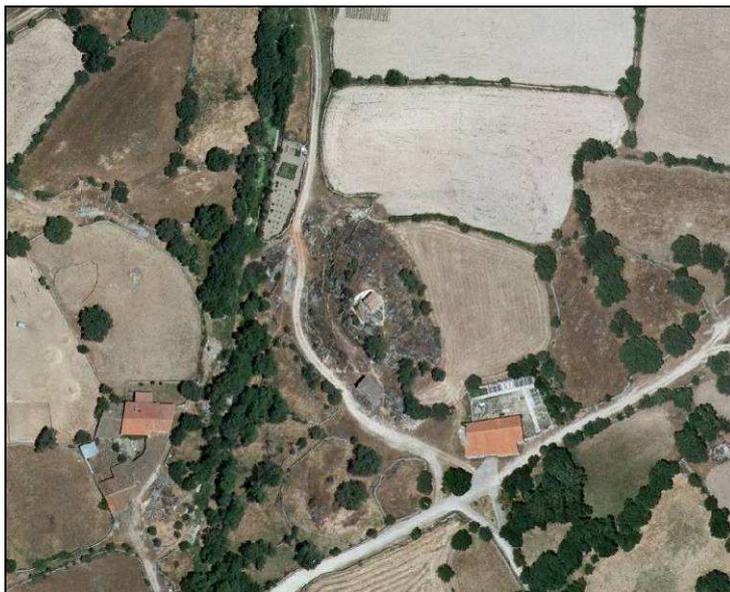


Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la ermita.

TUDERA

Esta pequeña población aparece ya documentada en el siglo XIII siendo el origen de su nombre motivo de opiniones dispares, que lo relacionan, por un lado, con los pueblos repobladores del Norte del reino de León atendiendo al vocablo *tuera*, que eran las piezas de madera con que se hacían las suelas del calzado de invierno. Por otro lado se relaciona con el vocablo latino *tutela*, que define un *puesto de guardia*¹.

Gómez Carabias, en 1884, describe: "... hay solamente una parroquia coadjutorial enclavada en el Arciprestazgo de Villardiega cuyo titular es San Pedro Apóstol... Tiene dos ermitas: una sobre una peña fuera del pueblo dedicada a los espresados Santos donde hay un cuadro de lienzo con las imágenes pintadas de los mismos y otra (ermita) ... de Santa Bárbara y Santa Catalina..."². Esta última se encuentra en el centro del pueblo y tiene sobreelevado el muro testero en la cabecera para el juego de pelota.

ERMITA DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN

La ermita se encuentra sobre una elevación de piedra granítica, con escalones de acceso tallados en la roca. Es un pequeño edificio cuadrangular, con una pequeña ventana abierta en el lado Sur, y el acceso en el lado Norte, todo ello realizado en mampuesto de granito. El edificio se ha rehabilitado hace relativamente pocos años, añadiendo una plataforma en un lateral y una barandilla de cadenas para mejorar el acceso (Fig. 3).

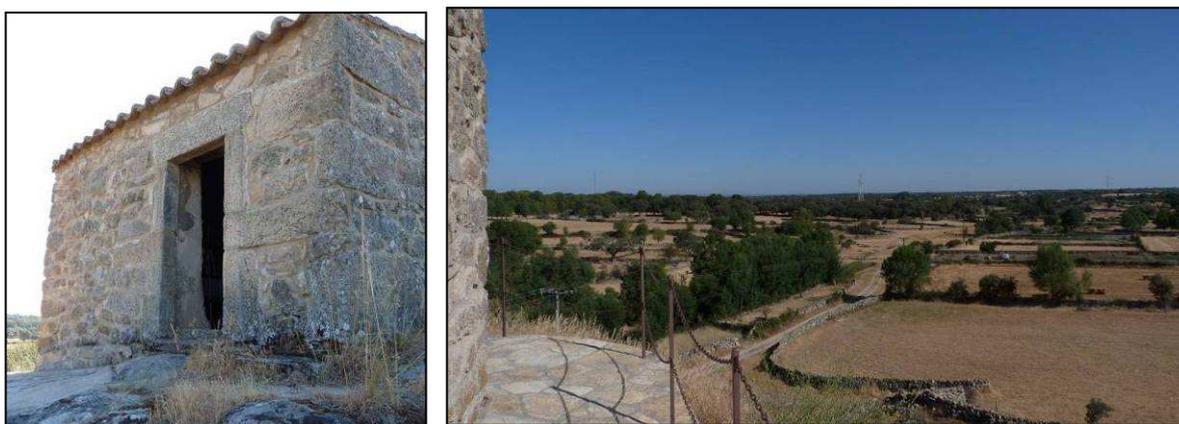


Fig. 3 - Acceso a la ermita y vistas desde la plataforma

El interior también ha sido intervenido con un enfoscado de cemento en alguno de los muros, (Fig. 4) mientras que el resto se recubre de encalados que con el tiempo se han caído dejando al descubierto de nuevo las pinturas murales.



Fig. 4 - Vista del interior de la ermita, altar y puerta. Durante años el acceso a ella fue sencillo a tenor de los numerosos *graffitis* que inundan las paredes, incisos en los encalados y en la propia pintura mural.

¹ Colino, F. op. cit. pp. 275

² Gómez Carabias, F., op. cit, pp. 230.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Las pinturas visibles se localizan en el muro frontero a la puerta, aunque no se descarta que bajo el encalado del resto de los muros estas pinturas tengan continuidad. Las dimensiones de este muro son de 3,43 m. La reforma del edificio, que como ya hemos mencionado se realizó hace pocos años, ha afectado directamente a las pinturas al disponer un vano en el centro del muro para aportar más luz al interior, lo que ha provocado su destrucción parcial (Fig.5).



Fig. 5 - Estado actual del muro Sur, donde se conservan las pinturas, visibles en la parte derecha y semiocultas bajo el encalado en el lado izquierdo. La fotografía de la derecha (cedida por la Junta de Castilla y León) fue tomada antes de la apertura del vano central, y evidencia la destrucción de las pinturas de esa zona.

Las pinturas conservadas se dividen en dos registros, el inferior continuo a modo de zócalo, y escenas en el registro superior, separadas por una cenefa simple a modo de sogueado remarcada con líneas negras. Del registro inferior, de 0,95 m de altura, únicamente se conservan las piernas de dos pequeñas figuras que caminan sobre un solado de color rojo (Fig. 6) que, aventuramos, podrían representar a los santos titulares.



Fig. 6 - Detalle de la cenefa divisoria de las escenas. A la derecha, detalle de dos pequeñas figuras, los torsos y cabezas han desaparecido al abrir el vano en el muro.

En el registro superior la escena de la derecha, más completa, tiene unas dimensiones de 1,30 m de altura y 1 m de ancho, lo que da idea de la división de este registro, en origen, en tres escenas. En ella se representa posiblemente *La Oración en el Huerto*, con la figura de Cristo orante ante la aparición de un pequeño ángel que porta una copa, y varias figuras en la parte inferior de la escena, muy perdida, que representan a los apóstoles.(Fig. 7) En la pequeña porción conservada en la escena central aparece un personaje orando, pero no podemos identificar el tema (Fig. 8), aunque seguramente estará en relación con un ciclo de la *Vida de Jesús*.



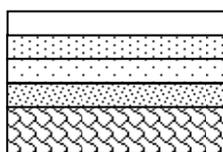
Fig. 7 - Vista del registro superior y detalles de la escena derecha: Arriba, figura de Jesús orante. Debajo, detalle del pequeño ángel y apóstoles durmiendo, se aprecian las manos de las distintas figuras



Fig. 8 - Detalle de la escena central y rostro de la figura representada.

Técnica de ejecución

Es difícil distinguir la técnica con que se han realizado las pinturas, pero a simple vista vemos un procedimiento en seco sobre zonas en fresco³, sobre un muro de mampuesto en piedra de granito. El sustrato es un mortero de cal, muy basto, engrosado en muchos puntos por el desnivel del muro. Destaca el empleo de una amplia gama de color (azules, verdes, rojos, amarillos en contraste con otros conjuntos murales). Gracias a las grandes lagunas podemos determinar, a primera vista, el siguiente estratificado.



1. Enlucido de color
2. Capa de cal y arena, que en algunas zonas delimita las pinturas y en otras las oculta.
3. capa que recibe el color, *intonaco*
4. Capa de mortero base (*arriccio*)
5. Muro de granito

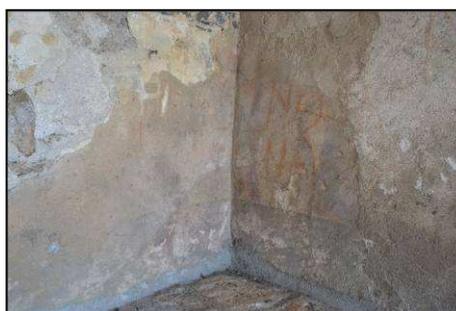


Fig. 9 - Detalle del grosor de la capa pictórica (3-4) sobre el muro de granito (5) y cómo la capa de cal y arena (2) delimita la pintura por la parte superior, también empleada para tapan las pérdidas de volumen por picados en la pinturas. Imagen derecha: enlucido de color (1) que incluso marca una línea a modo de zócalo.

Datos medioambientales: T° 24,5 °C y HR 38%.

³ Existe un informe de estado, cedido por el STC de Zamora, sobre una visita realizada a las pinturas para constatar su estado, que lo califica de *falso fresco realizado con pigmentos aglutinados con caseína*, pero no se adjunta ningún estudio analítico que pueda afirmar este punto. Sí podemos decir que la capa que recibe el color está muy endurecida.

Estado de conservación

Su estado es pésimo y en vías de desaparición, de una forma progresiva que se ha acelerado en los últimos años tras las últimas reformas de la construcción, y porque los propios vecinos y parroquia no le conceden ningún valor. El grado de disgregación de los morteros, la aparición de grietas y la pérdida de adherencia de la capa pictórica, bastante endurecida, son causa de la aceleración del deterioro. Los parcheados de cemento no han ayudado a evitar este hecho, a la vez que causan un aporte de salinidad a la superficie.



Fig. 10 - Detalle del estado de las capas superpuestas: parchado de cemento gris y blanco, encalado de cal y arena, sustrato pictórico y mampuesto visible. A la derecha, se ve la irregularidad de la superficie, además de picados y roces.



Fig. 11 - Ejemplo de apertura de grietas en el sustrato. A la derecha, detalle de la escena lateral, con un repinte en negro sobre la cenefa divisoria.



Fig. 12 - Al ser un lugar de fácil acceso durante años la presencia de grafitis es intensa sobre los encalados, e incluso sobre las pinturas.

Inmuebles Ermita de Nuestra Señora de Gracia
Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora
Localidad Villamor de Cadozos
Municipio Bermillo de Sayago

Pinturas murales La iglesia parroquial conserva vestigios de pintura mural en el muro del Evangelio del segundo tramo, en el muro testero de la cabecera, detrás del retablo mayor y en el interior de la troje anexa a la iglesia.

La ermita conserva tres escenas incompletas en el lado derecho del arco triunfal.



Fig. 1 - Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora.



Fig. 2 - Ermita de Gracia.

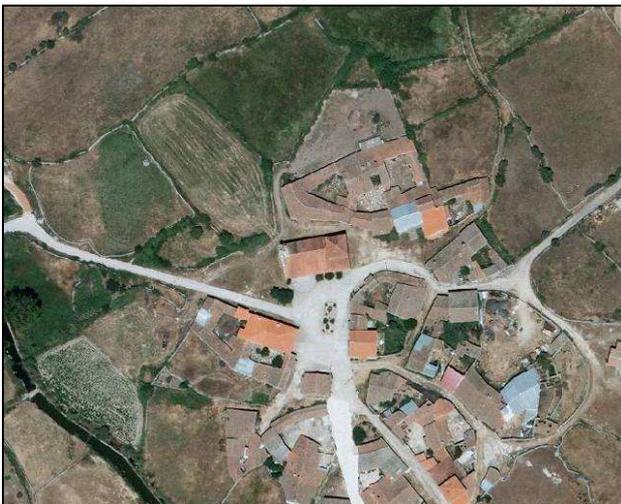


Fig. 3 - Ortofotografía centrada en la iglesia de Nuestra Señora.



Fig. 4 - Ortofotografía centrada en la Ermita de Gracia.

VILLAMOR DE CADOZOS

Posiblemente con origen en época medieval, en la repoblación a partir del siglo XI, el topónimo iniciado con *villa* deriva de aquellos *lugares o villas* diferenciados según la categoría jurídica aplicada a los nuevos poblamientos. El término de Villamor aparece en Sayago y en otros lugares de la provincia, e incluso fuera de ella. Se encuentran referencias documentales del año 1187 cuando Esteban Estébanez y su esposa entregan a la catedral de San Salvador de Zamora la mitad de las tercias y un herreñal en esta localidad¹. En 1587 aparece señalado como lugar en el *Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla*².

Además de la iglesia parroquial, en Villamor de Cadozos llegaron a coexistir cuatro ermitas:

La **ermita del Humilladero** llegó a decorar sus muros con pinturas murales, y hasta hace unos años el edificio, casi en ruinas, mantenía vestigios de mortero de cal cubriendo alguno de los lienzos. Las piedras de la antigua **ermita de San Miguel** fueron reaprovechadas en beneficio de la iglesia parroquial. La **ermita de San Lorenzo** se encontraba fuera del caserío en la dehesa de Cadozos y desapareció a finales del siglo XVII. Y la **ermita de Nuestra Señora de Gracia**, que conserva pinturas murales en su interior y de la cual hablamos más adelante.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA



Fig. 5 - Vista de la iglesia parroquial.

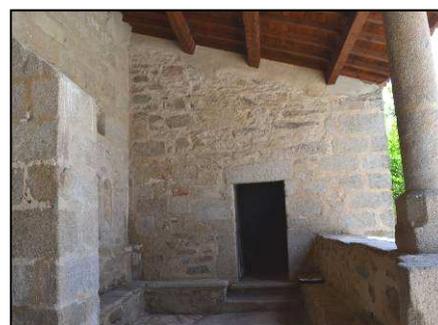


Fig. 6 - Detalle de los canecillos de nacela románicos que se conservan en el muro Norte.

El edificio se ubica en la actual Plaza Mayor del pueblo, en lo que fue asentamiento romano y necrópolis medieval según las excavaciones realizadas. Es una construcción románica de la que mantiene su estructura, aunque muy modificada durante el bajo medioevo y en el barroco (Fig. 5): planta de salón, espadaña modificada a los pies y cabecera cuadrangular en sillería ligeramente menos ancha que la nave, con sacristía y troje³ anexas en el muro Sur y con canecillos originales en el muro Norte (Fig. 6).

La puerta de acceso actual es posterior y sustituyó la portada original románica que se conserva al lado. Está cegada pero mantiene un arco peraltado. Anexo al muro Sur está la troje, que en la actualidad sirve de almacén (Fig. 7).

Fig. 7 - Vista de la entrada a la troje desde el pórtico. A su izquierda está la portada románica original.



¹ Ramos, G.: *El Arte Románico en la provincia de Zamora*, Diputación provincial de Zamora, 1977

² Colino, F. op. cit. pp. 287 citando a su vez a Sánchez Gómez, L.

³ La troje es una dependencia anexa al cuerpo de la iglesia y que sirve de almacén.

3.1. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Pinturas murales en el interior de la iglesia

Se conservan vestigios de pinturas murales en dos puntos, mientras el resto de los paramentos aparecen en piedra vista y con un llagueado de cemento blanco y arena de época relativamente reciente.

Se localiza una pequeña escena en el muro del Evangelio del tercer tramo de la nave, entre un contrafuerte y un retablo barroco, bajo un foco de luz halógena orientado a la cubierta (Fig. 8).



Fig. 8 - Vista general del interior de la iglesia. a la derecha, localización del resto de policromía en el segundo tramo de la nave, en el lado Norte.

La pintura conservada en el muro del Evangelio muestra una pequeña figura, tocada con un extraño sombrero, camisola y tabardo, que vuelve la cabeza hacia la izquierda mientras sostiene con una mano una antorcha. La escena se enmarca con una doble línea en sogueado, muy simple. Las dimensiones, como se puede observar, son bastante reducidas: 50 cm de alto por 80 cm de ancho (Fig. 9).



Fig. 9 - Vista de la escena conservada. A la derecha, detalle del brazo de la figura y de las líneas de ejecución del dibujo.

No podemos interpretar su iconografía dado lo exiguo de lo conservado, pero aún así ofrece bastante información:

Se trata de una pintura realizada al fresco en la que se ha empleado un pigmento siena para la ejecución del dibujo y perfilados de líneas, y color amarillo y azul para el relleno, casi a modo de aguada. El fondo es blanco, sin referencias de lugar ni decoración de motivos, lo que evidencia aún más la rapidez de la ejecución y la prioridad de la intención narrativa de la escena frente al despliegue visual y colorista de otros conjuntos murales.

Comprobamos que en realidad se trata de dos capas pictóricas superpuestas e independientes (Fig. 10) de aproximadamente 5 mm de grosor cada una, realizadas con árido de granito y canto rodado machacado, aplicada la primera directamente sobre el muro de piedra, y la segunda directamente sobre la primera capa, seguramente como reaprovechamiento, ya que conserva las señales de picados para mejorar el agarre. A simple vista, parece que la carga de árido es mayor en la segunda capa que en la primera. La primera capa presenta restos de policromía en color siena y azul, visibles en la zona inferior (Fig. 11) y en la esquina superior derecha de la escena.



Fig.10 - Detalle de la superposición de capas en la parte inferior de la escena.



Fig. 11 - A la derecha, imagen ampliada que permite ver ambas capas.

No es necesario explicar cuál es su estado de conservación, aún así cabe mencionar la disgregación que sufren ambas capas, que poco a poco se van desprendiendo de sus sustratos y la presencia de manchas oscurecidas de aspecto graso (Fig. 9). La temperatura en el interior del templo es de 22,4 °C y la humedad relativa de 51,5%.

Se constata la existencia de restos de pintura mural detrás del retablo mayor, en la cabecera, donde se observan hasta tres capas de mortero superpuestos. La cercanía del retablo al muro impide su contemplación, pero dado que estas capas se desprenden de la pared en porciones y caen detrás del retablo donde se van acumulando, podemos apreciar los morteros de cal (*arriccio e intonaco*) y una capa más fina que recibe el pigmento (Fig. 12).



Fig.12 - Fragmento desprendido de la parte posterior del retablo mayor. A la derecha, detalle del sustrato pictórico.

Pinturas murales en el interior de la troje

De forma sorprendente se conserva una pintura en el interior de la troje, anexa en el muro Sur de la propia iglesia. No se trata de una ubicación usual, siendo además que la pintura parece tener continuidad bajo el muro de mampuesto que cierra la troje con el pórtico, lo que indica que es anterior al cerramiento de esta estancia (Fig. 13). Se piensa que este espacio lo ocupó una antigua capilla que, posteriormente, se reconvirtió en almacén, disponiendo un nuevo muro.



Fig.13 - Interior de la troje, con la pintura mural al fondo sobre el muro Sur del templo. A la derecha, detalle de la continuidad de la pintura bajo el muro.

La escena representa a una figura femenina, posiblemente la Virgen María ya que viste túnica roja y manto azul, y que alza sus manos, una recostada sobre el pecho y la otra elevada al aire. Su postura indicaría que forma parte de un conjunto más amplio, que se extendería hacia la izquierda, lo que refuerza la idea de que esta pintura es anterior al cerramiento del muro. Al fondo llega a apreciarse un juego de cortinajes y la escena se enmarca en una ancha cenefa de roleos vegetales, jarrones, formas figuradas, etc... propio del estilo renacentista (Fig. 14).



Fig. 14 - Izquierda: imagen de la figura representada. Centro: detalle de las líneas de dibujo del rostro y de la mano, con restos de policromía. El dibujo demuestra una notable ejecución. Derecha: vista de la cenefa de enmarque. Los límites de la pintura se cubren de un basto mortero y llama la atención la forma de recorte en torno a él, como si perfilaran el contorno de una estructura que hubiera estado apoyada contra el muro.

A simple vista se trata de un fresco, en el que el dibujo se ejecuta en color siena sobre el mortero aún fresco y los pigmentos se van aplicando después. Dada su ubicación y la gran acumulación de objetos en el interior de la troje⁴ resulta difícil el acceso directo a la pintura, por lo que es complicado percibir más detalles como las características del mortero, jornadas, retoques... Aunque en apariencia parece estable, presenta acumulación de suciedad, manchas por escorrentías, multitud de roces y pérdidas. Se encuentra en estado total de abandono y requiere urgentes medidas de conservación, ya que incluso los propios vecinos no recuerdan su existencia.

⁴ Entre ellos se localiza un talla de un *Cristo crucificado* en muy mal estado y repintado, que podría datar del siglo XIV.

ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA

Se trata de un edificio que sirve de referencia a los habitantes de la comarca tanto por su ubicación en la altiplanicie, desde donde es divisada desde diversos lugares, como por tratarse de un lugar de culto y gran devoción. Es un edificio de planta rectangular, con planta de salón y cabecera cuadrangular con camarín de cubierta piramidal para albergar la imagen de la Virgen, y espadaña a los pies con remate barroco (Fig. 15). El edificio ha sufrido obras continuas que han modificado su aspecto original; los libros de cuentas señalan las diversas obras acaecidas y, en época reciente, fue sometida a rehabilitación, pero los resultados en los muros interiores no han sido los idóneos. Durante esta intervención se retiraron los altares laterales por lo que debió ser entonces cuando quedaron al descubierto las pinturas murales, limitadas (y parcialmente tapadas) en su contorno con el enfoscado que recubre los muros⁵.



Fig. 15 - Arriba: vista de la ermita en los años 80⁶: se observa la gran dependencia anexa que oculta la portada, mediante la continuidad de la cubierta. Abajo: imagen actual, 2012.

⁵ Durante la visita a la ermita este enfoscado, en su mayor parte de cemento, aparece desprendido en muchos puntos de los muros por una acusada pérdida de adherencia, formando grandes oquedades.

⁶ Diapositiva del Inventario del Ministerio de Cultura realizado en la década de 1980, digitalizada y cedida por el Servicio Territorial de Zamora.

3.2. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

I. PLANTA DEL INMUEBLE

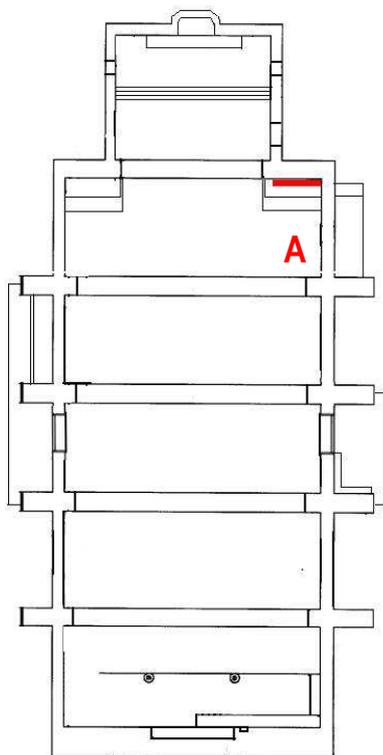


Fig. 16 - Esquema de localización de las pinturas y vista general del interior del templo.

II. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

MURO A

Se conserva un modesto fragmento (Figs. 17 y 18) con tres registros incompletos separados por cenefas realizadas a plantilla de rombos, similares a las encontradas en otras poblaciones⁷. Las escenas narran la *Pasión de Cristo* según los textos evangélicos. Las composiciones, al menos las escenas superiores, siguen los esquemas compositivos tradicionales asentados en época medieval.

En la parte superior se aprecia el *Descendimiento* (Fig. 18): sobre un fondo de paisaje que tiene una construcción cubierta con cúpula, un personaje sube por una escalera y libera de uno de los brazos de la cruz a Jesús ya muerto (Fig. 19). A la derecha se aprecia la parte inferior de otra figura que podría responder a la Virgen María.

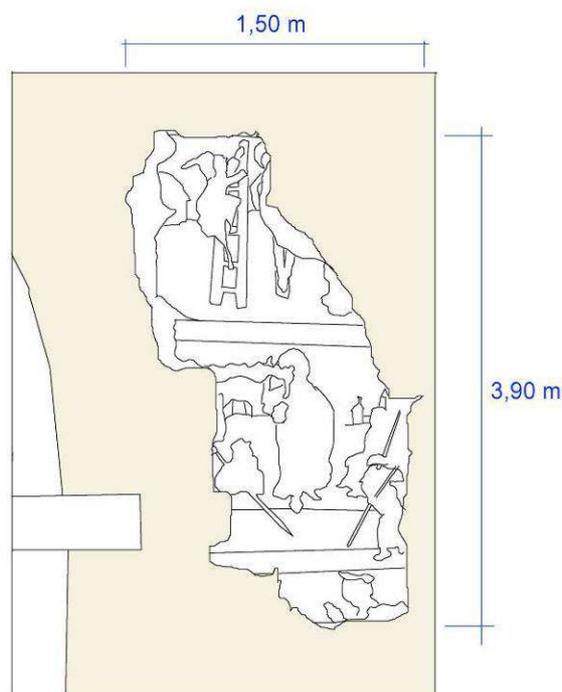


Fig. 17 - Esquema y dimensiones de las pinturas conservadas.

⁷ Como Torrefrades, Carbellino, Pasariegos y Piñuel. Remitimos al apartado de *Conclusiones*

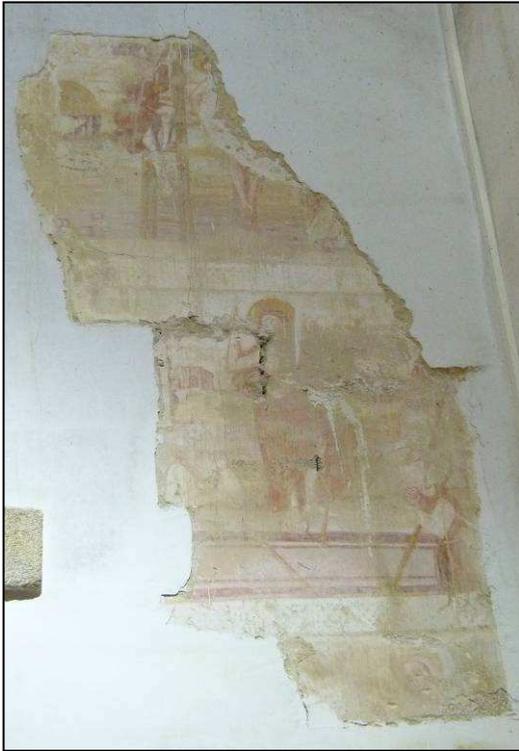


Fig. 18 - Vista general de las pinturas conservadas y detalle de la escena superior.

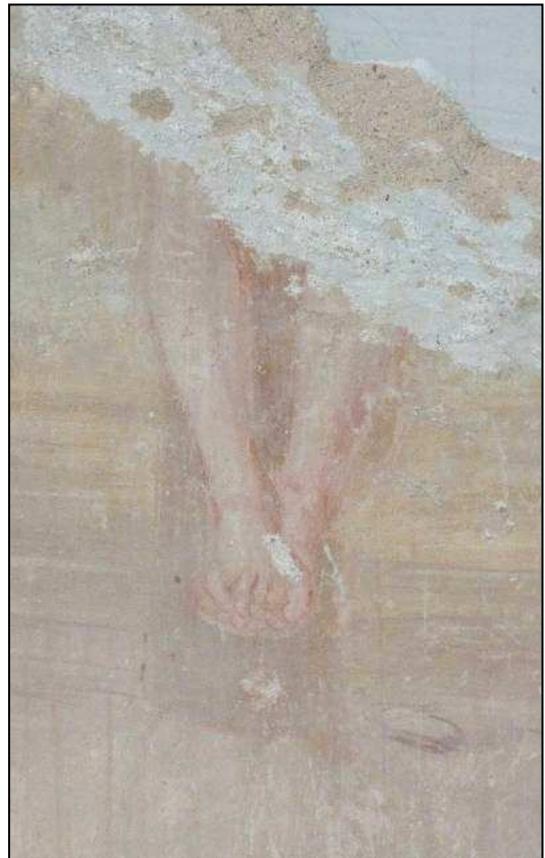


Fig. 19 - Detalles de la escena superior.

En la escena central se trata el tema de la *Resurrección* (Fig. 20), en el momento en el que Jesús, envuelto en el sudario, apoya sus pies sobre la tumba vacía mientras los soldados que lo custodian duermen. Contrasta con otras representaciones más comunes del tema, en las que la figura de Jesús alcanza el plano celeste ayudado por un coro de ángeles músicos.

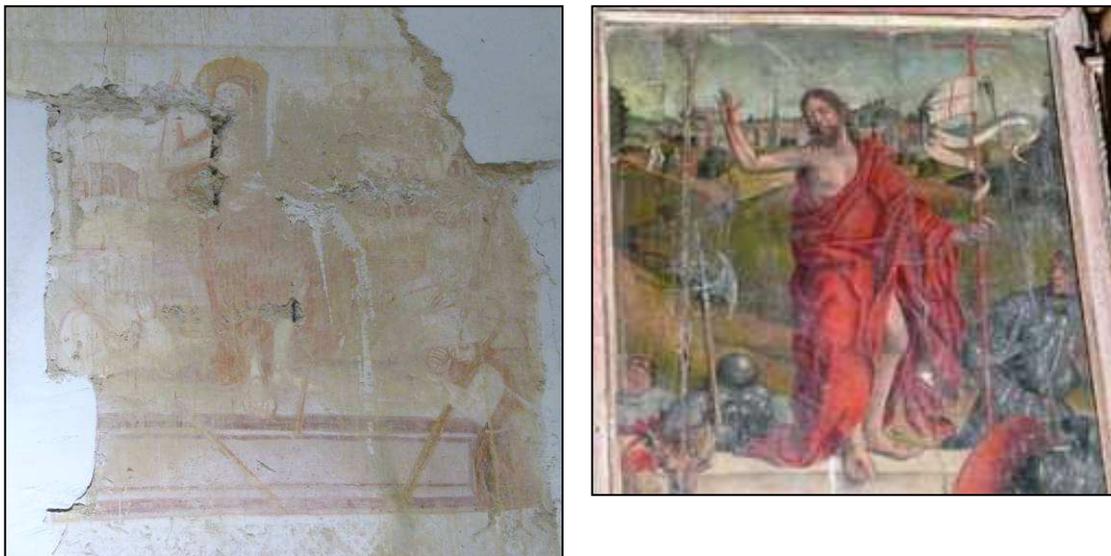


Fig. 20 - Vista de la escena central. A la derecha, imagen comparativa de *La Resurrección* (anterior a 1490) atribuida a Fernando Gallego, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, El Campo de Peñaranda, Salamanca⁸.



Fig. 21 - Detalles de la escena central: a la izquierda, un personaje sentado contempla la escena y tras él se aprecia una construcción rematada con una veleta en forma de ave. A la derecha, uno de los soldados dormidos junto a la tumba.

Por último, en la escena inferior, no identificada dado lo exiguo de lo conservado, se aprecia la cabeza de otra figura (Fig. 22). Según la secuencia narrativa de las tres escenas, aventuramos que pueda tratarse de *María Magdalena*, en el momento del descubrimiento de la tumba vacía y recogiendo el sudario, ya que porta en la mano lo que parece una pieza plegada (Fig. 23).



Fig. 22 - Escena inferior.

⁸ Imagen tomada de Web: <http://practicarte.wordpress.com/2011/07/11/passio-%E2%80%93-las-edades-del-hombre-%E2%80%93-medina-del-campo/>

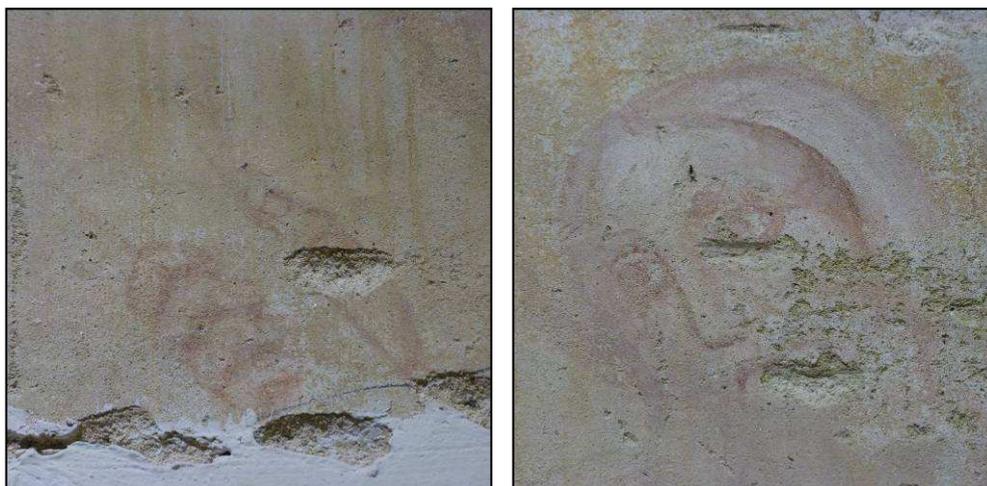


Fig. 23 - Detalles de la mano y el rostro de la figura de la escena inferior.

Técnica de ejecución

A pesar de conservarse escasa superficie de pintura mural, podemos sacar algunas conclusiones sobre cómo se realizó. Es evidente que el soporte es el muro de granito y que sobre él se aplicó el mortero, al parecer en una sola capa, de grosor variable entre 0,6 y 1 cm. En conjunto, percibimos un aspecto de las pinturas inacabado, que bien pudiera ser por no terminarse o por haberse perdido policromía, esta última quizá más probable al encontrar zonas más acabadas y saturadas que otras. Observamos un dibujo preparatorio (Fig. 24), aplicado en fresco, en tono siena-rosado que no queda totalmente oculto bajo el color, aplicado por parcelas y mayoritariamente en fresco. Las zonas donde el color se ve más saturado y vibrante, pudiera ser que estuvieran aplicadas en seco (Fig. 25). La paleta no es muy amplia: encontramos ocre amarillo, rojo, negro y blanco, y violáceos y rosas como mezcla de los anteriores.



Fig. 24 - Derecha: detalle de la escena central en el que se ve el dibujo preparatorio, en conjunto parece menos acabado. Izquierda: detalle de la escena superior con apariencia más terminada: en todas las zonas se ha aplicado color, incluso en las carnaciones, y éste se presenta más saturado y con cierto volumen, por lo que suponemos aplicado en seco.

Separando las tres escenas nos encontramos las familiares cenefas con motivos romboidales en negro sobre blanco. Éstos están muy perdidos, debido a los encalados superpuestos y humedad y escorrentías que han ido lavando y empalideciendo los pigmentos, pero todavía son visibles en algunos puntos (Fig. 26). Conocida ya esta forma de parcelar las escenas, por encontrar estas cenefas en otras poblaciones, vemos que en esta ermita se procedió de igual manera: mediante una plantilla que se iba trasladando longitudinalmente se estampaba en negro el dibujo romboidal. Su anchura viene a coincidir con las de otras poblaciones, siendo de 8,5 cm. Dada la escasa longitud de cenefas conservadas, no ha sido posible identificar una plantilla, aunque sí constatamos su uso al apreciar las marcas de los orificios de la misma al apoyarla en el mortero fresco (Fig. 27).



Fig. 25 - Diferencia de saturación del color entre dos de los nimbos, debido a una mayor terminación del primero y a una pérdida parcial de policromía en el segundo caso, probablemente de la aplicada en seco.



Fig. 26 - Detalle de la cenefa.



Fig. 27 - Impronta de la plantilla en el mortero, visto con luz rasante.

También se han podido detectar, mediante luz rasante, jornadas de trabajo: dos en sentido horizontal, que vienen a coincidir con las cenefas, siendo cada escena una jornada. No se detectan marcas de jornadas en sentido vertical, probablemente porque en esta zona, relativamente estrecha, no hiciera falta parcelar más la superficie.

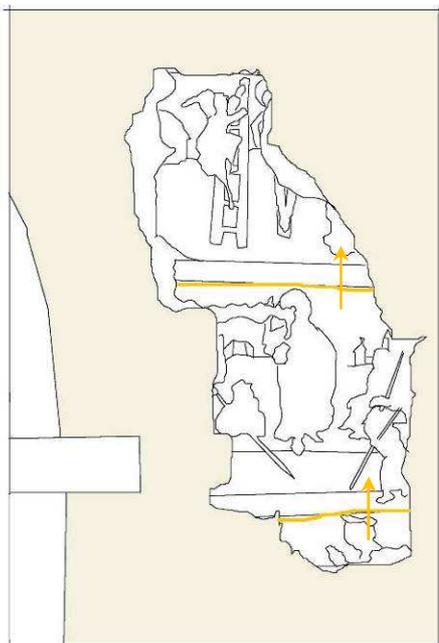


Fig. 28 - Esquema con las jornadas de trabajo y detalles con luz rasante de la superposición de las mismas.

Estado de conservación

Salta a la vista el mal estado de conservación en el que se encuentra este pequeño fragmento de pintura mural. Cuenta con numerosas pérdidas de mortero debido a picados y orificios varios realizados con algún fin desconocido (Fig. 29). En alguna de estas zonas se acusa cierta descohesión del mortero con el muro. Está rodeada de gruesos encalados y morteros (Fig. 30), algunos de ellos bastante recientes, que con poco cuidado y no buenos procedimientos han intentado respetar las pinturas (Fig. 31). Por último, mencionar la evidente acumulación de restos de encalados, barro proveniente de escorrentías y morteros superpuestos, y polvo y suciedad en general, que tapan lo poco que queda de estas pinturas (Fig. 32).



Fig. 29 - Detalle de agujeros practicados en las pinturas y suciedad, barro y restos de encalados.



Fig. 30 - Detalle del grosor de un mortero superpuesto.



Fig. 31 - Detalle de la zona inferior: línea hecha en negro sobre la policromía y granito que al parecer delimitaba la zona a encalar, a pesar de lo cual vemos, a la izquierda cómo tapa parte de la pintura mural.



Fig. 32 - Izquierda: restos y salpicaduras de encalados.
Arriba: acumulación de barro y suciedad que tapan la policromía.

En comparación con otros templos de la comarca, es de señalar, dada la aridez de esta zona en verano, las humedades que tiene esta ermita, que se hacen evidentes tanto en las losas de granito del suelo, como en los muros, por donde asciende por capilaridad, y la que en algún momento se filtró por el mal estado de las cubiertas. Estas humedades provocan la desintegración de los morteros y pinturas murales, la aparición de manchas por hongos y la existencia de numerosos insectos (Figs. 33 y 34). Probablemente, gran parte de las humedades subterráneas estén relacionadas con alguna fuente o canalización de aguas que transcurre por debajo del templo (Fig. 35).



Fig. 33 - Humedades en el lado Norte: segundo y cuarto tramo de la nave. Derecha: lado Sur: cuarto tramo de la nave.



Fig. 34 - Humedades en el coro: por capilaridad y escorrentías.



Fig. 35 - Izquierda: Abertura a una cripta o pozo visible desde el interior de la ermita, al lado del altar. Centro: exterior de la ermita, lado Norte, existe acceso a un pozo o fuente de considerable profundidad (derecha).

Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Temperatura: 20,4° C

Humedad relativa : 49,3 %

Otras pinturas en la ermita

A pesar de no tratarse de ninguna representación figurativa y no conservarse nada significativo que guarde cierta unidad, si cabe mencionar que en la ermita existen vestigios de enlucidos, de colores planos, fundamentalmente rojos y ocre, a modo de frisos o zócalos, propios del siglo XIX y XX. Así nos encontramos numerosas capas aplicadas con poquísimo mortero, casi directamente sobre el granito, y todas mezcladas debido a las humedades y desgaste que han sufrido (Figs. 36 y 37).



Fig. 36 - Restos de pintura en la cabecera junto al púlpito (izquierda), en las escaleras de acceso al altar (centro) y en el segundo arco de la nave, lado Sur.



Fig. 37 - De izquierda a derecha: restos de capas de pintura junto a la puerta de acceso; bajo el coro; y en el primer arco de la nave, lado Norte, con un detalle de la decoración imitando un despiece de sillería.

Inmueble Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles
Localidad Villamor de la Ladre
Municipio Bermillo de Sayago

Pinturas murales Existencia de pinturas murales en los muros de la cabecera, primer y segundo tramo de la nave.



Fig. 1 - Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles, año 2012.



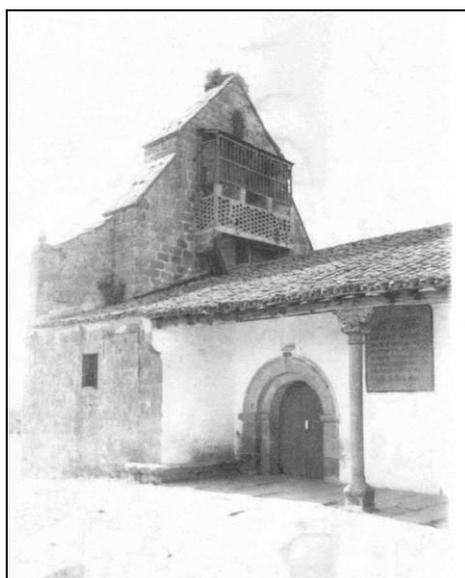
Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la Iglesia de Villamor de la Ladre.

La impresión general al llegar a esta población es la de un caserío muy disperso, que se desarrolla en torno a la iglesia parroquial, situada en el extremo más oriental. Su origen es incierto, se denominaba simplemente *Amor*¹, al igual que otras poblaciones de Zamora como *Villamor de Cadozos* y la *Dehesa del Amor*, en La Tuda y *Villademor* en Salamanca. En la Edad Media el término de *villa* o *lugar* solía determinar diferentes categorías jurídicas de los poblamientos, sin embargo ninguno de estos pueblos de Sayago tuvieron categoría de tales. En 1587 aparece ya con esta denominación en el *Censo de Población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla*².

Entre los edificios destacados encontramos la **Ermita de Nuestra Señora de Mediavilla**, en el centro del pueblo (de ahí su nombre), con cementerio anejo, edificación muy sencilla con espadaña a los pies. En el hastial aparece la fecha de 1869, momento en que se reconstruyó sobre otra edificación anterior³. En relación a su estado de conservación, el edificio ha adolecido durante años de un problema de empujes de los arcos, además de posteriores reconstrucciones más o menos acertadas. El hundimiento de los arcos provoca la caída de claves y dovelas, con la lógica preocupación del consistorio, que reclama hace años una intervención⁴.

IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES

Es un edificio de origen románico, modificado a lo largo del tiempo: fábrica de sillería, cabecera rectangular posiblemente recrecida, con la sacristía adosada a la misma en el lado Sur, y nave de tres tramos con la misma anchura de la cabecera, algo muy característico del primer gótico. A los pies, otra dependencia anexa contiene la pila bautismal. La fachada se resuelve en un doble arco de medio punto sobre anchas cornisas en la línea de imposta, y está porticada⁵. Llama la atención el ensanchamiento del muro en este lado, con una superposición parcial de las hiladas del lienzo que viene a coincidir en el interior con un arco, y que parece actuar a modo de contrafuerte (Fig. 4).



Figs. 3 y 4 - Antigua imagen de la Iglesia parroquial, años 80⁶. A la derecha, imagen actual, año 2012.

¹ Gómez Moreno, M: *Catálogo Monumental...* También Martín Viso sitúa la primera mención documental en 1255, como posesión del obispo zamorano, sin confirmar que sea esta población concreta.

² Sánchez Gómez, L.A.: *Las Dehesas de Sayago...*

³ Cuenta la tradición que en este lugar se apareció la Virgen, causa del origen de la ermita, en cuyo interior se guarda una talla vestidera de la Virgen del Camino.

⁴ Informe sobre estado actual de la ermita de la Virgen de Mediavilla de Villamor de la Ladre (Zamora), Servicio Territorial de Zamora, 1996.

⁵ La cubierta del pórtico ha sido reforzada con barras de hierro y en una de ellas aparece la fecha 1982.

⁶ Digitalización de diapositiva del Inventario de inmuebles realizado por el Ministerio de Cultura en la década de 1980, cedida por el Servicio Territorial de Zamora.

Además de las pinturas murales, en el interior destaca el retablo mayor (Fig. 5), no por su factura y calidad, si no por la pintura al que ha sido sometido recientemente por parte de la feligresía, argumentando el pésimo estado de la multitud de repintes que lo cubren, y su enorme devoción y cuidado de la iglesia, algo que en realidad debemos agradecer, pues denota un interés en la *conservación* de lo contenido en el templo. Como pieza de interés, y en este caso sí de calidad, existe un gran relieve en madera policromada que muestra el *Juicio Final* y que merece una intervención (Fig.6).



Fig. 5 - Vista general del interior de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.

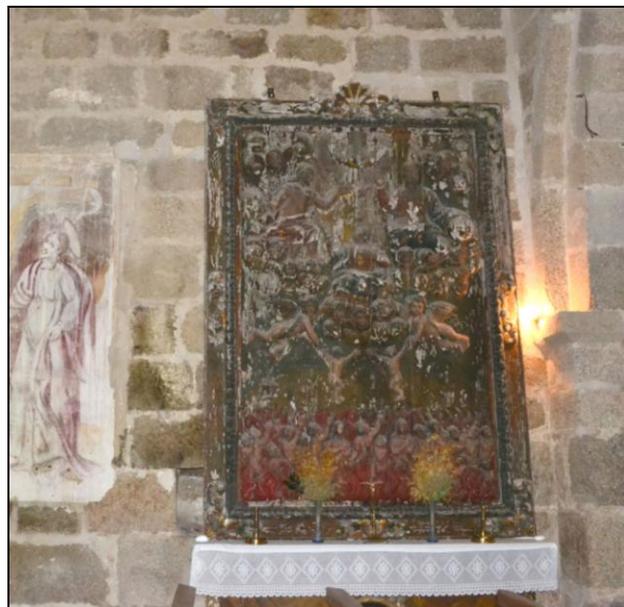


Fig. 6 - Gran relieve del Juicio Final, en el primer tramo de la nave, lado de la epístola.

3 - DESCRIPCIÓN DE PINTURAS MURALES

Como resulta habitual en la mayoría de estas edificaciones, durante los últimos trabajos de rehabilitación del año 2003 entre los que se procedió al desencalado de los muros, se descubrieron pinturas en torno a la cabecera y primer tramo de la nave. En algunos puntos, ocultos tras los retablos, aún aparecen murales parcialmente cubiertos por encalados.

En el conjunto de las pinturas conservadas, podemos llegar apreciar la existencia de varias capas pictóricas, diferenciadas en algunos puntos, realizadas en momentos distintos sin que podamos precisar la diferencia cronológica. Se trata en general de pinturas con características de estilo propias del siglo XVI, aunque con pervivencia de elementos goticistas.

I. LOCALIZACIÓN DE LAS PINTURAS EN EL INTERIOR DEL TEMPLO

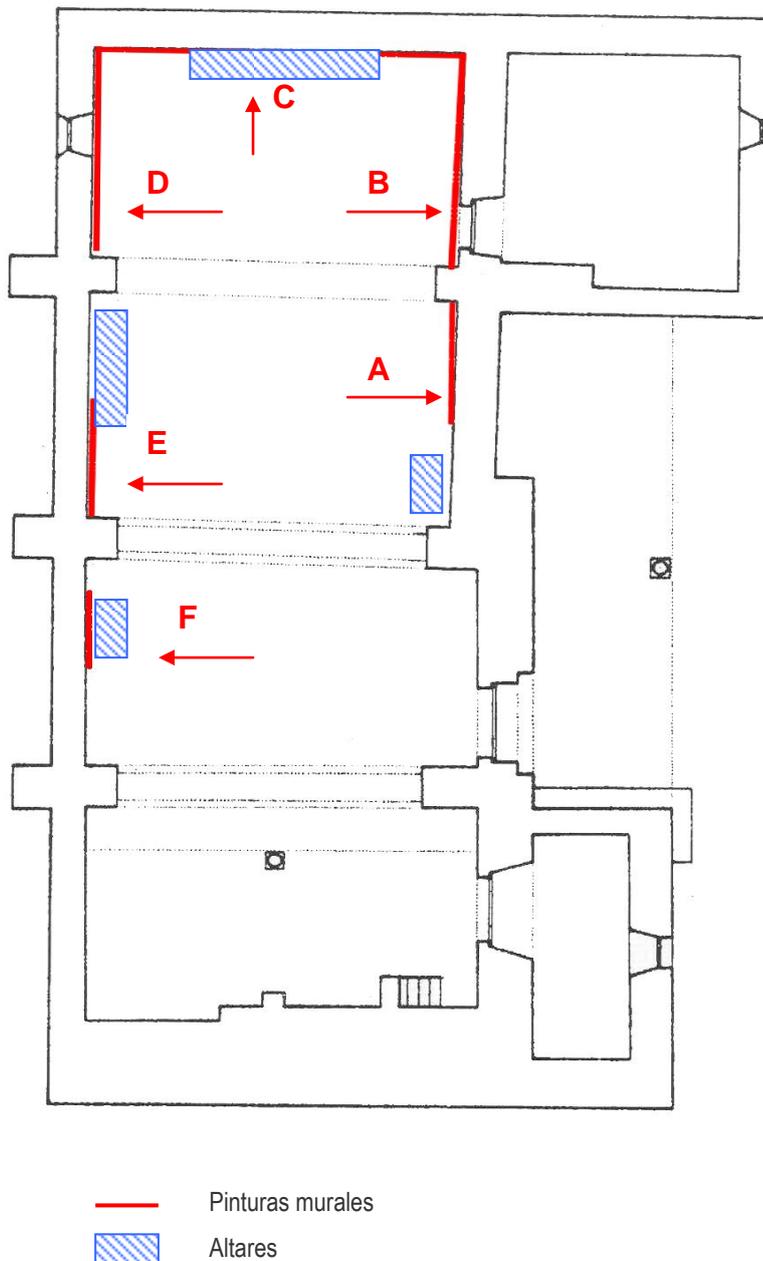


Fig. 7 - Planta de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles y distribución de las pinturas murales existentes.

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

A) MURO DE LA EPÍSTOLA, PRIMER TRAMO.

Sobre un fondo decorativo de motivos vegetales (Fig. 9), a modo de paños colgantes que se repiten en los muros de la cabecera, se dispone una segunda capa pictórica que representaba un *Calvario*, del que únicamente se conserva la figura de San Juan: en la parte superior aún se aprecia uno de los brazos de la cruz y sobre la figura aparece una media luna (Fig. 10). Esta segunda policromía denota una ejecución rápida y de peor calidad, realizada según modelo estandarizado que se repite en otras pinturas localizadas en la comarca ⁷.

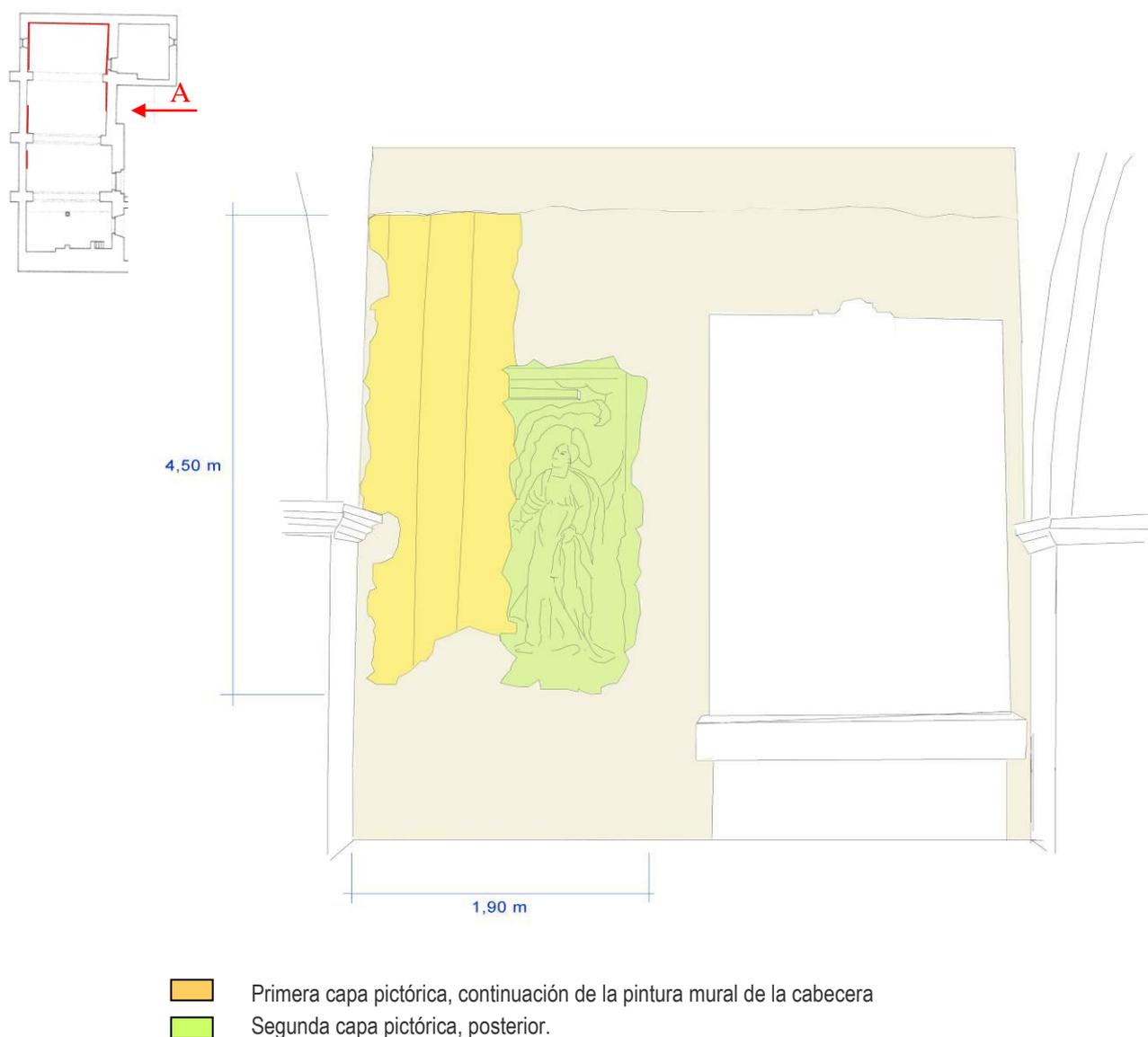


Fig. 8 - Esquema y dimensiones de las pinturas murales existentes en el muro de la epístola del primer tramo de la nave.

⁷ Es el caso del Calvario de la Iglesia parroquial de Gamones y Tamame.

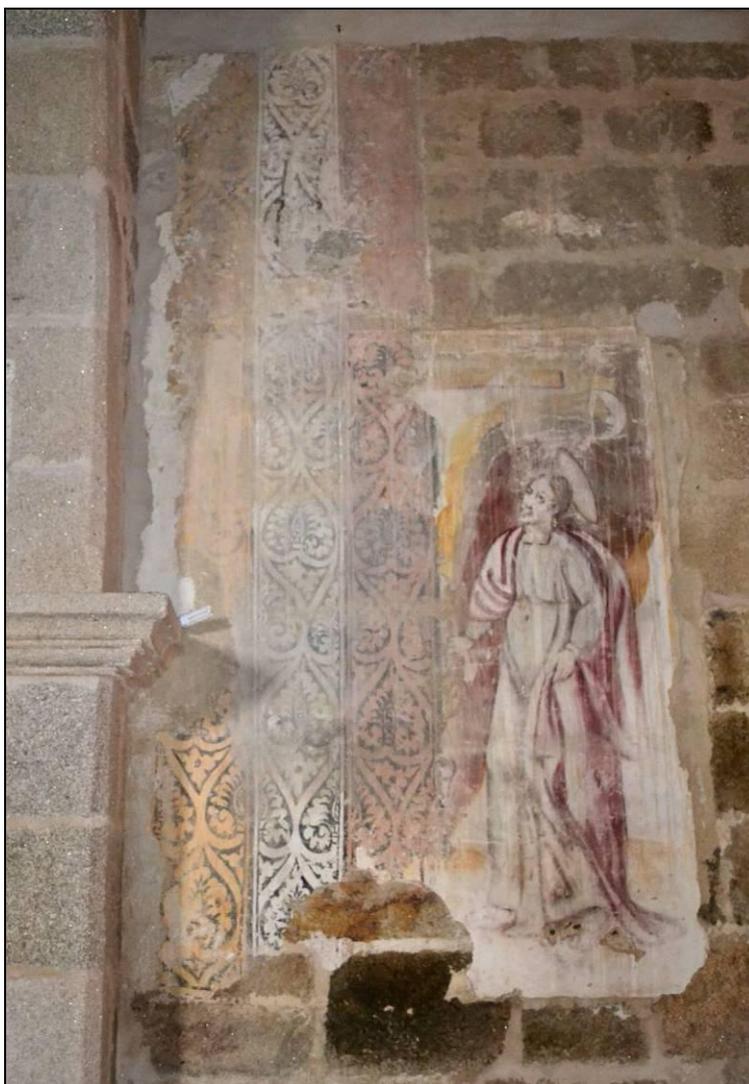


Fig. 9 - Pinturas murales, lado de la epístola, primer tramo de la nave. Franjas decorativas iguales que las de la cabecera y, a la derecha, San Juan, restos de una pintura posterior.



Fig. 10 - Detalle del San Juan en el que se aprecia la media luna y uno de los brazos de la cruz, lo que hace pensar que pertenece a una escena de un Calvario.

Técnica de ejecución

Podemos decir que es muy similar a las pinturas de las demás localidades. Atendiendo a la superposición de capas, la primera, es decir, los paños decorativos con motivos vegetales, consta de una sola capa de mortero de unos 3 - 4 mm aplicada sobre un soporte bastante regular de sillares de granito. A simple vista parece que los fondos amarillo y rojo de las franjas están aplicados en fresco. Como excepción, para el fondo de la franja blanca se ha aprovechado el color del mortero. Posteriormente, se ha aplicado en seco un tono negro-azulado para los motivos vegetales, que evidencian la utilización de un modelo, si bien no están realizados con plantilla sino a mano alzada. La regularidad del trazado y la decisión de las líneas denotan la destreza del autor y su experiencia en la ejecución de estos motivos de uso frecuente en esta época. Quizás debido al escaso tamaño de la pintura conservada, no se puede apreciar dibujo o incisiones previas que ayuden al planteamiento de la pintura. En el tercio superior, coincidiendo con la parte superior de la pintura de San Juan, se aprecia una irregularidad horizontal, que posiblemente sea la marca dejada por la eliminación de la pintura superpuesta que representaba un Calvario, a la que pertenece el San Juan que se conserva. Esta señal horizontal también podría ser el límite de una jornada o incluso ambas cosas a la vez (Fig. 9).

La pintura de San Juan presenta dos capas de mortero: el enfoscado de color claro, visible en los bordes de la pintura excepto el izquierdo; y el enlucido que recibe la policromía, al parecer realizada en su mayor parte en seco. La pintura se encuentra por encima de la pintura de franjas decorativas, aunque ésta sólo se puede asegurar que exista bajo la parte izquierda de la pintura de San Juan. La gama de colores utilizada es reducida, presentando tan sólo ocre-amarillo, rojo, negro-azulado y sus mezclas.

Estado de conservación

El estado de conservación que presentan ambas capas de pintura no es de riesgo, aunque conviene destacar que los bordes de las mismas van mermando por estar más expuestos a los agentes de deterioro (suciedad, insectos y erosión humana) que, en acción conjunta, van disgregando el mortero, y producen su desprendimiento. Esto sucede fundamentalmente en la parte inferior. En el extremo izquierdo de las pinturas decorativas existe un mortero reciente, aplicado de manera basta y que oculta parcialmente el borde de la pintura. La superficie pictórica se encuentra bastante sucia por el polvo acumulado y escorrentías. La erosión y pérdida de color en algunos puntos, especialmente en la pintura de San Juan, se puede atribuir al desencalado.

Se recomendaría comprobar el estado de conservación, actuar a nivel de consolidación de morteros, fundamentalmente en los bordes, y realizar una limpieza de las pinturas para poderlas apreciar en su justa medida. Además, la iluminación que poseen, más pensada para el inmueble que para las pinturas, las perjudica y desfavorece por su situación y proximidad, por lo que también se recomienda modificarla.

Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Temperatura: 25,3 ° C

Humedad relativa : 46 %

B) y D) MUROS LATERALES DE LA CABECERA

La parte superior de las pinturas murales consta de paños decorativos con motivos vegetales, que se reiteran en los lienzos laterales de la cabecera, conformando filas verticales con fondo de color alterno y plantilla en negativo, realizada a mano alzada (Figs. 11 y 12). Este modelo es muy común y se encuentra en otros conjuntos pictóricos⁸.

El tercio inferior de las pinturas, a modo de zócalo y perdidas en su mayor parte, muestra una decoración geométrica que se repite en todo el fondo del muro testero. Se separa de la decoración vegetal mediante una inscripción ilegible⁹ en el lado de la epístola, y mediante una simple línea negra en el lado del evangelio.



Fig. 11 - Muro B, cabecera, lado de la epístola. Se observan los paños decorativos verticales y zócalo geométrico, separados por restos de una inscripción ilegible.



Fig. 12 - Muro D, cabecera, lado del evangelio. Paños decorativos con motivos vegetales iguales que los del muro B y primer tramo de la nave. A la derecha, zócalo geométrico.

⁸ Carbellino, Salce y Muga de Sayago

⁹ Al observar estos caracteres podemos determinar que el tipo de letra es *minúscula gótica formal*. A semeja, salvando las distancias, la escritura *Fraktur* o quebrada en referencia a la fractura que se produce en las líneas rectas. Es empleada desde el siglo XV y su origen se encuentra en Alemania. En este tipo de escritura las minúsculas son estrechas y de doble ángulo, con una cara plana y la otra ligeramente curva, siendo clara la influencia del estilo renacentista. Los ascendentes acaban en ocasiones en dos puntas, mientras que los descendientes son afilados. Encontramos el mismo tipo de escritura en las pinturas conservadas en Salce.

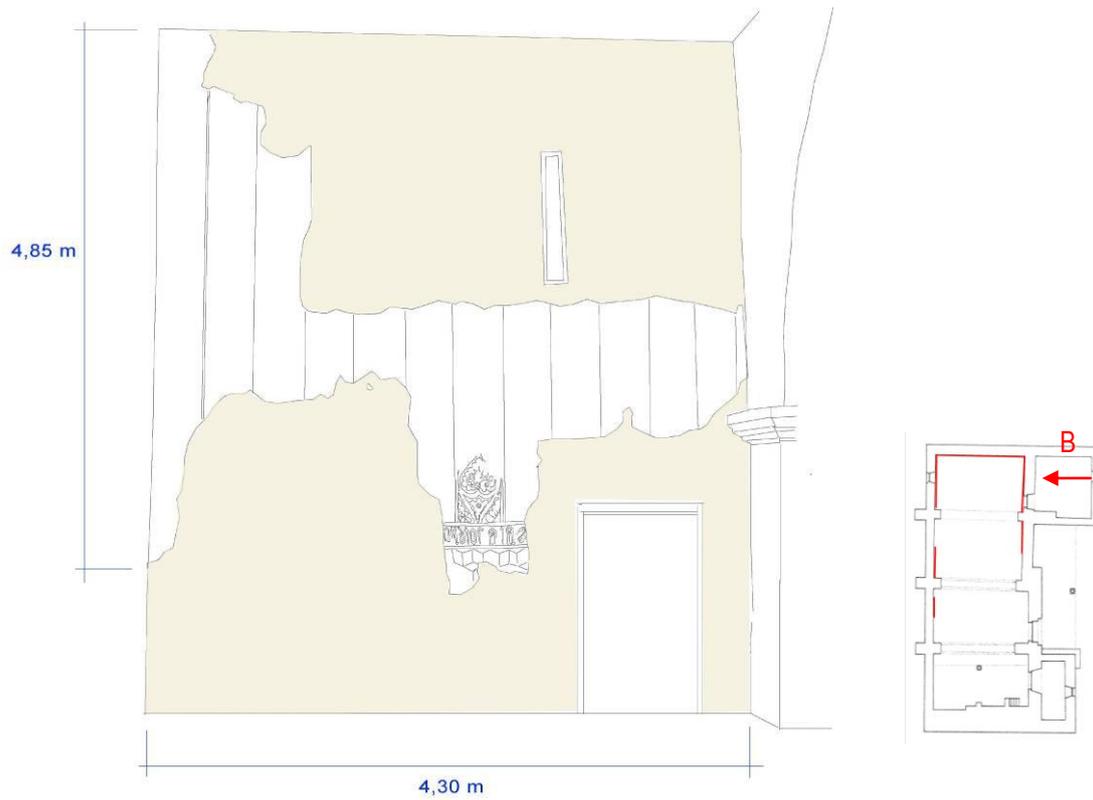


Fig. 13 - Muro B, cabecera, lado de la epístola. Esquema de las pinturas y dimensiones.

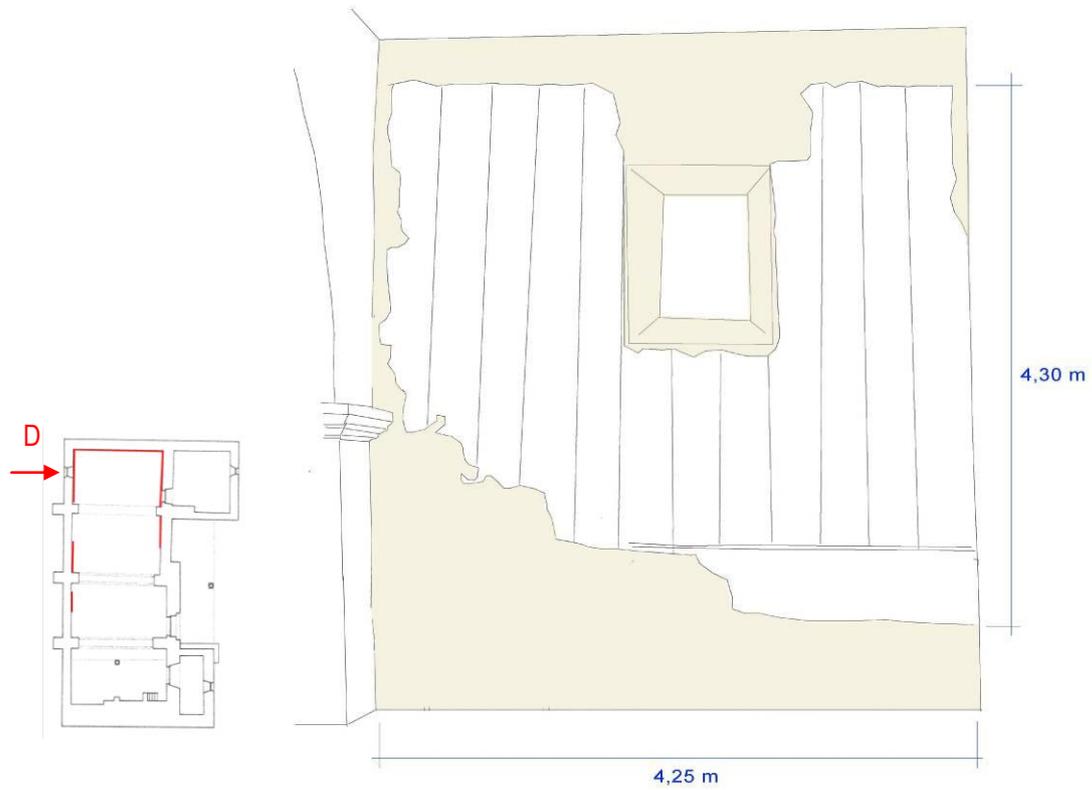


Fig. 14 - Muro D, cabecera, lado del evangelio. Esquema y dimensiones de las pinturas existentes.

Técnica de ejecución

Las pinturas de ambos muros presentan iguales características que la pintura decorativa del muro A, el del lado de la epístola del primer tramo de la nave: soporte regular de sillares de granito; una sola capa de mortero, de unos 3 - 4 mm, fondos verticales de colores planos alternos (rojo, azul, amarillo y blanco) aplicados en fresco; y un trazado regular, en negro-azulado, de motivos vegetales aplicado en seco y a mano alzada. Con luz rasante se pueden apreciar fácilmente las incisiones verticales que delimitan las franjas verticales (Fig. 15), como herramienta para el planteamiento de los elementos de la pintura, y por lo tanto realizadas con el mortero fresco.

La decoración geométrica del tercio inferior o zócalo, está realizada en tres tonos: blanco del mortero y gris y negro, aplicados en fresco, lo que denota una gran rapidez de ejecución. Las aristas del dibujo geométrico están terminadas de definir con un trazo negro, aplicado en último lugar, por lo que en algunas zonas parece aplicado en fresco y en otras en seco. También se aprecian aquí, con luz rasante, incisiones preparatorias del motivo decorativo (Fig. 15), en sentido vertical y, en algunas zonas, pequeños trazos intermedios curvos que parecen haber sido realizados a compás.



Fig. 15 - Izquierda: detalle de incisión vertical que delimita las franjas decorativas. Derecha: incisiones preparatorias del zócalo geométrico y límite de una jornada horizontal.

Por último, se pueden apreciar las jornadas de ejecución de las pinturas de ambos muros, al verse con luz rasante las zonas ligeramente abultadas de transición de una jornada a la siguiente, que se superpone a la anterior.



Fig. 16 - Esquema de las jornadas de ejecución. Las flechas amarillas indican la dirección en que una jornada se superpone a otra, lógicamente anterior. Como se aprecia en el muro D, se comenzó a trabajar por la parte superior y hacia abajo; y en la zona intermedia de derecha a izquierda.

Estado de conservación

Lo que se conserva de las pinturas en ambos muros no presenta un riesgo de pérdida inminente, aunque convendría consolidar el mortero, fundamentalmente en los bordes, ya que se está disgregando y desprendiendo del muro. El cemento y morteros recientes aplicados en algunas zonas alrededor de las pinturas, las perjudican y ocultan parcialmente, por lo que convendría bien eliminarlos, bien delimitarlos.

Existen abundantes faltas de policromía y mortero debido probablemente al desencalado, además de a incisiones y rozaduras varias. La reintegración de mortero y color en las lagunas existentes ayudaría no sólo a la mejor conservación de la pintura, sino también a su apreciación conjunta. Por último, las pinturas están ocultas en algunas zonas por encalados no retirados y, además, la superficie pictórica se encuentra velada tras la acumulación de polvo, suciedad y escorrentías, por lo que convendría también un correcto desencalado y una limpieza.

C) MURO TESTERO DE LA CABECERA

Las pinturas cubren casi la totalidad del muro testero, a excepción del tercio inferior y algunos puntos en el encuentro con la cubierta, ya que, casi con seguridad, las pinturas detrás del retablo mayor están intactas.

Sobre estas pinturas, al menos de forma parcial, se aprecia hasta una segunda y tercera capa pictórica en la parte superior del muro, sobre los fondos de cuadradillo (Figs. 17 y 18). En su mayor parte están ocultas por una gruesa capa de enladrado, pero puede verse una decoración de colgaduras realizadas a plantilla en color siena y sobre ella pequeños restos de otra policromía posterior.



Fig. 17 - Detalle de la parte superior del testero donde se aprecian restos de dos capas de pintura: decoración de colgaduras realizada a plantilla (capa 2) y fragmentos de color (capa 3). Ambas posteriores a la capa principal (capa 1).



Fig. 18 - Esquema y dimensiones de las pinturas murales conservadas en el muro del testero.

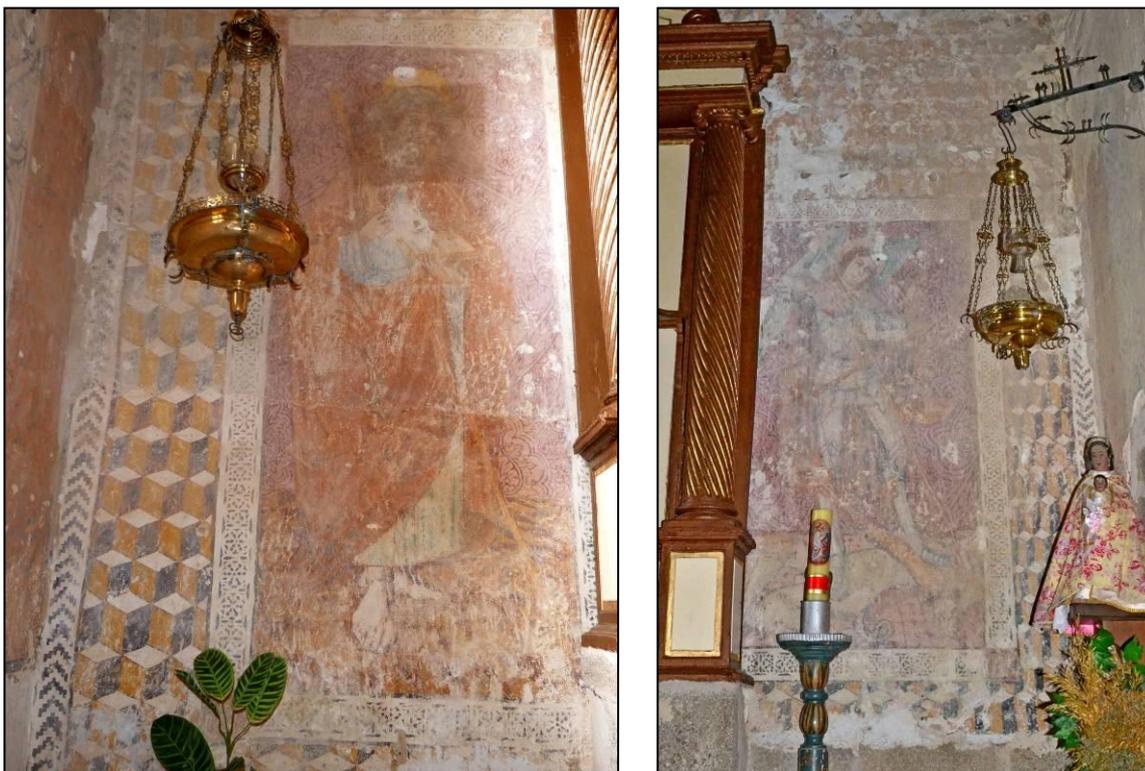


Fig. 19 - Pinturas del testero: a la izquierda del retablo (Santiago?) y a la derecha (San Miguel Arcángel), respectivamente.

Casi la totalidad de las pinturas conservadas en el testero corresponden a la primera capa, las más antigua. En estas pinturas se busca una decoración efectista al disponer un fondo repetitivo de paralelepípedos en perspectiva con el que se consigue, a base de tres colores, una imagen en tres dimensiones¹⁰. Todo el conjunto y las escenas figuradas se enmarcan con cenefas realizadas a plantilla (Fig. 19).

Las escenas representan, a la derecha, a *San Miguel Arcángel* en clásica disposición: pesando en la balanza las buenas y malas acciones de los hombres, mientras el demonio, monstruo antropomorfo, expresión de la maldad, trata de desequilibrarla para conseguir la condenación del alma. El Santo ha cambiado la túnica con la que se le representaba en periodos anteriores por la armadura militar y la lanza, elementos identificativos del mismo, junto a la balanza, a partir del siglo XV. Su naturaleza de arcángel queda clara por las alas, de manera que se evita la confusión con otros santos guerreros, como San Jorge.

En la escena de la izquierda la figura de un hombre nimbado, la cabeza cubierta con tocado, bastón y capa, portando un libro. Puede tratarse de *Santiago Apóstol*, pero dado el blanqueamiento y mal estado de conservación de las policromías no podemos apreciar otros atributos ni asegurar esta identificación.

En ambas escenas hay un intento de crear la ilusión de profundidad mediante la representación del enlosado en fuga hacia el fondo, aunque no se ha resuelto de una manera científica, sino empírica e intuitiva. Estos suelos de azulejos son muy frecuentes en la pintura gótica, en ocasiones llegan a representar solerías reales. En este caso muestran un motivo vegetal que, casualmente, es similar a las esquinas que enmarcan cada escena (Fig. 20).

Los fondos de estas escenas imitan telas brocadas, realizadas según modelos de plantilla pero ejecutadas a mano alzada (Fig. 21), similares a las que encontramos en otros conjuntos¹¹.

¹⁰ Este motivo decorativo lo encontramos en otras localidades de Sayago como Pasariegos y en otras poblaciones portuguesas como Vila Marim, Abambres y Midões, entre otras.

¹¹ Carbellino, Muga, Piñuel y Torrefrades



Fig. 20 - Derecha: detalle del fondo geométrico y de las cenefas a plantilla que enmarcan las escenas y el conjunto. Con dificultad, puede verse el motivo vegetal en la esquina de unión de las cenefas de la escena, iguales a las del enlosado en perspectiva, como se ve en el detalle de la izquierda, de la escena de San Miguel Arcángel.



Fig. 21 - Izquierda: detalle del fondo de brocados, en la escena de Santiago, similares a los fondos de las pinturas de otras localidades y similares también a las franjas decorativas de los muros laterales del testero (derecha), tomados ambos de ejemplos textiles.

Técnica de ejecución

Continuando con la similitud de ejecución, la primera capa de pintura de este muro, la principal, se asemeja a la de los laterales de la cabecera y al muro A (lado epístola, primer tramo de la nave) por estar realizados probablemente al mismo tiempo. Una fina capa de mortero sobre el muro de sillares de granito, recibe el color, aplicado en fresco y en seco como se describe a continuación.

La zona de decoración geométrica, a diferencia de los laterales, parece estar realizada con negro, amarillo y blanco aplicados en seco sobre una base de tono rojizo aplicada en fresco. Es en esta base donde parece que se ha planteado la pintura, mediante líneas más saturadas, no observándose líneas de incisión, como en el zócalo de las pinturas laterales.



Fig. 22 - Izquierda: decoración geométrica donde se ven las líneas rojizas, en fresco, que plantean el dibujo, visibles por haberse desprendido la policromía. Derecha: detalle con luz rasante, donde se ve el grosor de la pintura en seco y el fondo rojizo inferior.

Los fondos de las escenas de San Miguel Arcángel y Santiago, parecen estar realizados aplicando un tono plano en fresco de fondo, y en seco las decoraciones brocadas y el enlosado del suelo. Las figuras parecen estar planteadas mediante zonas generales en fresco y posteriormente, para acabar de definir la figura y sombras, terminaciones en seco. Hay que destacar aquí que la paleta de colores se amplía ligeramente al utilizarse azul y verde, fundamentalmente en la figura de Santiago.

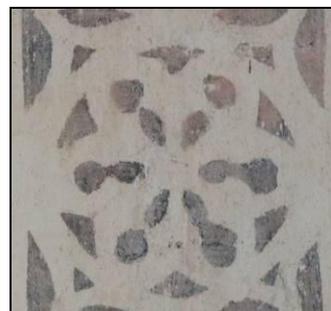


Fig. 23 - Detalle de San Miguel Arcángel.

Fig. 24 - Cenefa de *flor* realizada en seco (izquierda) y en fresco (derecha).

Las cenefas que enmarcan las dos escenas y el conjunto de la pintura mural están realizadas mediante una franja blanca delimitada con dos líneas negras en la que se ha aplicado un motivo decorativo con plantilla. Se distinguen dos formas de realización, en fresco y en seco, debido probablemente al secado del mortero a medida que avanzaba la ejecución. Las zonas realizadas en fresco utilizan el color blanco del mortero como fondo y, mediante la plantilla, se aplica el motivo decorativo en negro. No se distingue si la aplicación es mediante estarcido o pincel. En las zonas realizadas en seco, se aprecia claramente la aplicación mediante brocha o pincel del fondo blanco y, posteriormente, la aplicación mediante plantilla y pincel del motivo decorativo en negro, acusándose un engrosamiento de pintura por acumulación en los bordes de los orificios de la plantilla. Las cenefas realizadas en seco presentan un color más saturado que las realizadas en fresco.

No es difícil conocer la longitud de estas plantillas, pues se pueden observar irregularidades en algunos puntos, donde se unen el final de una y el principio de otra, al ser trasladada longitudinalmente (Fig. 25). Así tenemos que la plantilla de motivo floral mide 8,6 - 8,7 cm de ancho y 26,5 - 27 cm de largo. La plantilla en espiga mide 7,6 cm de ancho y 24,7 cm de largo.



Fig. 25 - Detalles de las dos cenefas en los que se aprecia la plantilla utilizada. A la izquierda: por llevar una inclinación ligeramente oblicua y estar la siguiente plantilla, en la parte superior un poco más separada, deformando la *flor*. A la derecha: se ve un fallo en la colocación de la plantilla, haciendo el motivo decorativo en espiga más grueso, además de verse un corte horizontal, de los extremos superior e inferior de la plantilla.

Por último, en estas pinturas murales del testero también se pueden apreciar varias jornadas (Fig. 26), mediante luz rasante, aunque en algunos puntos son casi inapreciables debido a una buena ejecución al aplicar el mortero.

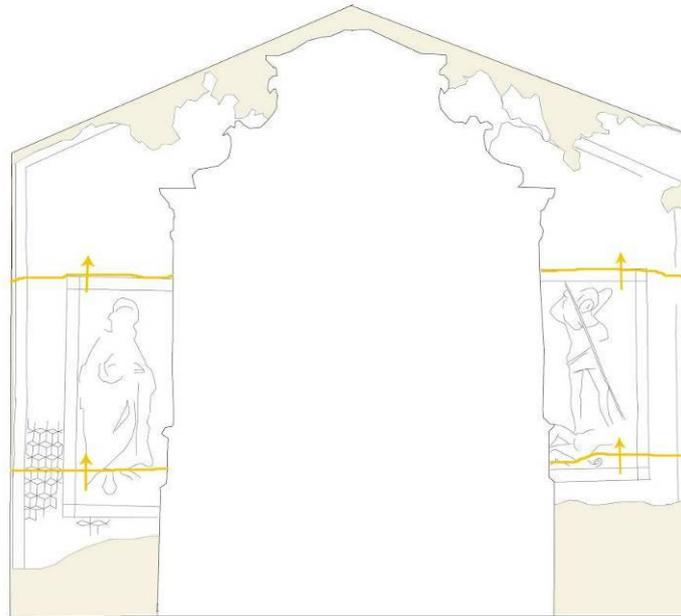


Fig. 26 - Esquema de las jornadas de ejecución de las pinturas murales del muro testero (C). Las flechas amarillas indican la dirección en que una jornada se superpone a otra, anterior.

Cabe mencionar también la plantilla utilizada en la pintura posterior (Fig. 27), aplicada encima de ésta que se conserva casi en su totalidad, que se encuentra en la parte superior y a la que anteriormente hemos denominado *segunda capa*. A pesar de su mala visibilidad, por la altura y encontrarse parcialmente oculta por el retablo, se puede apreciar que está realizada con plantilla cuyo motivo decorativo aparece aplicando color en el fondo y reservando en blanco la plantilla, justo al contrario de lo que ocurre en las cenefas.



Fig. 27 - Motivos realizados con plantilla en la pintura de la Segunda capa.

Estado de conservación

Estas pinturas presentan un peor estado de conservación si las comparamos con sus vecinas laterales, quizás debido a su lugar predominante y de frecuente uso. Así, además de los desprendimientos habituales de los bordes, nos encontramos con multitud de golpes, rozaduras y erosiones que provocan pérdida de policromía y mortero. También vemos cemento o algún otro mortero aplicado en la parte superior de las pinturas, limitando con las techumbres. Como es habitual también, la superficie pictórica presenta abundante polvo y suciedad diversa, además de restos de encalados que convendría retirar adecuadamente. Destaca una mancha cuadrada en la figura de Santiago originada probablemente por haberse colocado allí algún cuadro. Como se puede ver en la imagen (Fig. 28), la iluminación no es afortunada, pero lo que más destaca es el retablo mayor, que con toda seguridad oculta pinturas aún sin descubrir y que se podría adelantar para el estudio, conservación-restauración y apreciación de las pinturas murales del testero, que lo merecen.



Fig. 28 - Aspecto general e iluminación del testero y detalle de la marca dejada por un cuadro en la escena de la izquierda.

E) MURO DEL EVANGELIO, PRIMER TRAMO

Como el culto y la devoción popular requieren, la ubicación de esta pintura no es fortuita y, al igual que en otros ejemplos de la comarca¹², se sitúa en este caso poco más allá de la puerta de acceso al templo en el muro frontero, de forma que pudiera ser contemplado sin necesidad de acceder al interior ni interrumpir el culto, de ahí sus grandes dimensiones (Fig. 29). La composición sigue el modelo tradicional desde época Medieval: San Cristóbal, cubierto con su capa, vadea un río y sostiene sobre su hombro izquierdo la figura de Cristo Niño (Fig. 30), con la mano derecha se ayuda de un árbol frondoso que le sirve de cayado. En la parte superior, se adivina una cenefa de triángulos blancos y negros encontrados que enmarca la escena (Fig. 31). Se conserva el tercio superior de la escena que continúa, al menos de forma parcial, por la parte posterior del retablo situado sobre este lienzo del muro.

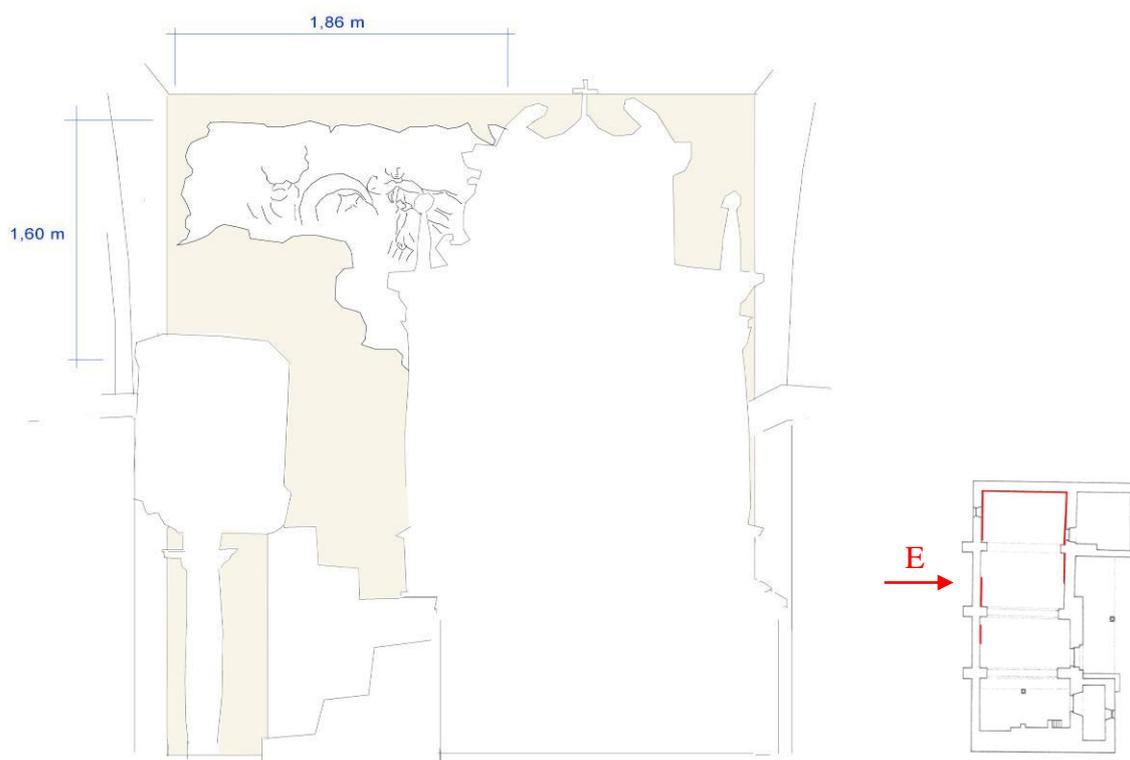


Fig. 29 - Esquema y dimensiones de las pinturas conservadas en el muro D, lado de la epístola, primer tramo de la nave.

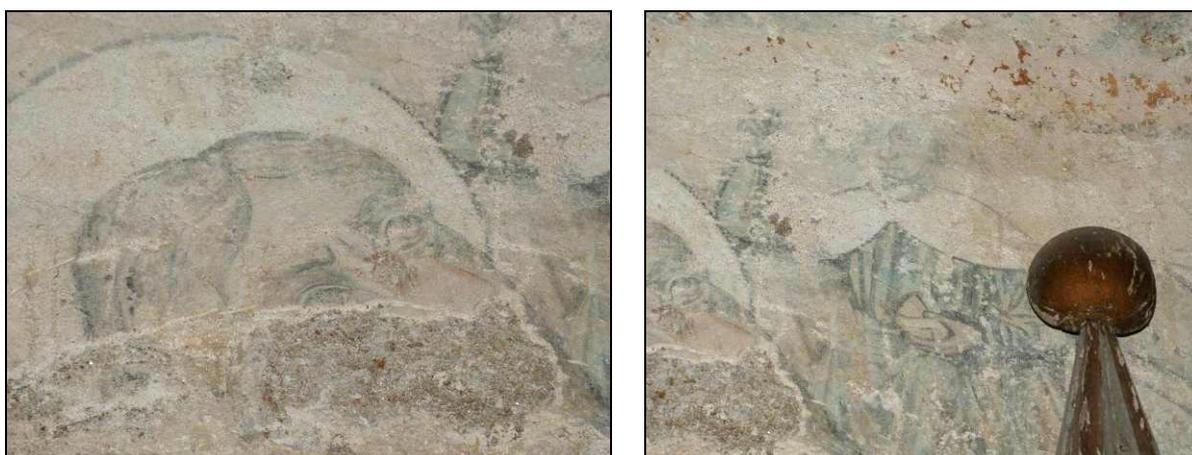


Fig. 30 - Detalles de la cabeza de San Cristóbal y Cristo Niño. Las líneas del dibujo muestran un cuidado especial en los detalles, mientras el contorno general de las figuras mantiene un trazado más marcado.

¹² Piñuel y Pasariegos.



Fig. 31 - Aspecto general de las pinturas conservadas en el muro D.

Técnica de ejecución

Poco se puede decir de estas pinturas, al conservarse tan poca superficie y encontrarse a considerable altura. Parece constar de dos finas capas de mortero. En cuanto al color, probablemente se trate de una técnica mixta, es decir, parte aplicado en fresco y parte en seco. Se puede adivinar el uso de negro, ocres, verdes y rojos.

Estado de conservación

Como se puede observar, presenta un mal estado de conservación: poca superficie conservada, partes aún encaladas, acusado desgaste y erosión de la policromía y abundante suciedad. La consolidación y limpieza de estas pinturas sería algo a considerar, dada la poca superficie conservada, aunque esto estaría en función de lo que apareciera tras el retablo anexo, que sin duda oculta pinturas murales.

F) MURO DEL EVANGELIO, SEGUNDO TRAMO

Sin que podamos determinar lo representado ni su estado de conservación, detrás del retablo situado en este tramo de la nave se localizan los restos de una pintura mural donde se llegan a apreciar elementos figurados y policromías, en parte también oculto tras restos de encalados posteriores. Resultaría interesante el desplazamiento del retablo para permitir su plena contemplación, la realización de catas y determinar las características de estas pinturas.



Fig. 32 - Detalles del muro posterior del retablo y restos de pintura conservados.

Inmueble Iglesia parroquial de Santa Marina
Localidad Villar del Buey
Municipio Villar del Buey

Pinturas murales Muro testero de la cabecera, paramento derecho del arco triunfal y muro de la Epístola en el primer tramo de la nave.



Fig. 1 - Iglesia parroquial de Villar del Buey.



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en la iglesia parroquial de Villar del Buey.

A diferencia de otras localidades, se trata de un pueblo abierto y de formación alargada, en torno al antiguo Camino Real, que hoy día es la carretera de Zamora a Fermoselle. El topónimo de *Villar* posiblemente se origina en época visigoda, derivado de *villare* y viene a designar a los pequeños núcleos cercanos a poblaciones más importantes. El término *Buey*, tal vez su significado debe buscarse en la cultura prerromana y su afinidad con los *verracos*. En este sentido encontramos otros casos como Villar de la Yegua, actualmente Villardiega.

El origen y desarrollo histórico de Villar del Buey es desconocido, pero aparece documentado como propiedad del obispo zamorano en el siglo XIII, y en 1402, cuando Suer Fernández vende al abad de la iglesia de Santo Espíritu de Zamora y canónigo de la catedral el lugar de Fernandiel y tres cortes situadas en Muga, Pasariegos y Villar del Buey, para después donar al cabildo catedralicio¹. En 1750, en el Catastro de Ensenada se describen cuáles eran los gastos del Común, el número de casas y de cofradías. En 1884 Gómez Carabias describe la parroquia: "... cuyo titular es de patronato eclesiástico que corresponde al Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria de la Orden de San Jerónimo, extramuros de la ciudad de Salamanca...".

En esta localidad existieron varias ermitas, sin que las descripciones que de ellas se hace detallen nada de especial interés: *Ermita del Humilladero*, *de Santa Catalina*, *de San Blas* y *de San Esteban de Pelazas*.

IGLESIA DE SANTA MARINA

Se trata de un edificio amplio de planta de salón, cabecera cuadrangular y alta torre a los pies, realizado en sillar y mampuesto de granito (Fig. 3). Al interior se divide en cuatro tramos con grandes arcos diafragma contrarrestados al exterior con grandes contrafuertes. Se evidencian las modificaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo: el muro Sur parece el más antiguo según se aprecia en el muro de mampuesto, conserva una portada románica en arco de medio punto ligeramente apuntado, sobre pilastras dobladas. En el muro Norte, y en la actualidad acceso principal, se conserva una portada gótica. Se abre un camarín en el muro testero y se anexa la sacristía de la cabecera en época barroca.



Fig. 3 - Vista general de la iglesia. A la derecha, el camarín barroco abierto en el muro de la cabecera: Se aprecia la parte superior del frontón adosado en el muro Norte

El templo fue rehabilitado en el año 1994, según atestigua el párroco, Don Benito y corroborado por el informe del obispado de Zamora². En estas obras se retiraron, además de otros elementos, los revocos de los muros interiores del templo dejando la piedra vista, y conservando las pinturas murales que podemos contemplar en la actualidad.

¹ Enciclopedia del Románico, op. cit. Martín Viso.

² Informe realizado por D. J. Á. Rivera de las Heras tras las visitas realizadas en 1994. Cedido por el Servicio Territorial de Cultura de Zamora.

3. DESCRIPCIÓN DE PINTURAS MURALES

De los restos conservados, únicamente presuponemos la autoría de un mismo taller en la ejecución de las pinturas del muro testero, y decimos presuponemos por que el estado de conservación de una de ellas es pésimo y apenas podemos distinguir lo representado. Las pinturas del paramento del arco triunfal y el pequeño fragmento a su lado del muro de la Epístola, denotan una pintura muy diferente en cuanto a composición y estilo. Sin embargo todas podrían datarse en torno al 1500, si no poco antes, dadas sus características formales.

I. PLANTA DEL INMUEBLE

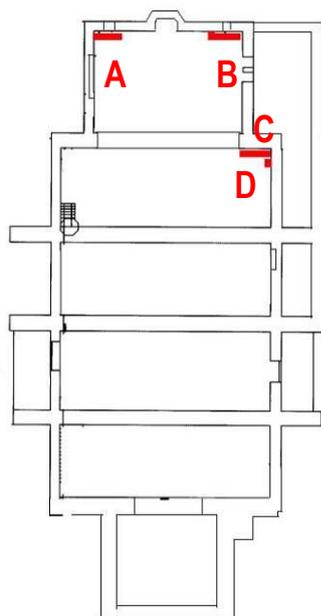


Fig. 4 - Localización de las pinturas conservadas.

II. DESCRIPCIÓN POR MUROS

A) y B) MURO TESTERO DE LA CABECERA

Ambas pinturas conservadas corresponderían a un conjunto más amplio que cubriría gran parte del muro testero, en amplias escenas cuadrangulares, enmarcadas con cenefas realizadas a plantilla con motivo de entrelazo. Se representan, en el lado izquierdo (Escena A), la *Oración en el Huerto*³, y en el lado derecho (Escena B) *Santiago Matamoros* (Fig. 5). Esta última se encuentra muy perdida y su lectura es compleja, de forma que puede identificarse el tema pero apenas puede discernirse el estilo y composición, exceptuando la cenefa de enmarque, del mismo tipo que el empleado en la anterior.

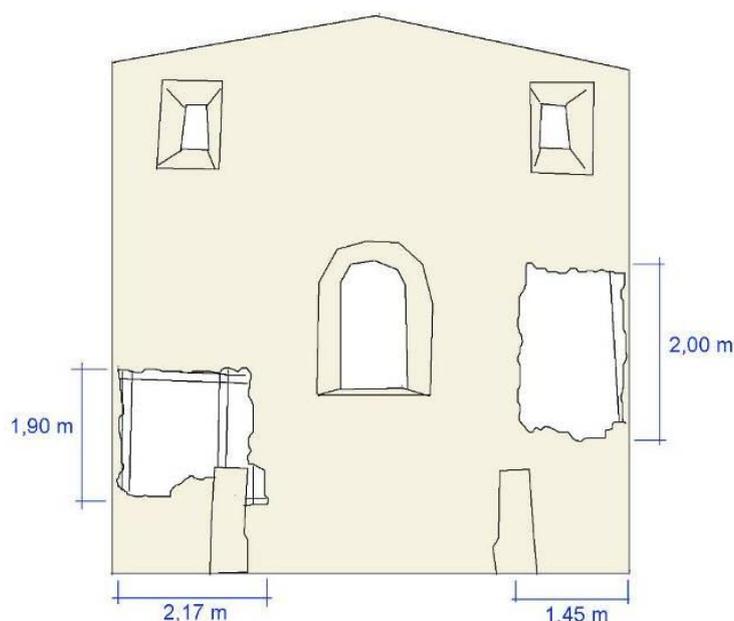


Fig. 5 - Dimensiones generales de las escenas A y B en muro testero.

³ Podría pertenecer a un ciclo sobre la *Vida y/o Pasión de Jesús*

ESCENA A

La *Oración en el Huerto* muestra un estilo un tanto arcaizante, similar a la pintura flamenca, sobre todo en la ejecución de los personajes, por un sutil alargamiento anatómico y postura hierática (visible en la figura de Jesús, Fig.6), atención al detalle y una composición algo confusa, aunque las figuras también son muy expresivas y humanizadas (Fig. 7). Tiene interés por la perspectiva, el colorido es rico y tiene distintos matices, sobre todo en la gradación de los tonos cálidos (Fig. 8).

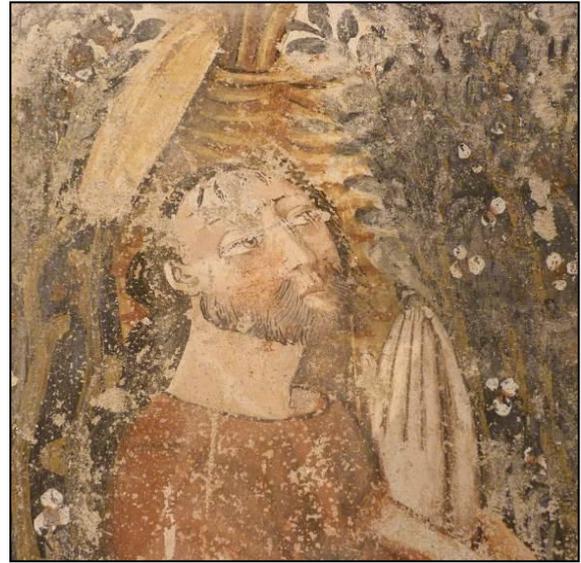


Fig. 6 - Escena de la *Oración en el Huerto*. A la derecha, detalle de la figura orante de Jesús.



Fig. 7 - Detalle de los apóstoles dormitando. A la derecha, un pequeño ángel se aparece ante Jesús con los símbolos de la Pasión, una lanza y una cruz.

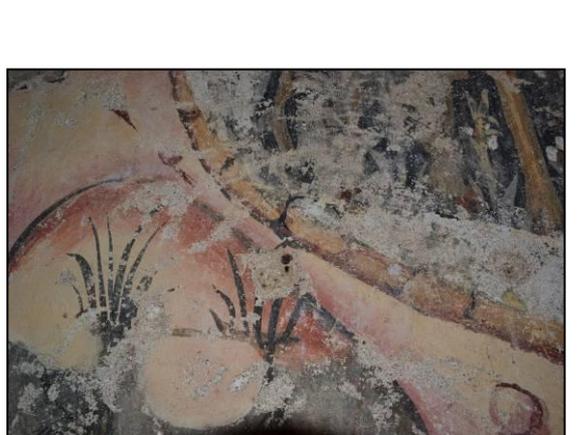


Fig. 8 - Detalles de flores entre el ramaje del paisaje. A la derecha, detalle del fondo con empleo del color para lograr volúmenes.

Técnica de ejecución

Esta admirable escena, realizada sobre el muro de granito, posee dos capas de sustrato: enfoscado y enlucido, siendo éste último el que recibe la policromía y en el que previamente se ha aplicado en fresco el dibujo preparatorio, en un tono siena (Fig. 9). Destacamos los nimbos de los apóstoles y el cáliz, por presentarse sin policromía y dejando al descubierto su dibujo preparatorio u otros fondos. Estos desprendimientos tan delimitados pensamos que se deben al tipo de policromía que en su momento se aplicó, por lo visto en todas estas zonas, probablemente compuesta por un aglutinante distinto al utilizado en el resto de la pintura, cuya degradación provocó el desprendimiento de la policromía. No descartamos que se pudiera tratar de un mixtión o imitación de dorado, pues son motivos susceptibles de ser representados dorados (Fig. 10).

Exceptuando algunas zonas, como los fondos del cielo y el camino, que parecen aplicados en fresco (Fig. 8 derecha), el resto de la policromía está aplicada en seco, sin que de momento podamos determinar el tipo de aglutinante empleado. Vemos que ésta forma una película de cierto grosor que se puede observar a simple vista en las zonas en las que se ha desprendido parcialmente (Fig. 9). La pintura está realizada con detalle y numerosos matices, aunque hay que señalar que éstos se consiguen a base de pinceladas y trazos de diferentes tonos, opacos y planos, encontrando en muy pocas zonas degradaciones de color (Fig. 11).



Fig. 9 - Detalle del rostro de uno de los apóstoles donde se ve el dibujo preparatorio y el grosor de la película de policromía.



Fig. 10 - detalles en los que se ve el dibujo preparatorio por haberse perdido la pintura en zonas muy delimitadas que probablemente llevarían el mismo tipo de policromía.

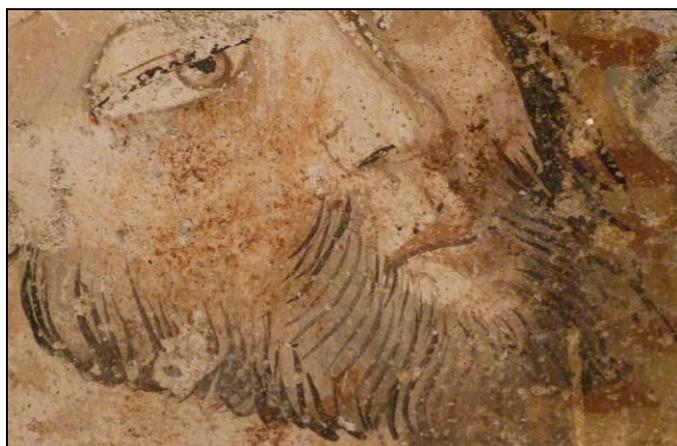


Fig. 11 - Detalle del rostro de Jesús en el que se ven las pinceladas de hasta tres tonos distintos que conforman la barba. Derecha: detalle de una de las flores realizada, sobre un fondo negro, con tres toques blancos y uno rojo central, colores opacos, planos y con cierto empaste.

Sorprendentemente plana se presenta la vegetación del fondo, algo que se contrarresta en cierta manera al superponer motivos vegetales claros, blancos y ocres, sobre los oscuros del fondo, prácticamente negros (Fig. 12). Estos motivos vegetales resultan muy parecidos entre sí por lo que parecen incluso estar realizados mediante plantilla, algo que no se ha podido constatar, aunque tampoco se han podido constatar pinceladas u otro procedimiento, debido a la altura a la que se encuentran.

Lo que no ofrece dudas de estar realizado mediante una plantilla es la habitual cenefa que enmarca la escena, que en este caso se presenta con una alguna variante respecto a las de la mayoría de las otras localidades. En primer lugar, es ligeramente más ancha que aquéllas (recordemos: 8,5 cm) ya que mide unos 9,5 -10,4 cm de ancho; esta variación se debe a las líneas laterales negras que la delimitan, pues están realizadas a mano alzada y su grosor depende de la pincelada (Fig. 13). El motivo de base de la cenefa es el romboidal, realizado con plantilla y común a otras localidades, con el añadido de trazos a mano alzada que unen alternativamente los rombos obteniendo un entrelazo. Esta cenefa no está realizada de la misma manera en todos los puntos: encontramos zonas en las que se ha realizado aplicando el negro sobre el mortero blanco en fresco y en fresco también los trazos a mano alzada (Fig. 13); en otras zonas, estos trazos están realizados en seco (Fig. 14); y en otras zonas toda la cenefa está realizada en seco, encontrando incluso algunos rombos retocados (Fig. 15). En la parte inferior de la escena, observamos lo que queda de la cenefa horizontal que parece estar realizada a mano alzada, aunque no se puede asegurar dado lo poco que se conserva (Fig. 16).



Fig. 12 - Motivos vegetales del fondo, realizados en distintos tonos planos.

Fig. 13 - Cenefa horizontal superior realizada en fresco. Se advierte una irregularidad del trenzado en la parte superior, que termina en vértices en lugar de plano, como en la parte inferior y resto de cenefa.



Fig. 14 - Trazos libres del trenzado realizados en seco, el resto en fresco, en la cenefa vertical derecha.



Fig. 15 - Cenefa lateral izquierda, realizada en seco. Detalle de uno de los rombos que ha sido vuelto a pintar

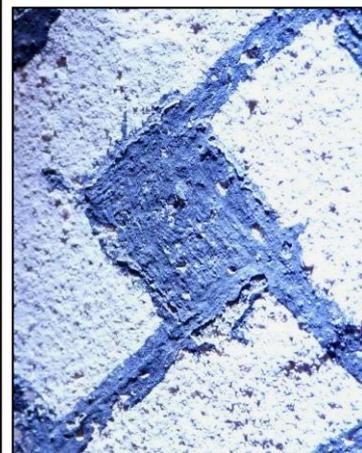




Fig. 16 - Cenefa horizontal inferior, realizada a mano alzada y muy perdida.

Por último, mencionamos que se pueden determinar jornadas de trabajo, al localizarse mediante luz rasante la superposición de dos de ellas. De forma algo inusual, la escena no está realizada en una sola jornada (y más aún no siendo excesivamente grande), si no en dos, estando en la parte superior el límite de ambas (Fig. 17).

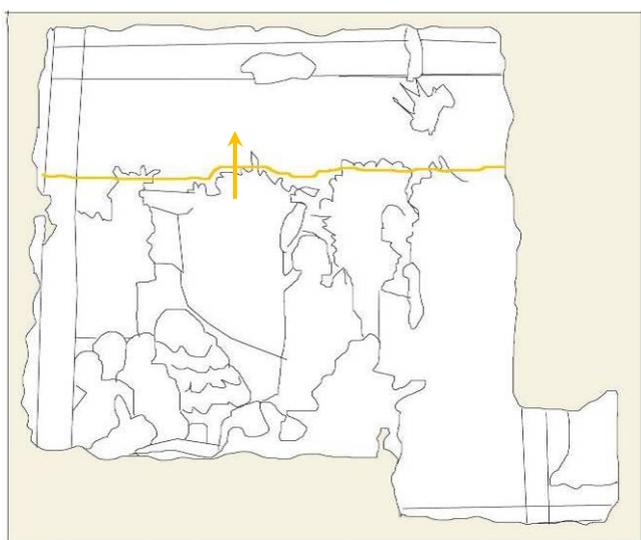


Fig. 17 - Esquema de jornadas de trabajo y detalle de la superposición de jornadas, visto con luz rasante.

Estado de conservación

Sorprende que esta pintura se haya conservado, pues se trata de una sola escena cercana al suelo y además está mayoritariamente realizada en seco, más fácil de deteriorarse y perderse. Hay que decir que no se conserva completa, pues falta parte de la zona inferior; y por otro lado, se conserva una pequeñísima porción del comienzo de la escena superior y lo que sería la siguiente escena a la derecha (Figs. 6 y 17). Llama la atención la escultura colocada delante de estas pinturas sobre un pilar de granito, que las oculta parcialmente (Fig. 18).



Fig. 18 - Detalle del pilar y la escultura, *restaurada*, que tapan parcialmente la escena.

Los morteros se encuentran notablemente separados del muro, fundamentalmente en los bordes, cuyas terminaciones están disgregadas. Existe un grave riesgo de desprendimiento (Fig. 19), dado el estado en el que se encuentran y la facilidad de acceso por parte del hombre. Requiere una intervención de fijación y consolidación urgente.

Por otro lado, existen varias pérdidas de mortero por la superficie, que convendría reintegrar para asegurar mayor consistencia y perdurabilidad del conjunto. Convendría frenar también las pérdidas de policromía mediante una fijación, y limpiar la superficie de la misma, pues contiene abundante suciedad y restos de algún encalado. Sería necesaria también una reintegración cromática que devolviera la unidad a lo representado y reintegrara visualmente las abundantes pérdidas que dificultan la lectura de la imagen (Fig. 20).

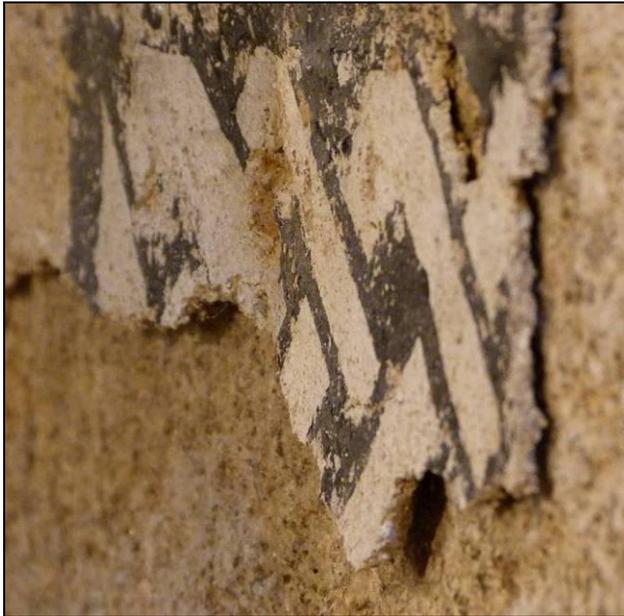


Fig. 19 - Zona inferior de la escena donde se aprecia la notable separación entre los sustratos y el muro.



Fig. 20 - Detalle del manto de Jesús: pérdida de policromía por disgregación y golpes.

Datos obtenidos en la medición de parámetros ambientales (julio de 2012)

Temperatura: 22,3° C

Humedad relativa : 45,1 %

ESCENA B

Se representa el tema de *Santiago Matamoros*, según el *Privilegio de los Votos* que atribuye al rey Ramiro I una victoria frente a los moros en Clavijo en el año 844, gracias a la aparición del santo. A pesar de su estado se adivina la figura de Santiago sobre un fondo de paisaje, tocado con sombrero y sobre la grupa del caballo, en el plano superior (Fig. 21). En el plano inferior, que parece separarse con una banda horizontal, aún llegan a apreciarse los bustos de tres figuras que no llegamos a identificar y de las que se conserva el dibujo preparatorio (Fig. 22).



Fig. 21 - Izquierda: escena de *Santiago Matamoros*. Centro: detalles de la cabeza de Santiago, tocado con sombrero y una capa roja, portando la espada. Derecha: detalle de la pierna en estribo con armadura.

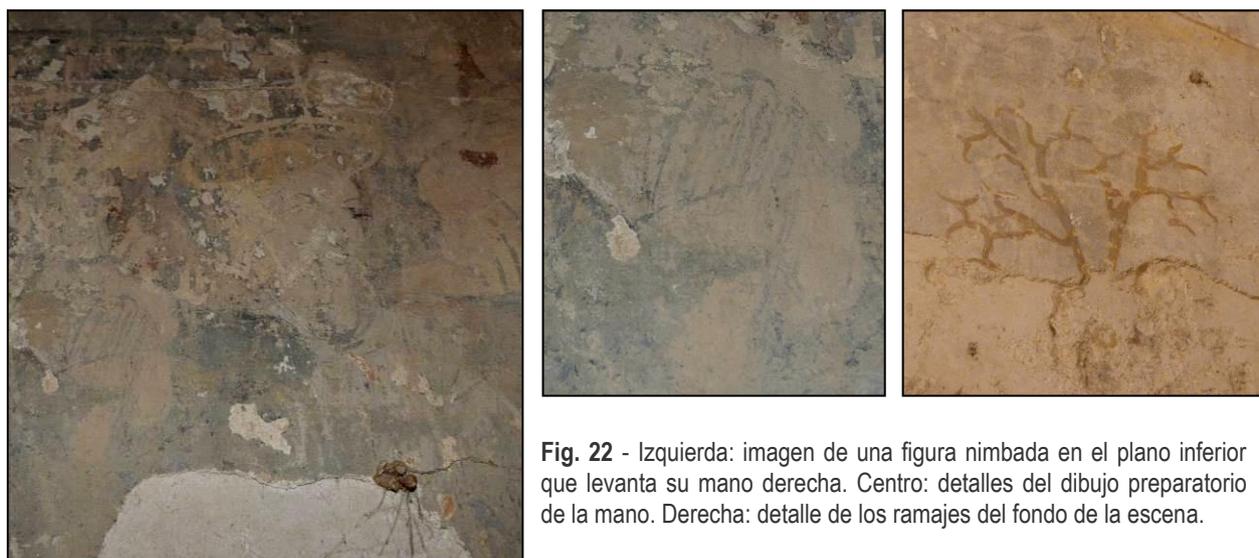


Fig. 22 - Izquierda: imagen de una figura nimbada en el plano inferior que levanta su mano derecha. Centro: detalles del dibujo preparatorio de la mano. Derecha: detalle de los ramajes del fondo de la escena.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Esta escena, muy difícil de caracterizar dado su estado de conservación, está realizada sobre dos capas de mortero, *arriccio* e *intonaco*. Al parecer, en primer lugar se aplicó el dibujo preparatorio de las figuras y los tonos correspondientes al fondo (Fig. 22) y posteriormente, el resto de la pintura mediante un procedimiento en seco (Fig. 23).

Vemos que la escena está enmarcada, igual que la anteriormente descrita, mediante una cenefa con un motivo de entrelazo, realizado mediante una plantilla con motivos romboidales que posteriormente se unen mediante trazos a mano alzada (Fig. 24). En el vértice superior derecho, en el encuentro de las cenefas, vemos un motivo floral enmarcado en negro y sobre fondo amarillo, motivo similar al de otras poblaciones (Fig. 24). Dada la altura a la que se encuentra no se pudo medir su anchura pero, dada la similitud de estilo y el muro en el que se encuentra, parece razonable pensar que pueda tratarse del mismo taller.



Fig. 23 - Detalle floral realizado en seco, se aprecia el empaste, sobre el fondo verdoso aplicado en fresco. La parte blanca corresponde al enfoscado, visible por haberse desprendido el enlucido.



Fig. 24 - Detalle de la cenefa realizada con plantilla y terminada a mano alzada. Motivo floral en amarillo común con otras localidades.

A la vista está que se encuentra en muy mal estado de conservación. El enfoscado parece bien adherido al muro; sin embargo, el enlucido se ha desprendido o perdido en numerosas zonas, no sólo en los bordes sino también por toda la superficie (Figs. 21 y 25). En estas zonas en las que el enfoscado queda a la vista, vemos picados, realizadas para un mejor agarre de la capa de mortero superior. Lo que queda de superficie pictórica también está muy perdido pues la policromía se encuentra desgastada, perdida, golpeada y rayada (quizá del proceso de desencalado) y semioculta bajo restos de varios encalados de distintos colores, lo que hace aún más confusa la lectura de lo representado (Figs. 26 y 27). Una restauración aseguraría la perdurabilidad de estos restos, aunque quizá no devolviera la legibilidad de lo representado dado lo poco que se conserva en apariencia.



Fig. 25 - Pérdidas de enlucido por toda la superficie, que dejan ver las picadas del enfoscado.



Fig. 26 - Zona de policromía muy perdida, erosionada y oculta por restos de encalados blancos y rojos, que impiden ver lo que podría ser la cabeza del caballo.



Fig. 27 - Zona inferior de la pintura, cubierta con varios encalados blancos y otros rojos. Además vemos cómo un llagueado de cemento la bordea y oculta parcialmente.

C) MURO LATERAL DERECHO DEL ARCO TRIUNFAL

Esta pintura representa un curioso retablo fingido dedicado a las vidas paralelas de Jesús y la Virgen. Es una pintura de corte goticista pero que muestra detalles que lo avanza al estilo renacentista: se imita una arquitectura, decorando los fondos a modo de sillares, y se estructura en dos cuerpos y dos calles separadas por una columna con hornacina abierta en el centro y remate en pináculo que se prolonga posiblemente conformando un ático que no se ha conservado. La hornacina simulada seguramente servía de fondo para albergar delante una imagen de talla (Fig. 28). Las escenas ocupan las calles laterales, enmarcadas con columnillas de sogueado y rematadas con cuartos de bóveda y arcos rebajados. Todo el conjunto se protege con un ancho guardapolvo, del que se conserva el lateral derecho, con decoración de bandas diagonales y carnosos elementos vegetales (Fig. 29).



Fig. 28 - Vista general del retablo fingido. A la derecha, detalle de la hornacina y del frente del zócalo, que imita los anillos de crecimiento de la madera.



Fig. 29 - Detalles del guardapolvo y de las columnillas de sogueado.

Las escenas siguen un patrón compositivo tradicional, a imitación de las pinturas sobre tabla que orlan muchos retablos. Las representaciones iconográficas presentan pocos cambios y los esquemas se repiten continuamente con variaciones sutiles, herencia de periodos anteriores ya consolidados en el Gótico, aunque la tendencia al naturalismo y la humanización de las figuras acercan esta pintura al prerrenacimiento (Figs. 30 - 33).



Fig. 30 - Escena de la *Anunciación*, en la calle superior izquierda: el Arcángel San Gabriel se aparece ante la Virgen y le anuncia su maternidad. Aparecen los elementos característicos de cada figura: el podio, el libro, el jarrón blanco con flores de lis, símbolo de pureza, y la Virgen con el tradicional manto azul y túnica roja. También el báculo y la filacteria del Arcángel San Gabriel, cuyo manto volado abandona la rigidez formal.



Fig. 31 - Escena del *Nacimiento*, en la calle superior derecha: la rigidez formal en la figura del niño se contrarresta con los elementos más realistas y cotidianos, como el detalle de los animales que comen a través de un vano abierto. A la derecha, detalle de La Virgen y San José, en segundo plano.



Fig. 32 - Escena de la *Adoración de los Reyes*, en el cuerpo inferior a la izquierda: A pesar de su estado de conservación, se aprecian aún los detalles de las figuras, como la imitación de brocados en las vestiduras de uno de los reyes. En la imagen de la derecha, detalle de la estrella sobre la cubierta del portal



Fig. 33 - Escena de la *Presentación de Jesús*, en la parte inferior a la derecha: el interés por el detalle es evidente en el trazo de las figuras.

Técnica de ejecución y estado de conservación

Es una lástima que este retablo fingido no se conserve en su totalidad. Situado en lo que hemos denominado muro C, ocupa la parte central del paramento (Fig. 34). Realizado sobre los sillares de granito, consta de al menos dos capas de mortero, enfoscado y enlucido; es difícil de distinguir, pues sólo se puede adivinar en la parte superior dado que se encuentra rodeado de cemento en todos sus otros lados (Fig. 35). Ejecutado por una mano distinta a las escenas del muro testero, parece realizado siguiendo un procedimiento similar: fondos y grandes áreas de color plano realizados en fresco y el resto mediante un procedimiento en seco. A diferencia de éstas, con ayuda de iluminación rasante, encontramos líneas incisas probablemente realizadas en el mortero aún fresco, que delimitan las arquitecturas como ayuda para encajar la composición (Fig. 36).

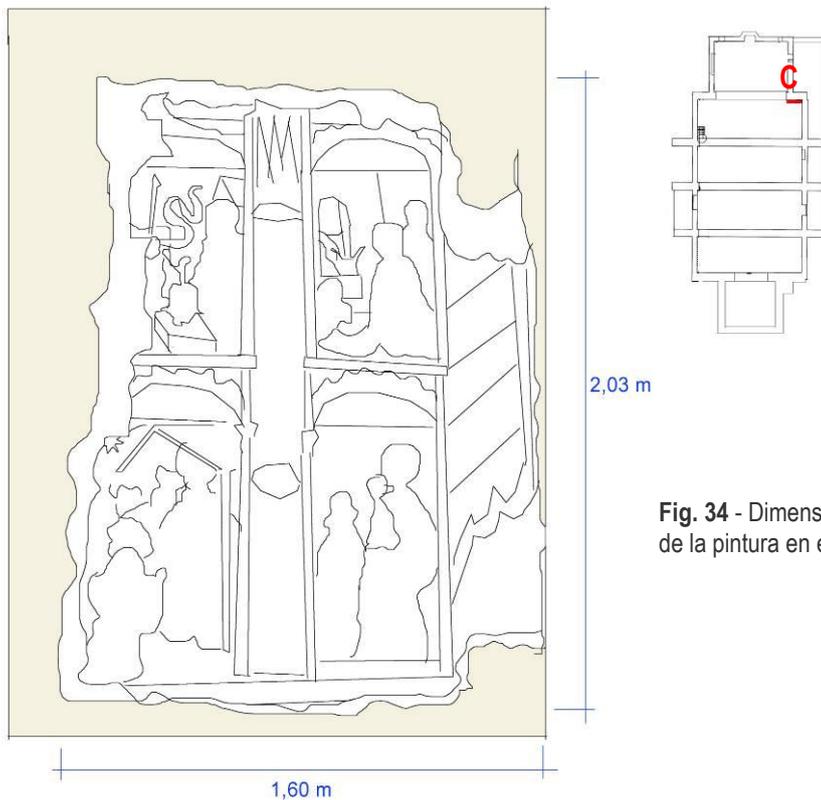


Fig. 34 - Dimensiones generales de la pintura en el muro C.



Fig. 35 - Detalle del cemento que bordea las pinturas y detalle de la parte superior donde se puede ver que existen dos capas de mortero.

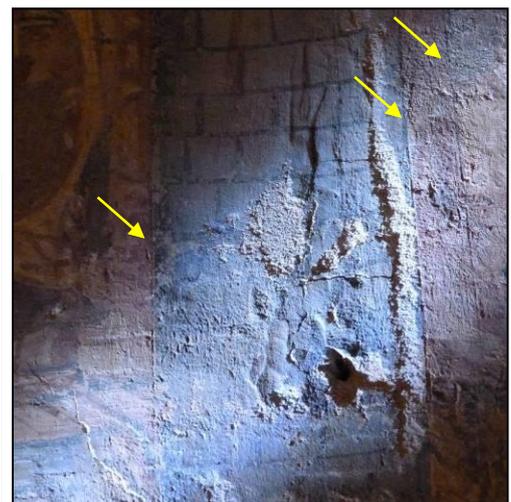


Fig. 36 - Detalle con luz rasante de las líneas incisas preparatorias de la composición.

Prueba de que la pintura está realizada mediante un procedimiento en seco, es el hecho de que se encuentre *barrida*; esto se explica, por la intención de los feligreses de mejorar el aspecto de la misma mediante una limpieza con ayuda de paños y agua, lo que desembocó en la actual pérdida y mezcla de la policromía (Fig. 37). Encontramos otros deterioros, como grietas que afectan a ambas capas de mortero (Fig. 38), multitud de golpes y erosiones, probablemente debidos al proceso de desencalado de la pintura (Fig. 39), y por último el cableado para la iluminación y el sonido, que discurre por la parte inferior muy cerca de las pinturas, cuando no en algún momento sobre ellas (Fig. 40). Señalamos también que la iluminación, fuente de calor muy cercana, no está en absoluto orientada para la observación de esta escena, sino para el templo, y en esta posición las desvirtúa y dificulta su contemplación.

Una actuación de conservación-restauración aseguraría la perdurabilidad de este retablo pintado, aunque no mejoraría mucho el irreversible deterioro de la policromía debido a la disolución de la misma en la parte inferior.



Fig. 37 - Detalle del barrido de la policromía.



Fig. 38 - Detalle de una de las grietas en la escena de la Anunciación.



Fig. 39 - Detalles de los orificios, golpes y erosiones presentes en la superficie que han deteriorado la pintura.



Fig. 40 - Cableado en la parte inferior.

D) PRIMER TRAMO DE LA NAVE, MURO DE LA EPÍSTOLA

Se conserva una pequeña porción de pintura mural con una imagen que no podemos identificar con seguridad. Se muestra un hombre barbado, con un gran nimbo, vestido con túnica y manto, y que porta en mano derecha un libro y en la izquierda lo que parece el brazo de una cruz. Se encuentra delante de un paño de brocado y la escena parece incluirse en una arquitectura, dado que a la derecha aparece un muro de sillares, similares a los representados en el retablo fingido del muro anexo (Fig. 41). A priori consideramos que fue ejecutada por una mano distinta a la pintura del muro C, aunque ambas guardan similitudes de estilo.



Fig. 41 - Pequeña pintura conservada en el muro D. A la derecha, detalle del rostro

Técnica de ejecución y estado de conservación

Esta pequeña porción de pintura está realizada en el mampuesto de granito, sobre dos capas de mortero: el enfoscado (*arriccio*), más grueso, y el enlucido (*intonaco*), de menor espesor. Es de destacar la particularidad del enlucido que es menos blanco y posee un árido más grueso que el enfoscado (Fig. 42), siendo lo contrario lo habitual. Tan sólo el fondo y grandes zonas de color plano parecen estar aplicadas en fresco, tonos ocre y rojos sobre todo. El resto de la policromía parece aplicada en seco, respaldado por encontrar zonas en las que se ha desprendido color en una delgada capa, lo que no ocurriría si fuera al fresco (Fig. 43). A pesar de la reducida paleta, constituida por ocre, rojo, negro y verde, el rostro posee numerosos matices, aplicados mediante pequeñas pinceladas de diferentes tonalidades (Fig. 44). Es posible que exista dibujo preparatorio, quizá unas líneas en siena visibles en la cabeza (Fig. 43), aunque resulta confuso dado el estado de conservación y la altura a la que se encuentra.

En principio no parece presentar más problemas de conservación que los que ya le han afectado. A esto hay que sumarle la acción del hombre, pues puede haber estado cubierta por encalados, lo que explicaría las marcas y rayones que presenta, debido a las herramientas del desencalado, aunque no podemos asegurarlo. No alcanzamos a comprender por qué se colocó una de las cruces que constituyen el *Via Crucis* sobre los restos de esta pintura, en lugar de escasos centímetros más a la derecha para evitar taladrarla (Fig. 41), siendo el único vestigio de pintura en todo el paramento.

Fig. 42 - Abajo: parte inferior de la pintura. Derecha: detalle de las capas de mortero: el enfoscado es más fino y blanco que el enlucido.



Fig. 43 - Detalle de la pérdida de policromía.



Fig. 44 - Trazos de diferentes tonalidades que componen la barba.

Inmueble Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora
Localidad Villardiegua de la Ribera
Municipio Villardiegua de la Ribera

Pinturas murales Se localizan detrás de altar, en el paramento lateral derecho del arco triunfal.



Fig. 1 - Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora



Fig. 2 - Ortofotografía centrada en el templo.

VILLARDIEGUA DE LA RIBERA

Esta localidad se encuentra en el norte de la comarca de Sayago, sobre los Arribes del Duero. Con ocupación de población desde época prerromana, según atestigua la huella de restos conservados¹, el documento más antiguo que refieren a este lugar se remonta a 1175, tratándose de unas mandas parlamentarias en que “... se conceden a los monjes de Peleas un canal y dos cortes en Villaryegua...”², así como referencias documentales en los censos del siglo XVI como “Villar de la Yegua”, en el catastro de Ensenada en el Siglo XVIII y la obra de Gómez Carabias de 1884, en la que menciona entre otras cuestiones la *Iglesia parroquial de la Natividad de la Santísima Virgen*, y las *ermitas de San Roque*³, *San Mamed* y la desaparecida *ermita de San Sebastián*.

Villardiegua de la Ribera fue uno de los arciprestazgos más grandes de Sayago que llegó a abarcar una cincuentena de parroquias, de ahí su rico patrimonio.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA

Se trata de un estilizado edificio, de planta de salón, cabecera cuadrangular considerablemente más elevada que la nave y una gran torre-espadaña a los pies. Seguramente el templo era de origen románico pero con importantes modificaciones a lo largo del tiempo, sobre todo en el siglo XVIII y diversas ocasiones del siglo XX, como así atestiguan varias inscripciones fechadas en el exterior (Fig. 4). Las últimas reformas son recientes y se revelan en el entorno exterior de la iglesia, sobre todo en el suelo de cemento y baldosa que la rodea y los jardines, bajo los cuáles, según el párroco, se conservan antiguos enterramientos.



Fig. 4 - Detalle de algunas de las inscripciones conmemorativas de los muros exteriores.

¹ Junto a la iglesia se encuentra un antiguo verraco de piedra conocido como “la mula”, desplazado desde el despoblado de San Mamed, y los restos de un poblado celta.

² Colino, pág. 310, citando a AHDZa/Sec. A.P./LFV Parroquia de Villar del Buey, 213 (17)

³ Hoy día propiedad particular y empleada como pajar. La ermita de San Mamed está arruinada.



Fig. 5 - Vista del interior del templo, donde se ven los altares que ocupan los paramentos laterales del arco triunfal. A la derecha, detalle de los restos de pinturas decorativas barrocas que decoran los lunetos.

3. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Situadas en el paramento derecho del arco triunfal, su descubrimiento se produjo en el año 2007 cuando se procedió a desmontar la estructura del altar allí situado, que amenazaba ruina. El párroco solicitó la ayuda vecinal para el desmontaje de la mazonería y durante el proceso y el desprendimiento del encalado que cubría esta pared, al igual que están todas las del recinto, dejó visibles estas pinturas murales. En la actualidad las pinturas se encuentran de nuevo ocultas tras el retablo, una vez fue *repolicromado*, ya que la parroquia, comprobando que el interés suscitado por el descubrimiento provocaba la afluencia de numerosos visitantes y que las pinturas corrían riesgo de deterioro, decidió volver a montar el retablo en su posición original, por lo que no hemos podido ver las pinturas directamente, si no a través de las fotografía tomadas en aquel momento.



Fig. 6 - Imagen actual del muro y retablo tras el que se localizan las pinturas. A la derecha, imagen que constata su existencia, visto en el estrecho margen entre la mazonería y el muro. Debajo, nueva estructura metálica portante que sustenta el retablo.

A través de las fotografías⁴ y según descripción del propio párroco, podemos ver que se conserva una escena que representa la *Resurrección de Cristo*, en el momento en que Jesús se dispone delante del sepulcro y con el sudario a modo de paño de pureza en torno a las caderas sostiene una larga cruz, mientras el soldado que lo custodiaba sigue dormitando⁵. A diferencia de otras representaciones sobre la *Resurrección*, en las que Jesús es elevado hacia los cielos por un grupo de ángeles músicos, aquí se mantiene aún el plano terrenal del tema (Fig. 7).

La escena se enmarca con una cenefa helicoidal de formas abiertas, propio del siglo XVI, en cuya primera mitad podemos datar estas pinturas, y en los encuentros transversales se conforman motivos florales. A modo de zócalo se dispone una imitación de paños colgantes, con franjas verticales en alternancia de color y motivos simétricos de influencia textil, realizados según modelos de plantilla. Todos estos motivos son similares a los encontrados en muchas pinturas de poblaciones de la comarca⁶.

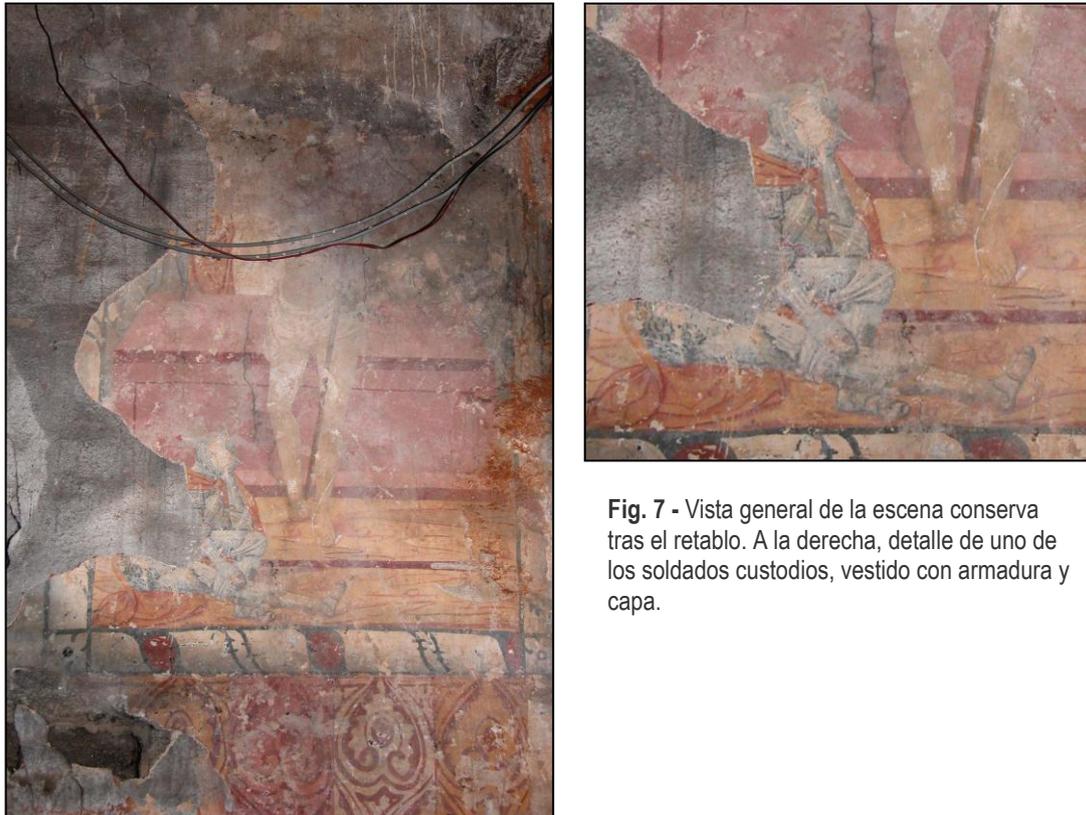


Fig. 7 - Vista general de la escena conserva tras el retablo. A la derecha, detalle de uno de los soldados custodios, vestido con armadura y capa.



Fig. 8 - Detalles de la cenefa y motivo floral. A la derecha, motivos de los paños decorativos del zócalo.

⁴ Imagen cedida por el Delegado Diocesano de Patrimonio de Zamora.

⁵ Encontramos el mismo tema en las pinturas de la ermita de Gracia de Villamor de Cadozos

⁶ Remitimos al apartado de *Conclusiones*

Técnica de ejecución y estado de conservación

Como ya mencionamos, sólo podemos constatar sus características según se aprecia en las fotografías cedidas, por lo que no podemos determinar ni el tipo de mortero ni el número de capas que lo componen, ni la presencia de jornadas líneas de incisión, etc. Sí se evidencia la superposición de otra capa pictórica, en color rojo (posible enlucido) y por encima de esta un encalado final que vemos gris por el cúmulo de suciedad (Fig. 7).

Llama la atención que la pintura no presente faltantes por picados para recibir morteros posteriores, lo que indica que la capa superpuesta pueda ser un temple, de fino sustrato, aplicado sin más preámbulos sobre la pintura original. Los colores parece que se han mantenido muy vívidos, con predominio de tonos cálidos: rojos, naranjas, sienas... parece pueda tratarse de una técnica mixta.

Parece que el encalado superpuesto ha servido de protección a estas pinturas durante décadas, pero ahora están expuestas y, aunque protegidas detrás del retablo, no sabemos cómo pueden reaccionar a partir de ahora ante su cambio de estado.

III. CONCLUSIONES

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	231
2. MOTIVOS ORNAMENTALES	233
- Motivos seriados	
- Ornamentos a lo romano	
- Ornamentos de roleos vegetales seriados	
- Motivos geométricos	
3. CENEFAS A PLANTILLA	239
- De rombos en repetición lineal	
- De rombos con labor de lacería o entrelazo	
- De espiga, en repetición lineal	
4. TEMÁTICA Y COMPOSICIÓN	243
- Asunción de la Virgen	
- Martirio de San Sebastián	
- San Sebastián y San Roque	
- Calvario	
- San Cristóbal	
- San Miguel Arcángel	
5. IDENTIFICACIÓN DE UN TALLER ITINERANTE	252
- Ámbito de actuación y breve comparación formal	
- Plantillas	

1. INTRODUCCIÓN

Una vez recogida toda la documentación descriptiva y técnica, y valorada toda la información sobre estas pinturas murales en las distintas poblaciones de la comarca de Sayago, hemos podido observar una serie de aspectos de diversa índole, a la hora interrelacionar estas pinturas, tanto dentro de la misma comarca como fuera de ella, llegando a la conclusión de que esa valoración sobrepasa la simple catalogación limitada a una zona concreta (hasta ahora sólo existían monografías de cada población en muchos casos, con referencias más completas a algunas de estas pinturas en otros estudios¹) por lo que este trabajo puede suponer un punto de partida ya definitivo para otros futuros que implicarían la colaboración de distintos organismos incluso transfronterizos, además de la muy necesaria labor conservadora que muchos de estos murales requieren de manera inmediata.

El objetivo de este estudio, además de la documentación, es encontrar un nexo de unión que, de alguna manera, justifique la presencia de estas pinturas adscritas al estilo renacentista aún con pervivencia de rasgos goticistas, dentro de un contexto popular, ya que muchos de estos conjuntos, aunque modestos, son indicativos de un momento histórico, social y artístico apenas conocido², y cuyos conjuntos (algunos sólo vestigios) están en vías de desaparición a causa de su abandono.

Las evidencias encontradas dan muestra del movimiento de talleres, intercambio de ideas, expansión de modelos iconográficos e incluso mecenazgo artístico, que dieron como resultado la concepción de estos conjuntos de pinturas que sobrepasan los límites de la comarca de Sayago.

En general, la mayoría de las relaciones aquí establecidas entre los conjuntos de pinturas refieren, por un lado, a distintos grupos de pintores (en distintos momentos, aún cercanos en el tiempo) que repiten modelos iconográficos, composiciones basadas en grabados o estampas impresas, y a los diversos elementos decorativos (modelos de plantillas, motivos ornamentales y geométricos, paisajes, etc.). Por otro lado, lo que no resulta excluyente, refieren a la posible presencia de un mismo taller itinerante que ejecuta sus pinturas de la misma manera en varios de los conjuntos.

Haremos referencia a los motivos ornamentales comunes en, por ejemplo, la representación pictórica de telas con brocados, para los fondos de las escenas murales, zócalos, arcos, etc. No se trata de representaciones ficticias ni exclusivo de la pintura mural, si no que responde a una realidad: el uso de estos ricos textiles en las vestimentas tanto por las clases nobles como por el estamento religioso, y en la decoración de interiores (tapices, alfombras,...) (Fig. 1 y 2) como muestra del poder adquisitivo del que los poseía. Por lo tanto no es de extrañar que esta realidad se refleje en distintas manifestaciones artísticas, como la pintura y la escultura, y cada técnica mediante sus procedimientos y recursos propios.



Fig. 1 - Ejemplo de decoración de interiores: pintura sobre tabla de Rogier Van der Weyden³, entre 1430 y 1440.

¹ Estudios de algunas de estas pinturas iniciados por autores como Grau y Rivera, entre otros.

² Como ya hemos indicado anteriormente, muchas de estas pinturas no estuvieron al descubierto durante muchos años tras su ejecución, pues pronto fueron encaladas como prevención ante el efecto de la peste que asoló durante años toda Europa.

³ Imagen tomada de: BINSKI, Paul: Artesanos medievales. Pintores. Ediciones Akal, Madrid, 2000, pág. 5.

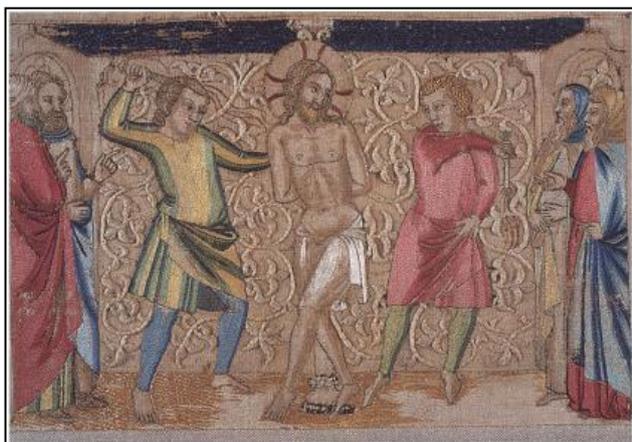


Fig. 2 - Curioso ejemplo de tapiz bordado dentro de un bordado: *La Flagelación de Cristo* (Florencia)⁴, mediados de siglo XIV. Seda e hilos metálicos sobre lino, Legado de Charles F. Ikle.

Veremos, también, como además de la repetición de los modelos iconográficos que ya se establecen desde el Medievo, se da el hecho del conocimiento de las formas de hacer entre talleres y otras obras artísticas, y a la importante difusión de modelos a través de dibujos (Fig. 3) y grabados que circulaban libremente por toda Europa, gracias a la imprenta.



Fig. 3 - A la derecha, dibujos de un cuaderno de bocetos inglés (hacia 1400) que se conserva en la Biblioteca Pepysiana del Magdalene College de Cambridge⁵. Podría tratarse de un ejemplo de representación que no preserva la tradición pictórica formal de temas religiosos, si no que se trata de un ejercicio de artificio imaginativo por parte del artista, alejado de cualquier convención.

Destaca la similitud formal de los profetas de Fernandiel, en Muga de Sayago, cuyos modelos también encontramos en obras atribuidas a Fernando Gallego, lo que refuerza la idea de que las pinturas murales de Muga está respaldado por un promotor más versado e intelectual, frente al resto de los conjuntos pictóricos.

Mostramos a continuación una relación de ideas e imágenes comparativas que resumen lo que denominamos “parecidos razonables” entre las pinturas documentadas en este trabajo y otros ejemplos ajenos a la comarca, y que demuestran esa interrelación entre los conjuntos pictóricos, desde diversos aspectos. Somos conscientes de que esta breve relación supone un campo de estudio mucho más amplio, el cual corresponde a otros trabajos en los que merecería la pena profundizar:

⁴ Imagen tomada de la web: <http://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258789.pdf.bannered.pdf>

⁵ Imagen tomada de: BINSKI, Paul: *Artesanos medievales. Pintores*. Ediciones Akal, Madrid, 2000, pág 57.

2. MOTIVOS ORNAMENTALES

- Motivos seriados

Encontramos un patrón similar de decoración destinada a la cubrición de muros a modo de paños colgantes divididos en bandas verticales, (a modo de los grandes tapices como los que cubrían y decoraban los interiores de grandes y ricas construcciones), con alternancia de color generalmente, y motivos repetitivos simplificados de modelos textiles, también en el intradós de los arcos, cuyos referentes son el mundo libresco y todos los ornamentos litúrgicos tejidos en ricos materiales (Fig. 4 a 10).



Fig. 4 - De izquierda a derecha y de arriba abajo: Villamor de Ladre, Carbellino, Pasariegos, Salce, Fernandiel -Muga, Torrefrades y Villardiegua de la Ribera.



Fig. 5 - Motivos similares se repiten en los fondos de algunas escenas, casi siempre en tonos rosa-morados. A la izquierda Villamor de Ladre, Torrefrades en el centro y Piñuel a la derecha.



Fig. 6 - Detalle de frontal de altar del Museo Cívico de Spoleto (Florencia)⁶ y Terno del Monasterio de Guadalupe⁷.

⁶ Web: *The Realm of Venus. Extant textiles-16th Century*: <http://realmofvenus.renaissanceitaly.net/workbox/exttex16.htm>

⁷ Web: <http://liturgia.mforos.com/1699120/8037547-la-casulla/>

Fig. 7 - Detalle de una porción de tela de terciopelo verde. Principios del siglo XVI, Florencia. Museo de Artes Decorativas de París⁸.



Fig. 8 - El enmarque de la escena lateral derecha, en el muro del Evangelio, de la Iglesia parroquial de Piñuel muestra un diseño muy simplificado de cintas entrelazadas formando óvalos de distinto tamaño, y que podemos relacionar con ejemplos textiles



- Ornamentos a lo romano

Este tipo de ornamentos desarrollan complicados grandes roleos vegetales sobre fondos rojizos u ocre con los motivos en grisalla, con elementos figurados como jarrones, cornucopias, animales fantásticos, etc. Encontramos decoraciones similares en otros conjuntos de Portugal que también imitan tejidos de tapicería (Figs. 9 y 10).



Fig. 9 - Ermita de Fernandiel, en Muga de Sayago: Testero y Arco triunfal.



Fig. 10 - Detalle de una tela de terciopelo y seda, Siglo XVI, con motivos de flores con pétalos colgantes⁹ (Museos venecianos).

⁸ Web: [The Realm of Venus. Extant textiles-16th Century: http://realmofvenus.renaissanceitaly.net/workbox/exttex16.htm](http://realmofvenus.renaissanceitaly.net/workbox/exttex16.htm)

⁹ Web: <http://the-earth-is-flat.blogspot.com.es/2012/01/clearly-i-dont-spend-enough-time-doing.html>

Los ejemplos portugueses son variados y cubren grandes paños ¹⁰ y ¹¹ en estos casos los ornamentos se engrosan, rellenan la superficie y apenas dejan ver los fondos en los que predominan los rojos, por imitación de los paños de terciopelos y sedas, y que hacen destacar sobremanera los hilos de plata y oro (Fig. 11 a 13).



Fig. 11 - Decoración ornamental en la Igreja de Nossa Senhora da Piedade, en Lamego, Viseu⁶.

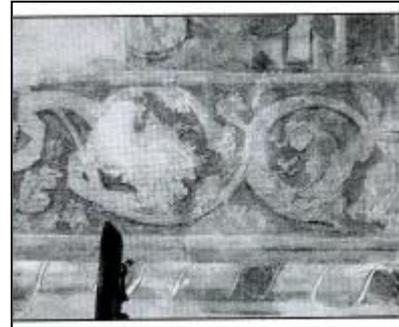


Fig. 12 - Decoración ornamental en la Igreja de Santa Cristina de Serzedelo (Portugal)⁷.



Fig. 13 - Detalle del terno "Tanto Monta" del Monasterio de Guadalupe.

¹⁰ Imágenes tomadas de la publicación de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.

¹¹ Imagen tomada de la publicación de Luis Urbano Afonso: *A Pintura Mural Portuguesa. Entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Vol II, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

¹² Imagen del Terno "Tanto Monta" M. de Guadalupe: Web: <http://monasterioguadalupe.com/index.php/arte-cultural/bordados/>

-Ornamentos de roleos vegetales seriados

Encontramos grandes similitudes en ejemplos de ornamentos de trazo fino, la mayoría realizados a mano alzada. Este tipo de ornamento es uno de los más extendidos y característicos del periodo, y su fuente de inspiración en bordados es evidente¹³ (Fig. 14 a 17).



Fig. 14 - Detalles de roleos en Fernandiel, en Muga de Sayago.

A la derecha, detalle de ornamento en la Igreja de Nossa Senhora da Ribeira (Portugal)



Fig. 15 - Detalles de motivos seriados en la Iglesia parroquial de Badilla de Sayago: Muro lateral y testero.



Fig. 16 - Capilla de Santa Luzia de Larhino, en Portugal: General y detalle.



Fig. 17- Frontal de altar.
Benalcázar (Córdoba) Finales del siglo XV.

¹³ Imagen del frontal de altar tomada de Web: *Belalcázar*, (Varios autores)
<http://www.belcazar.org/Patrimonio/Historia%20de%20Belcazar-1.htm>

-Motivos geométricos

A modo de trampantojos, y en un evidente *horror vacui*, los muros, los zócalos y fondos se decoran con motivos geométricos de cubos y paralelepípedos escalonados en perspectiva, con variantes de orientación, de colores y de diseño entre cada conjunto¹⁴ (Fig. 18 a 23).



Fig. 18 - Detalle en la Iglesia de San Juan Bautista en Pasariegos. En el centro zócalo en Igreja de San Paio de Midões, en Portugal. A la derecha, la Igreja de Santa María de Corvite.



Fig. 20 - Detalle de fondo en el muro testero en la Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles, en Villamor de Ladre.



Fig. 19 - Igreja de Santo Tomé de Abrambres, en Portugal.

Fig. 21 - Detalle de zócalo en la Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe.



¹⁴ Imágenes de conjuntos portugueses tomadas de la publicación de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.



Fig. 22 - Detalle del resto conservado en el muro testero de la Iglesia de San Miguel en Carbellino.



Fig. 23 - A la derecha Capilla de Nossa Senhora da Glória, en Portugal y detalle de los motivos del zócalo.



En los ejemplos sayagueses, la dirección de las aristas superiores en los cubos se dispone en oblicuo, aumentando la sensación en perspectiva o de tres dimensiones, mientras que los ejemplos portugueses siguen una línea horizontal. La excepción la encontramos en los escasos restos conservados en la iglesia de *San Miguel de Carbellino*, que siguen la línea horizontal y además tienen representados pequeños vanos alargados similares a la decoración de *Nossa Senhora da Glória*, según se aprecia en las imágenes¹⁵ (Figs. 22 y 23).



Fig. 24 - Este motivo decorativo ha seguido vigente hasta el siglo XX, como se puede observar en muchos edificios. A la izquierda, casa particular de la calle San Ignacio, 3 de Valladolid.

A la derecha, ejemplo de azulejería sobre fachada en casa particular, Lisboa.



¹⁵ Imágenes de conjuntos portugueses tomada de la publicación de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da idade média e do início da idade moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.

3. GENEFAS A PLANTILLA

Es a partir del Renacimiento cuando se generaliza el empleo de plantillas o *cartones*¹⁶, boceto realizado en tamaño definitivo sobre papel u otro material como el metal, tanto para figuras como para cenefas de enmarque, como es el caso que nos ocupa. El traslado de la composición al muro se realiza disponiendo la plantilla, en conjunto o en fragmentos sobre la pared blanca, y marcando las líneas con diversos métodos. En nuestro caso la mayoría de las pinturas ciñen el uso de la plantilla para realizar las escenas de enmarque, por medio mecánico, incisiones, estampillado, o relleno directo de los huecos recortados, e incluso el complemento de dibujo a mano alzada, que es el empleado casi siempre en los elementos figurados del interior de las escenas.

El uso de plantillas facilitaba la sistematización del trabajo y una ejecución rápida y homogénea al intervenir distintas manos en cada andamiada, con lo que el riesgo de error era menor (Fig. 25 a 32). Como ya hemos mencionado en el apartado de localidades, se han podido encontrar cenefas en las que se ha empleado una misma plantilla, siempre en el mismo conjunto de pinturas, pero no se ha constatado del empleo de una misma plantilla en conjuntos murales de distintas poblaciones y que presentan similares estilos, por falta de accesibilidad, por el mal estado o pérdida de zonas coincidentes con cenefas de enmarque. Esta identificación confirmaría en mayor medida, si cabe, la presencia de un mismo taller de pintores¹⁷ que actuaron en esta zona.

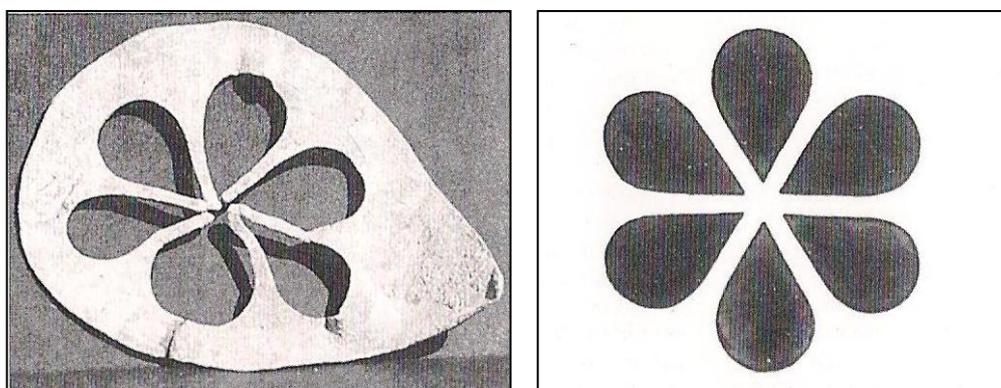


Fig. 25 - Molde de plomo para un diseño de roseta de la abadía de Meaux, Yorkshire (siglo XIII)¹⁸.

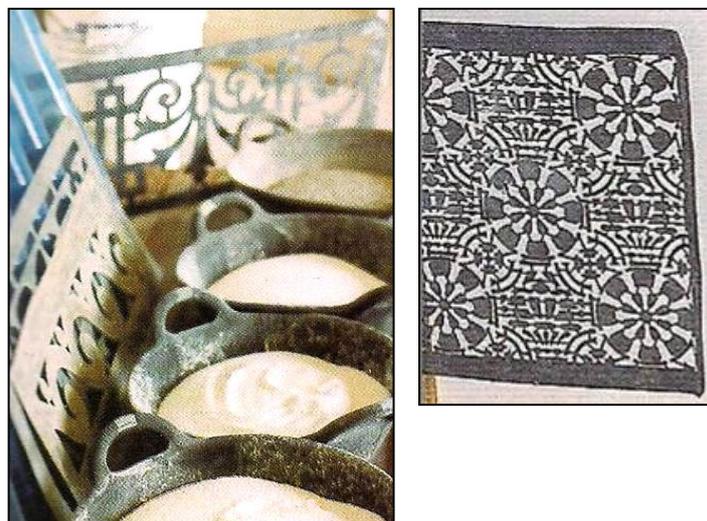


Fig. 26 - Ejemplo de plantillas de metal actual¹⁹.

¹⁶ Pacheco lo denominaría después como *patrones*.

¹⁷ Remitimos al punto 4 de este apartado.

¹⁸ Imagen tomada de BINSKI, Paul: *Artesanos medievales. Pintores*. Ediciones Akal, Madrid, 2000, pág. 63.

¹⁹ Imagen tomada de GÁRATE ROJAS, Ignacio: *Artes de la Cal*. Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá de Henares, pg. 83.

- Cenefas de rombos, de repetición lineal

Es el modelo de plantilla base, común a la mayoría de los conjuntos documentados, la plantilla traza líneas oblicuas y son los espacios entre ellas las que se recortan, tomando la forma de rombos de forma que al traspasarlo a la pared y rellenar estos espacios o huecos queda impreso el negativo de la plantilla.



Fig. 27 - Arco de la Epístola, Carbellino,



Fig. 28 - Escena de *Sto. Tomás*, Ermita de Fernandiel, en Muga.



Fig. 29. Muro Evangelio, Piñuel



Fig. 30 - Muro Evangelio, en Pasariegos.



Fig. 31. Arco Epístola, en Torrefrades.



Fig. 32 - Arco Epístola, Ermita de Villamor de Cadozos.

- Cenefas de rombos con labor de lacería o de entrelazo, de repetición lineal

Se trata de una variante en la decoración de la plantilla de rombos, más trabajada: Las diferencias entre conjuntos se presentan en la anchura de la plantilla y número de filas de romboides, así como los colores de fondos y líneas de enmarcado, en rojo o negro²⁰ (Fig. 33 a 35).



Fig. 33 - Testero de la Iglesia de San Miguel de Carbellino. A la derecha, escena con cenefa similar en la Igreja de San Tiago de Adeganha. En los ejemplos portugueses las cenefas se superponen al cruzarse perpendicularmente.

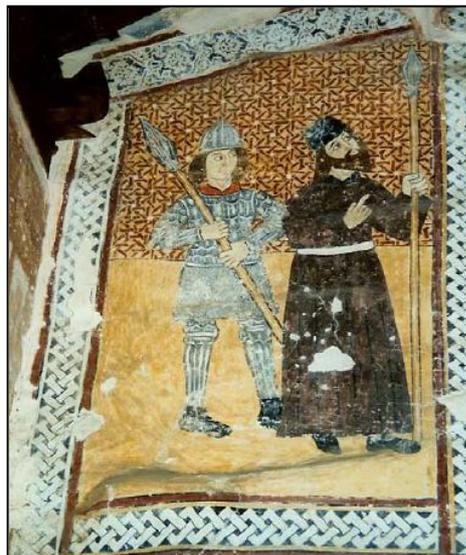


Fig. 34 - Detalle de una cata en Santa Eufémia de Duas Igrejas (Portugal). A la derecha, escena de la *Oración en el Huerto*, en el testero de la Iglesia de Santa Marina en Villar del Buey.



Fig. 35 - Detalle de cenefa en Igreja de Santa María dos Anjos de Monção (Portugal).

²⁰ Imágenes de conjuntos portugueses tomadas de la publicación de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da idade média e do início da idade moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.

- Cenefa de espiga, de repetición lineal

Motivo simplificado en cuadrículas (Fig. 36 y 39) del que sólo se localizan dos ejemplos hasta el momento, en Sayago, mientras sí se constata el empleo de este modelo en suelo portugués.



Fig. 36 - A la izquierda, detalle en muro testero. Iglesia de Ntra Sra de los Ángeles de Villamor de Ladre.

Fig. 37 - A la derecha, versión simplificada, a mano alzada, en las pinturas del crucero de la Iglesia de Ntra Sra de la Expectación de Badilla de Sayago.

- Cenefa de motivos bidimensionales repetitivos

Con motivos que recuerdan desde las celosías y filigranas en vanos y paramentos de arquitecturas góticas (Fig. 38), hasta la imitación de tejidos adamascados o tejidos calados de encaje (Fig. 39).

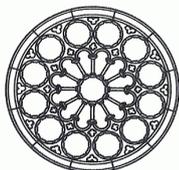


Fig. 38 - Diseño de rosetón arquitectónico. A la derecha, motivo de cenefa en la Iglesia de Ntra Sra de los Ángeles de Villamor de Ladre.



Fig. 39 - Detalle en Santa María dos Anjos, Valença. Se encuentran este tipo de motivos más complejos. en suelo portugués.

4. TEMÁTICA Y COMPOSICIÓN

Referido, como explicamos con anterioridad, a la similitud de las representaciones de un mismo tema, derivados en general de la rígida tradición desde el medievo, además de la propagación de estampas y/o grabados e ideas intercambiados entre los artistas que marcan las mismas composiciones repetidas en cada conjunto, aunque la mayoría con perceptibles diferencias formales y estilo en cuanto a la ejecución que evidencian el acercamiento al renacimiento y al hacer de distintos talleres entre poblaciones, también de un lado y otro de la frontera. Se muestran los principales temas con nexo común cuyos ejemplos hemos podido comparar:

- Asunción de la Virgen

Se mantiene la composición derivada del gótico de marcada frontalidad en la figura de la Virgen. Las escenas se dividen en dos planos, el inferior o terrenal con los apóstoles en torno al sepulcro vacío, alzando la mirada hacia el plano superior o celestial, donde la Virgen, en actitud orante es elevada entre nubes por un coro de ángeles sobre la media luna (Fig. 40 a 42).

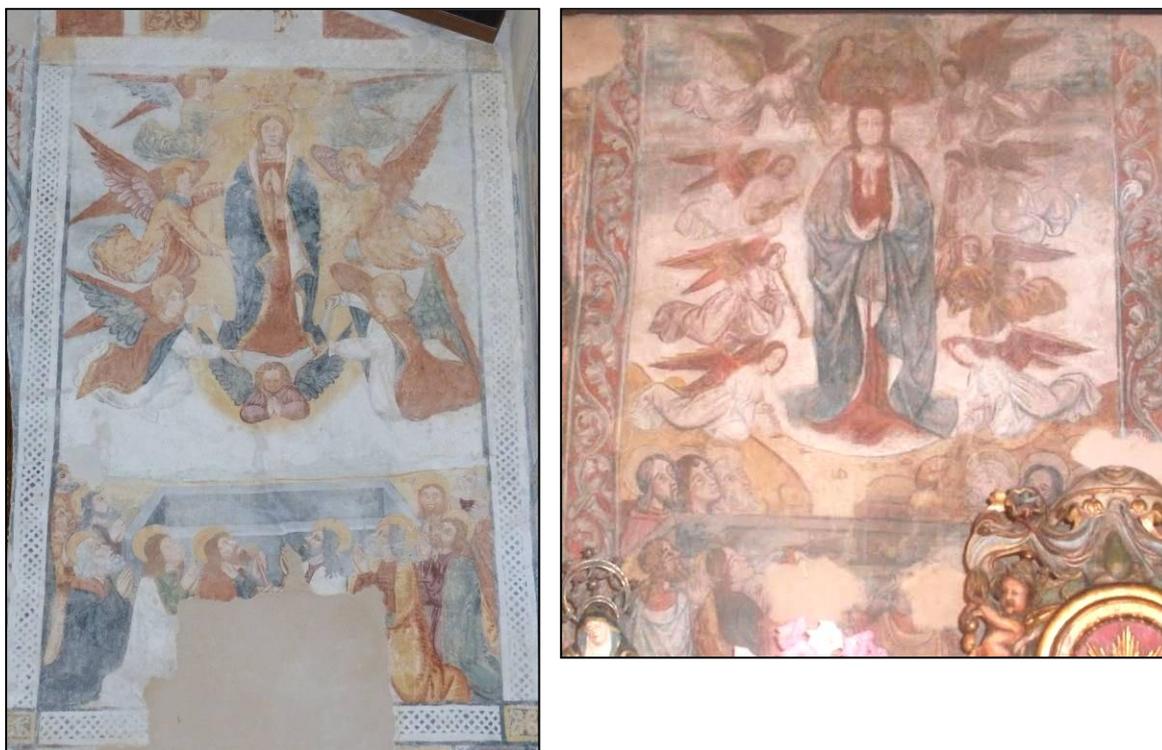


Fig. 40 - *Asunción de la Virgen* de la Iglesia de San Miguel de Carbellino (Zamora), a la derecha, con su homónimo en la *Asunción* de la Igreja Nossa Senhora da Piedade de Meijinhos, (Lamego, Viseu), imagen tomada de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da idade média e do início da idade moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007...



Fig. 41 - Ábside de la Iglesia de la Asunción, Barrio de Santa María, Palencia. Atribuido al Maestro de San Felices, finales del siglo XV ²¹.

Fig. 42 - A la derecha, Detalle de la *Asunción* del retablo mayor de la Basílica del Pilar, en Zaragoza. 1509.

²¹ Web: *La Guía digital del arte Románico*. <http://www.arquivoltas.com/8-palencia/02-BarrioSMParroquial01.htm>

- Martirio de San Sebastián

La representación de San Sebastián es uno de los temas más repetidos y comunes en muchos de los conjuntos conservados, con una iconografía muy similar. Es a partir del siglo XVI cuando empieza a representarse a San Sebastián semidesnudo y con el cuerpo atravesado con flechas disparadas por soldados armados con arcos²² (Fig. 43 a 45).



Fig. 43 - Martirio de San Sebastián de la Iglesia de La Presentación de Nuestra Señora en Torrefrades (Zamora)
A la derecha, pintura del arco triunfal de la Igreja de Santo Tomé de Abambres (Portugal)²².



Fig. 44 - Martirio de San Sebastián de la Igreja de San Salvador de Bravães²³.



Fig. 45 - Martirio de San Sebastián de la Igreja de Santa Eufémia de Mirande do Douro²⁴.

²² Imagen del conjunto de Abrambres tomada de la publicación de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da idade média e do início da idade moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.

²³ Imagen tomada de Bessa, P.: D. Diogo da Sousa e a *Pintura mural na capela-mor sa Igreja de San Salvador de Bravães*, Revista da Faculdade de Letras, Porto 2003, I Serie, vol 2, pp. 757-781

²⁴ Imagen tomada de Cardoso Rosas, L.M.: *Arquitetura religiosa tardo-medieval e pintura mural: Relações litúrgicas e espaciais*. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património, I Série vol 2, Porto, 2003, pp. 419-441.

- San Sebastián y San Roque

La imagen de San Sebastián aparece frecuentemente ligada a la de San Roque como santos intercesores contra la peste, el tema también está presente en conjuntos de la vecina Portugal (Fig. 46 y 47).



Fig. 46 - Escenas del *Martirio de San Sebastián* y *Curación de San Roque*, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación de Badilla de Sayago.



Fig. 47 - En la imagen, escenas conjuntas de *San Sebastián* y *San Roque* en la Igreja de San Salvador de Bravães²⁵. Otros ejemplos los encontramos en la Igreja de Santa Cristina de Serzedelo.

²⁵ Imagen tomada de Bessa, P.: *D. Diogo da Sousa e a Pintura mural na capela-mor sa Igreja de San Salvador de Bravães*, Revista da Faculdade de Letras, Porto 2003, I Serie, vol 2, pp. 757-781

- Calvario

La iconografía tradicional del tema del Calvario, según los textos evangélicos, con las figuras principales de Cristo crucificado, la Virgen a la izquierda y San Juan a la derecha, apenas sufrió variante alguna hasta el siglo XVI, cuando empiezan a incorporarse otras figuras ²⁶ (Fig. 48 a 51).



Fig. 48 - Calvario de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Gamones. A la derecha, figura de *San Juan* perteneciente a un Calvario en la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Villamor de Ladre.

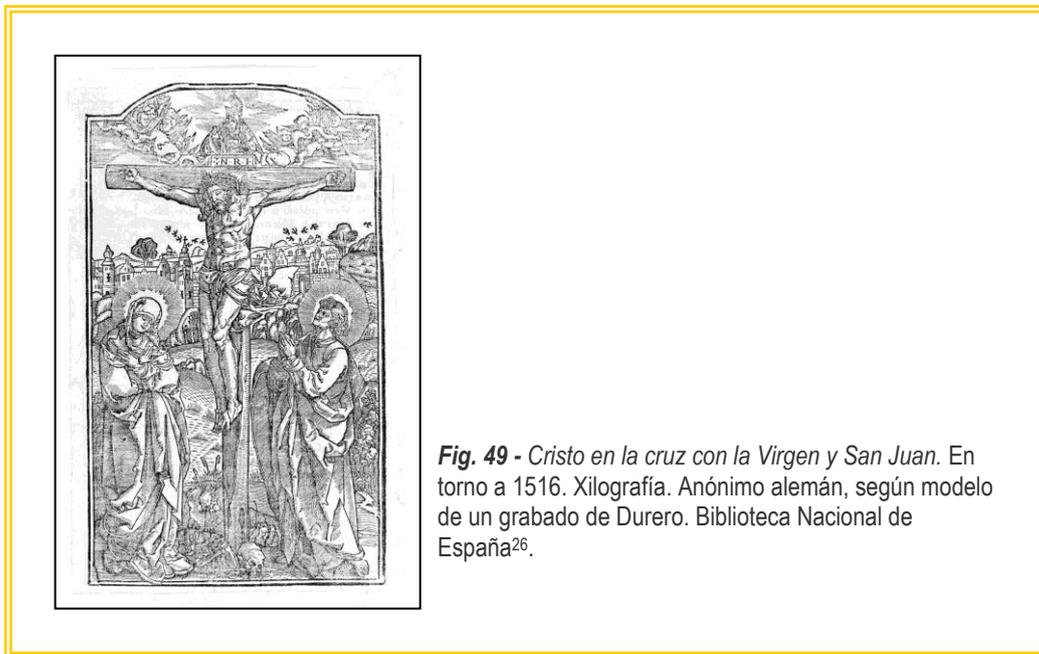


Fig. 49 - Cristo en la cruz con la Virgen y San Juan. En torno a 1516. Xilografía. Anónimo alemán, según modelo de un grabado de Durero. Biblioteca Nacional de España²⁶.

²⁶ Imagen de la xilografía tomada de <http://www.europeana.eu/portal/record/9200128/B50AE2E2D6005B56E8668831FE24424CC056E601.html>



Fig. 50 - *Calvario* de la Iglesia de San Benito en Palazuelo de Sayago. A la derecha *Calvario* de la Iglesia de Santa María Magdalena en Tamame: Se trata de un ejemplo de fecha posterior, en parte repolicromado, y realizado para disponer sobrepuesta la talla de un Cristo crucificado.



Fig. 51 - Detalle del *Calvario* de la Iglesia de San Miguel de Carbellino.

- San Cristóbal

De marcado carácter apotropaico, el tema de San Cristóbal es una constante en las iglesias en la península. Como el culto y la devoción popular requieren no es fortuita la ubicación de esta figura poco más allá frente a la entrada de los templos, su contemplación desde la puerta permitía a todos los caminantes acceder a ella sin entrar ni interrumpir el culto, y encomendarse a este santo protector de peregrinos y de la muerte repentina.

El significado iconográfico e iconológico de la figura de San Cristóbal tiene su origen en las tradiciones paganas, lo que le pone en contacto con dioses y héroes, desde Eneas o Hércules al dios Anubis, como portador de las almas. Su representación queda fijada a partir del siglo XIII y su culto estuvo muy extendido durante la Edad Media, manteniendo las representaciones artísticas con ligeras variantes y según el estilo del momento, hasta avanzado el siglo XVI, momento en que la figura del Santo empieza a perder popularidad. En muchos lugares de Europa la Iglesia lucha contra aquellos cultos sospechosos de paganismo llegando a ordenar la destrucción de sus imágenes. Es evidente que en España el culto se mantuvo durante buena parte del siglo XVI, a tenor de las escenas de esta comarca de Sayago y otras representaciones del santo en ejemplos pictóricos de la península (Fig. 52 a 58).

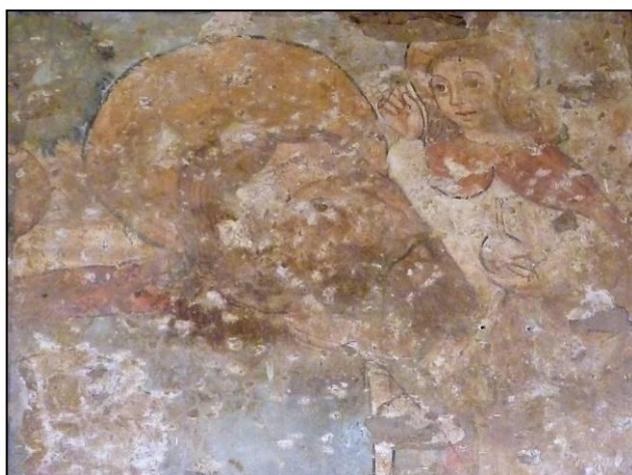


Fig. 52 - *San Cristobalón* de la Iglesia de San Juan Bautista de Piñuel de Sayago.



Fig. 53 - *San Cristóbal* del Museo Catedralicio de Salamanca.



Fig. 54 - *San Cristobalón* de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Villamor de Ladre.

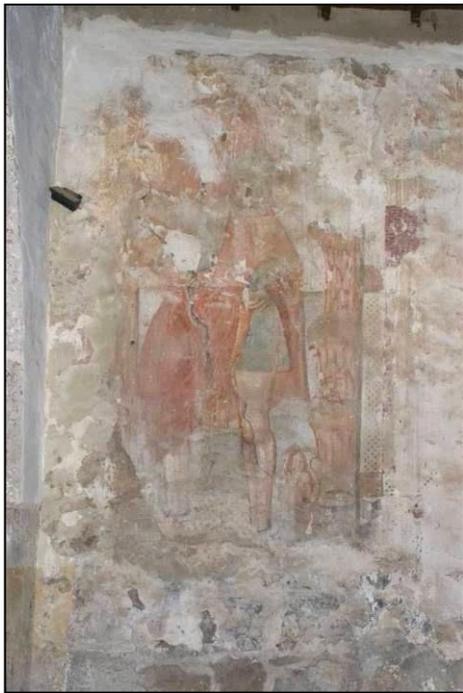


Fig. 55 - *San Cristobalón* de la Iglesia de San Juan Bautista en Pasariegos.

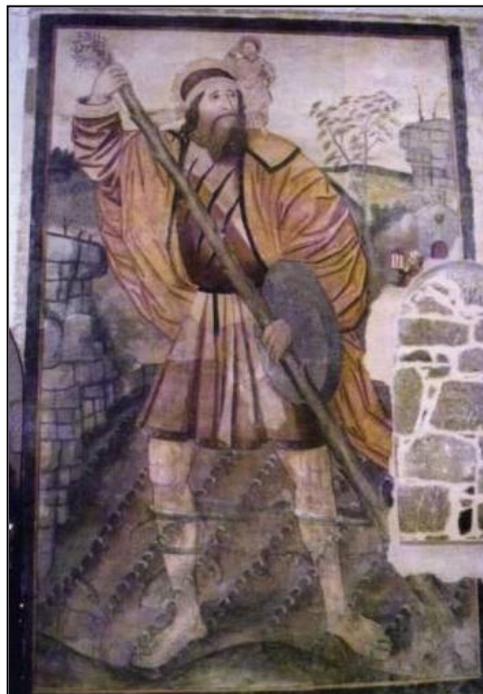


Fig. 56 - *San Cristóbal*, en Igreja de Santa Leocadia, en Chaves (Portugal) ²⁷.



Fig. 57 - *San Cristóbal* en Igreja de San Tiago de Adeganha²⁸.



Fig. 58 - *San Cristóbal*, en Igreja de Nossa Senhora de Azinheira, Outeiro Seco (Portugal)²⁸.

²⁷ Imagen tomada de Caetano, J.I.: *Uma obra de arte redescoberta: Os frescos da Igreja românica de Santa Leocádia, Chaves*, Revista *Aquae Flaviae*, n2 32, Dezembro 2004, pp. 43

²⁸ Imágenes tomadas de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da idade média e do início da idade moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.

- San Miguel Arcángel

La impronta renacentista es clara en la representación del *Arcángel San Miguel*: se le representa con la balanza pesando las almas y venciendo al demonio. En estas pinturas se despeja la armadura de pedrería, se reduce el dorado del fondo a favor de un fondo decorativo a imitación de textiles que con el tiempo evoluciona hacia un tímido paisaje y, sobre todo, imprime a la figura un movimiento y una monumentalidad que lo alejan del espíritu hispano-flamenco (Fig. 59 y 60).

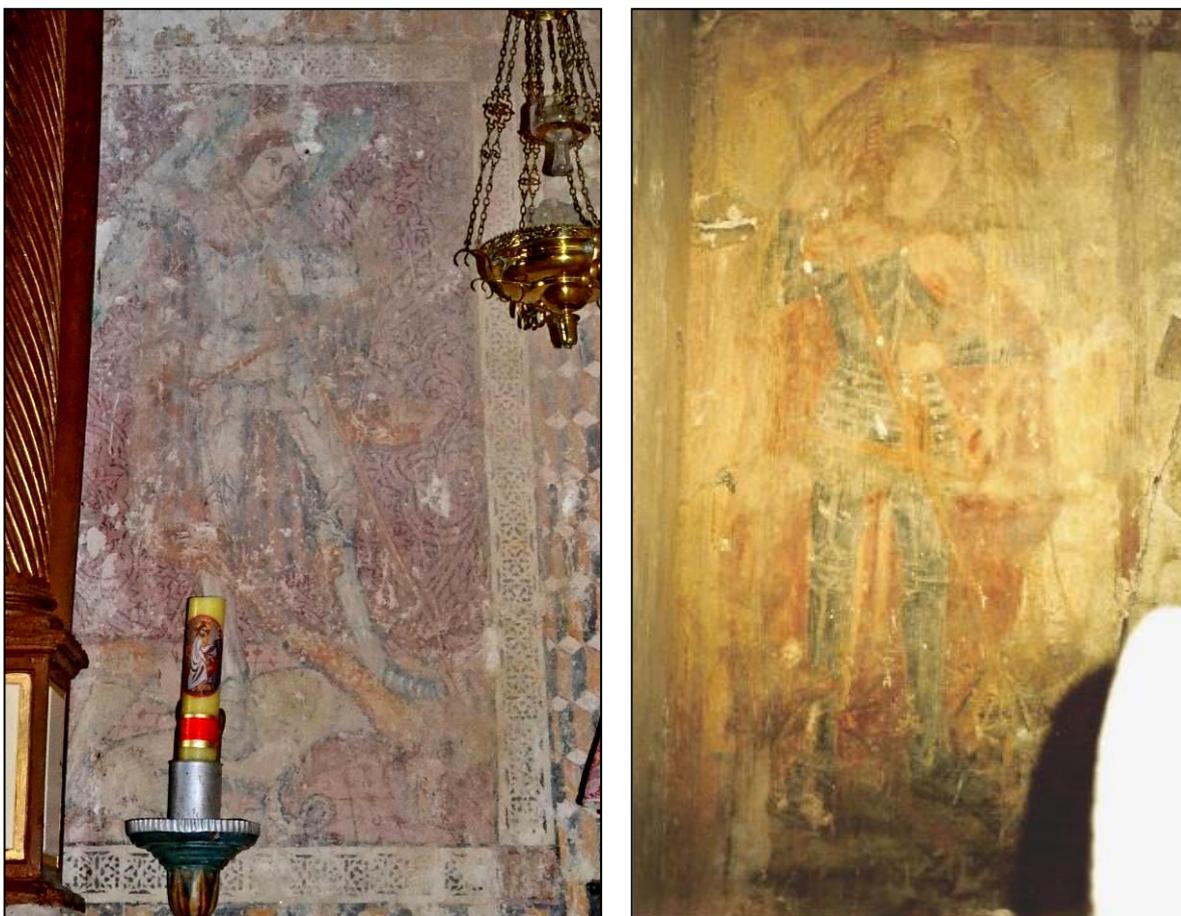


Fig. 59 - Escena de *San Miguel Arcángel*, Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Villamor de Ladre, en Sayago (Zamora). A la derecha, imagen del mismo tema de el arco triunfal de la Igreja de Santa Eulália de Río Covo, en Portugal ²⁹. Otros ejemplos en Portugal se encuentran en la Igreja de San Isidoro y Santa Cristina de Serzedelo.



Fig. 60 - Pintura de San Miguel de la Iglesia de San Félix de Xátiva (Valencia) Hacia 1500 ³⁰.

²⁹ Imagen tomada de Paula Azevedo Bessa: *Pintura mural do fim da idade média e do início da idade moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.

³⁰ Web: <http://www.seudexativa.org/index.php/patrimonioartístico/retablosanfelix/354-el-retablo-mayor-de-la-iglesia-de-san-felix-espejo-de-una-epoca>

- Resurrección de Cristo

Tema poco tratado por los artistas españoles, respecto a la iconografía de Cristo resucitado sobre el sepulcro cerrado, resulta curioso encontrar en la misma zona dos ejemplos que atiendan precisamente a esta iconografía poco usual, por lo que es evidente la influencia de otras obras y el conocimiento que de ellas tenían los talleres. Se representa la figura de Cristo triunfante y bendiciendo sobre o delante del sepulcro, rodeado por los soldados custodios, que aparecen dormitando o recién despiertos, sorprendiéndose por el suceso. El tratamiento de profundidad se genera a partir de la disposición de los personajes principales en primer plano, y la situación del paisaje y/o la ciudad en el segundo.



Fig. 61 - Escenas de la *Resurrección de Cristo*, en la Ermita de Villarmor de Cadozos (izquierda), que parece copia casi literal de una pintura atribuida a Fernando Gallego, que mostramos en la imagen inferior. A la derecha, iglesia parroquial de Villardiegua de la Ribera, en este caso con la figura de Cristo delante del sepulcro.



Fig. 62 - Detalle de la pintura sobre tabla de *La Resurrección*, atribuido a Fernando Gallego, anterior a 1490, en el retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, El Campo de Peñaranda, Salamanca³¹. A la derecha, fresco-seco realizado por Piero Della Francesca³² (1463) en el Museo Cívico de Sansepol, con una ligera variación en la disposición de Cristo.

³¹ Imagen tomada de la web: <http://practicarte.wordpress.com/2011/07/11/passio-%E2%80%93-las-edades-del-hombre-%E2%80%93-medina-del-campo/>

³² Imagen tomada de la web: <http://www.artchive.com/artchive/P/piero/resurrex.jpg.html>

La relación de pinturas identificadas como ejecución de un posible mismo taller, dadas sus características formales, son las que siguen (Fig. 64 a 68).



Fig. 64 - Conjunto de pinturas de la iglesia parroquial de Torrefrades: Izquierda, escenas del muro del Evangelio. Centro y derecha, escenas del paramento del arco triunfal.



Fig. 65 - Izquierda: Escenas de *Santa Bárbara* y santo obispo sin identificar, muro del Evangelio, Iglesia de San Juan Bautista de Piñuel. **Fig. 66** - derecha: Escenas de la Ermita de Gracias en Villamor de Cadozos., en el paramento derecho del arco triunfal.

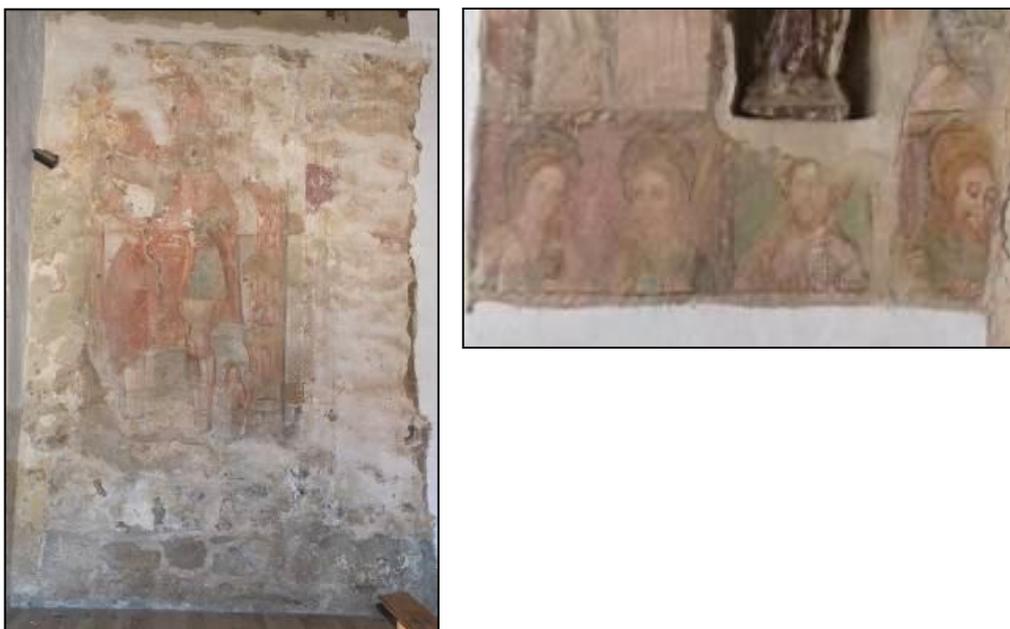


Fig. 67- Izquierda: Escena de *San Cristóbal*, muro del Evangelio. Derecha, posible añadido de la predela del retablo fingido del arco triunfal, ambas en la Iglesia de San Juan Bautista de Pasariegos.



Fig. 68 - Escenas del primer tramo de la nave y arco triunfal en la iglesia de San Miguel Arcángel de Carbellino.

Se adivina en algunas de las pinturas de estos conjuntos murales³⁶ la intervención de una misma mano, o al menos de manos que trabajan conjuntamente y han aprendido una de la otra, a pesar de las ligeras diferencias entre sí propio de la distribución habitual del trabajo, en la que el maestro u oficial solía marcar las composiciones y líneas generales del dibujo y con la intervención de otros miembros del taller se completaba el color y acabado de las pinturas.

Destaca la distribución común de escenas enmarcadas con cenefas realizadas con plantillas de rombos, de repetición lineal y color negro, cuya nota característica estriba en que las plantillas empleadas tienen unas medidas comunes en anchura de 8,5 cm ³⁷, y que los encuentros de cada cenefa (lo que aún se conserva) se rematan con un similar motivo floral de fondo ocre amarillo (Fig. 81 a 86). La excepción la marca el retablo fingido de Pasariegos, que presenta la particularidad de que las figuras de la predela, que posiblemente sea de mano distinta a la que ejecutó el resto del retablo, tienen los mismos rasgos que las figuras del resto de las pinturas (Fig. 72, 74 y 77).

Precisamente es este punto, el parecido de las figuras representadas, lo que llama la atención a pesar de que algunas fueron ejecutadas de forma más rápida, ya que comparten la mayoría los mismos rasgos faciales, disposición y actitud de las figuras. Se perfilan en general con líneas gruesas en color negro o siena, repasando el dibujo preparatorio, evidente en las pinturas con mayor nivel de acabado. En su mayor parte la paleta de color es amplia, a excepción de Villamor de Cadozos, colores vivos y planos que rellenan las figuras³⁸, con un intento de volumen al jugar con los tonos y crear luces y sombras. (Fig. 69 a 80).

Algunas escenas comparten los mismos fondos decorativos a imitación de brocados en colores rosa-morado (Fig. 69 71, 74 y 77). Las composiciones son equilibradas, destacando las figuras principales, con interés por la perspectiva en la disposición de los elementos del suelo y fondos de paisajes y/o arquitecturas.

En cuanto a la ejecución técnica, podemos decir que en la mayoría de los casos sólo existe una capa de mortero, hecho con cal y un árido que da a la mezcla un tono grisáceo, probablemente tomado del entorno. En cuanto a la aplicación de policromía, se trata de una técnica mixta, basada en la aplicación en fresco del dibujo preparatorio y grandes zonas de color y, a medida que se iba secando el mortero, técnica en seco, sin poder de momento especificar más. Podemos decir que lo más probable es que se trate de detalles y retoques realizados con un temple proteico.

Se muestra a continuación una breve relación comparativa de fotografías que ilustran claramente los puntos en común mencionados y que dan idea del *razonable parecido* que nos lleva a considerar la existencia de este taller de pintores caracterizados por una manera de hacer y un estilo propio a la hora de realizar sus encargos.

³⁶ A tener en cuenta que en algunos conjuntos se conservan varias pinturas ejecutadas en distinto periodo.

³⁷ La variación entre plantillas no supera los 1-3 mm, en general.

³⁸ A excepción de las pinturas de la ermita de Gracia, en Villamor de Cadozos, que parecen inacabadas.



Fig. 69 - Santo Obispo, Epístola. Piñuel.



Fig. 70 - Santa Lucía. Carbellino.



Fig. 71 - Triunfo de S. Catalina de Alejandría. Torrefrades.



Fig. 72 - Sirena, escena de San Cristóbal. Pasariegos.



Fig. 73 - Soldado, escena Martirio de S. Andrés. Carbellino.



Fig. 74 - Retablo lateral, predela. Pasariegos.



Fig. 75 - Santa Bárbara. Piñuel.



Fig. 76 - Martirio de S. Catalina de Alejandría, Torrefrades.



Fig. 77 - Retablo lateral, predela. Pasariegos.

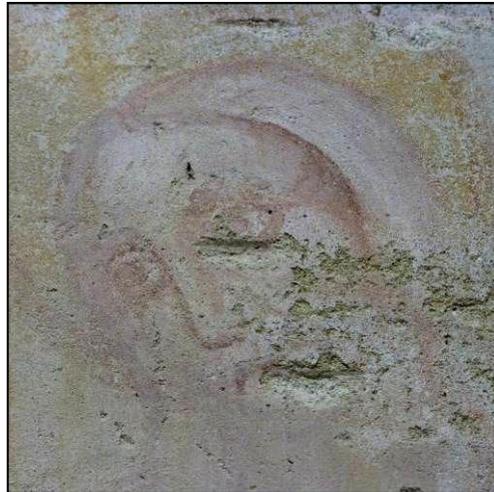


Fig. 78 - Sin identificar. Escena inferior del arco triunfal. Villamor de Cadozos.



Fig. 79 - Muro del Evangelio. Escena inferior Torrefrades.



Fig. 80 - Escena superior. *Descendimiento* Villamor de Cadozos.



Fig. 81 - Arco de la Epístola, Carbellino.



Fig. 82 - Muro Evangelio, en Pasariegos.



Fig. 83 - Muro Evangelio, en Piñuel.



Fig. 84 - Arco Epístola, Villamor de Cadozos.



Fig. 85 - Arco Epístola en Torrefrades.



Fig. 86 - Motivo floral común en los encuentros perpendiculares de las cenefas.



Fig. 87 - Algunos motivos ornamentales se repiten con trazos muy similares en varios conjuntos: Detalle de la escena de la *Asunción* en Carbellino. A su derecha, detalle bajo la escena de *Santa Catalina*, en Torrefrades.

A pesar del mal estado de conservación, se aprecian en las pinturas detalles que complementan las escenas y presentan similitudes, en este caso en la posición y los tocados de las figuras, ejecutadas de la misma forma.



Fig. 88 - Detalles de pequeñas figuras en la escena de San Cristóbal de Pasariegos (Izquierda) y Escena superior de la Ermita de Villamor de Cadozos (Derecha).

Estas pinturas ofrecen las mismas composiciones en las que participan los mismos elementos en la distribución espacial. Se encuentran similitudes en la recreación de perspectiva con único punto de fuga a través del enlosado de los suelos (Fig. 83) y la disposición de las arquitecturas (Fig. 84), sobre todo en los conjuntos de Torrefrades y Carbellino.



Fig. 89 - Izquierda: Escena superior, Lado del Evangelio, Torrefrades. Derecha, escena de la *Dormición de la Virgen* de Carbellino.



Fig. 90 - Similitud en la composición de escenas con elementos arquitectónicos entre las pinturas de Torrebrades (izquierda, escena de la *Conversión de Hermógenes*) y Carbellino (derecha, escena de *Santiago Matamoros* en el primer tramo).

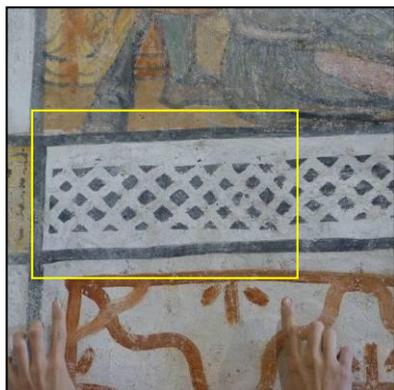
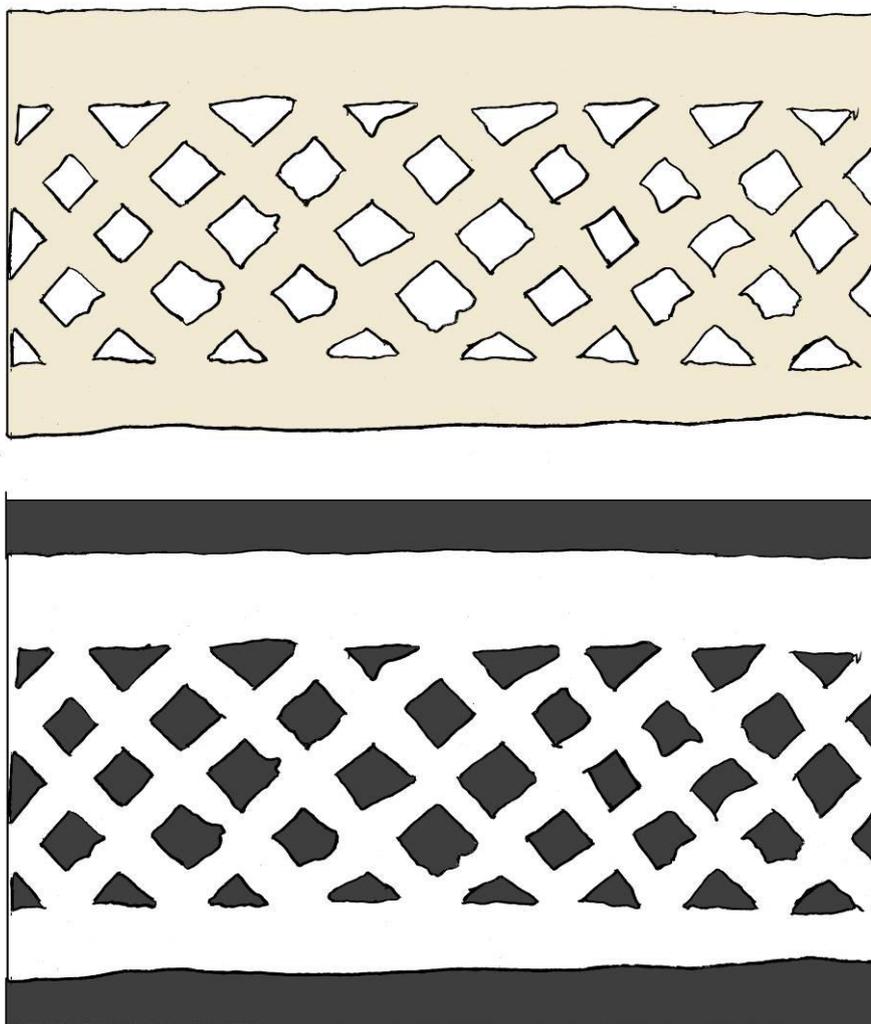


Fig. 91 - Localización del lugar donde se ha tomado la impronta de plantilla de motivo de rombos lineal, en Carbellino (Muro B) que conforma toda la cenefa de la escena en su traslación longitudinal. Debajo imagen de la plantilla y su negativo, en tamaño reducido.



³⁹ En el ejemplar impreso de este trabajo se incluyen estas plantillas a tamaño real.

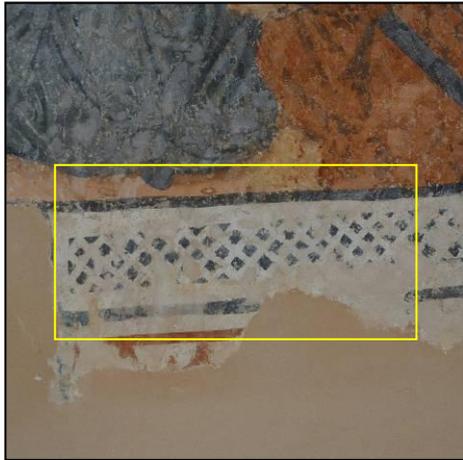
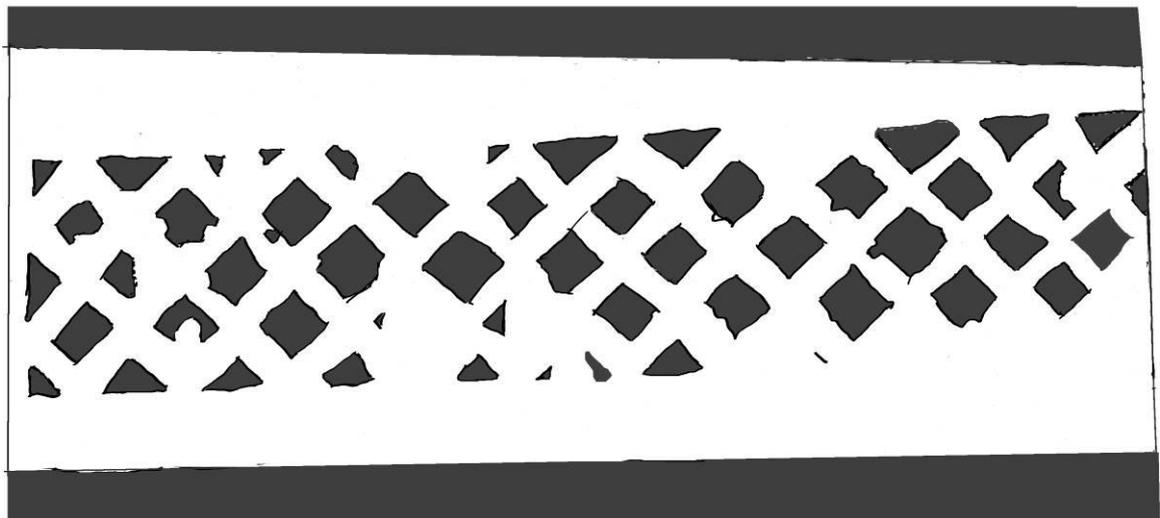
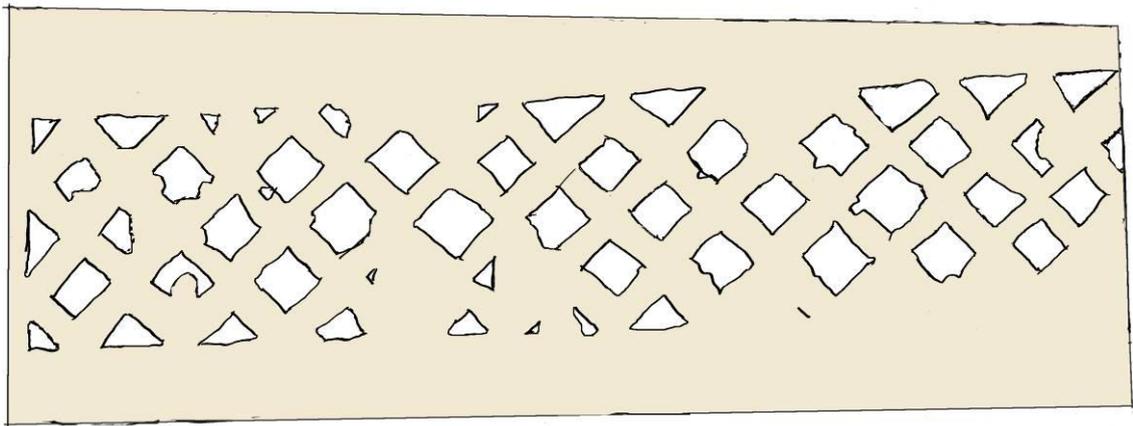


Fig. 92 - Localización del lugar donde se ha tomado la impronta, también en Carbellino (Muro G) que conforma toda la cenefa de la escena en su traslación longitudinal. Debajo imagen de la plantilla y su negativo, en tamaño reducido.



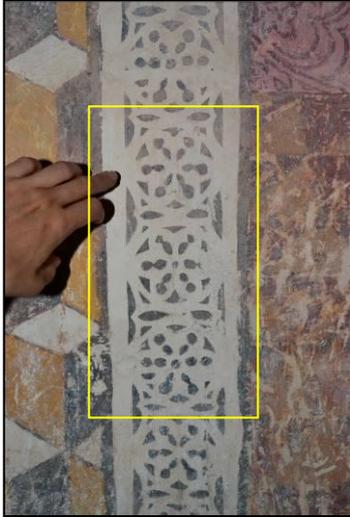
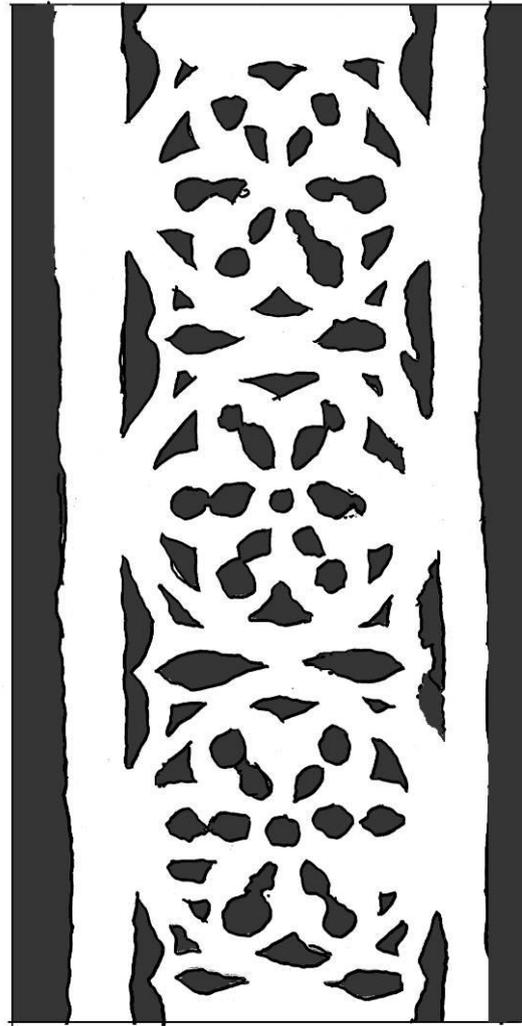
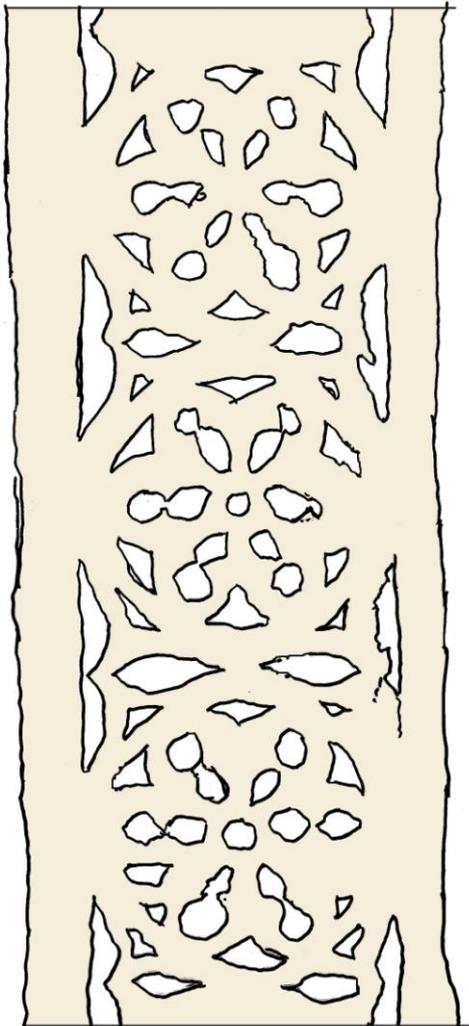


Fig. 93 - Localización de la plantilla de motivo bidimensional y su negativo (debajo, a escala reducida) tomada en Villamor de Ladre (Muro testero).



IV. PRIMER ACERCAMIENTO PARA UN PLAN DE DIFUSIÓN

Una vez estudiada la información recopilada sobre pinturas murales de Sayago y ordenada en este estudio, incluyendo en la exposición unas primeras conclusiones sobre la identificación de un taller, nos planteamos una serie de cuestiones que conviene concretar.

En primer lugar: ¿ante qué nos estamos enfrentando, cuál es el nexo común? Por un lado, debemos decir que abordamos una técnica pictórica tan concreta como lo es la pintura mural; sus procedimientos de ejecución y su soporte lo ligan irremediabilmente al inmueble para el que fueron creados, complementándose mutuamente. Por otro lado, el arte ha sido generalmente promovido por el patronazgo religioso y/o la nobleza laica; en este caso hablamos de pintura religiosa cuyos promotores, más modestos, emulan en sus pequeños templos, tanto iglesias y ermitas, las grandes obras que se estaban realizando en los principales centro artísticos del momento. Y por último, hemos incluido todas las localidades en las que hemos encontrado pinturas murales, intentándonos centrar en las poblaciones que guardan similitudes estilísticas y se engloban en un mismo periodo. Se trata de pinturas en las que perviven durante mucho tiempo características arcaicas junto con algunos avances de los nuevos estilos, con el particular enfoque de tipo popular, lo que hace difícil acotarlas cronológicamente en una fecha determinada, razón por la que nos remitimos a una acotación estilística. En resumen, nos encontramos ante un conjunto de pinturas murales de temática religiosa, carácter popular e intención didáctica, que abarca el periodo estilístico desde finales del Gótico al Renacimiento dentro del límite geográfico de la actual comarca de Sayago, en Zamora.

En segundo lugar: ¿qué caracteriza este grupo fundamental de pinturas, cuál es su importancia? A esto tenemos que decir que, además de lo mencionado anteriormente, se trata de una manifestación artística singular por ser reflejo de un momento socio-económico concreto del que no se conservan numerosos ejemplos (o por lo menos aún no se conocen). La mayoría de estas pinturas, por su carácter didáctico y narrativo, se organizan en escenas delimitadas por unas cenefas características realizadas mediante un procedimiento particular que incluye la utilización de plantillas para estampar el motivo decorativo. Estas características las relacionan y equiparan con sus contemporáneas en Portugal, donde se conservan mayor número de ejemplos en gran medida ya estudiados y mejor conocidos. Por lo tanto, se trata de una manifestación artística con características propias, pero poco estudiada en España y por lo tanto poco conocida. Este desconocimiento genera un desinterés y olvido progresivo, y la no conservación de las mismas que potencia el efecto aún más, continuando un círculo vicioso hasta la completa desaparición de estas representaciones.

Llegados a este punto, y en tercer lugar, nos planteamos: ¿merecen la pena, hay que conservarlas? Y la respuesta no es sólo un sí, sino más bien que constituye un deber conservarlas y transmitir las. Para ello, la primera herramienta es la información, conocerlas, y la segunda, la difusión, pues de nada sirve almacenar conocimiento. Se ha comenzado por el estudio de estas representaciones en Sayago y lo que correspondería a continuación es dar a conocer los resultados. En primer lugar, por el hecho en sí de haber realizado un estudio sobre nuestro Patrimonio Cultural; en segundo lugar, para luchar contra la destrucción de esta manifestación artística; en tercer lugar, para contribuir a la puesta en valor y concienciación de la importancia de estas pinturas, contribuyendo así a su cuidado y conservación; y por último, para aprovechar y continuar los esfuerzos ya invertidos en la difusión de algunas de las localidades con el apoyo de grupos de acción local¹ existentes en la zona y las diversas publicaciones sobre los pueblos de la comarca de Sayago. Es probable que, como consecuencia de todo lo explicado, se consiga también una cierta dinamización de las áreas rurales en las que se encuentran estas pinturas.

La siguiente cuestión se hace inevitable: ¿cómo difundir esta información? El idílico caso de establecer una ruta cultural y toda la infraestructura que requiere se ve, de momento, algo lejano: se trata de zonas rurales en vías de despoblación cuyas infraestructuras actuales (servicios y vías de comunicación) serían insuficientes, ya lo son en algunos casos para los propios habitantes. También porque la mayoría de los conjuntos pictóricos se encuentran en muy mal estado de conservación, algunos en serio riesgo de pérdida, lo que impide que el público en general pueda contemplar y obtener una lectura fructífera de lo que representan, por lo que la visita resultaría un fracaso e incluso contraproducente. Y por último, aunque no por ello menos importante, porque existe un importante desconocimiento de la pintura mural en

¹ Grupo Aderisa (Asociación para el Desarrollo Económico Rural Integral de Sayago). Web: <http://www.aderisa.es/>
Ubicado en la céntrica población de Bermillo de Sayago, realiza una encomiable labor de contribución al desarrollo rural de la comarca de Sayago a través de la aplicación de diversas medidas, entre las cuales se encuentra la valorización del patrimonio cultural, arquitectónico y natural, la promoción del turismo rural y la realización de acciones de cooperación con otras instituciones.

general, de lo que escenifican y de la importancia que representan, algo que hay que subsanar antes de desarrollar una ruta de visitas. La visita ideal sería la que se planifica con conocimiento de causa. Y es por ahí por donde se debería empezar.

Por esta razón, nuestra propuesta se centra en la difusión en varias vías cuyo nexo común es la red. Una de las vías sería más especializada y contaría con mayor información, tanto técnica como histórica, y estaría enfocada a un público especialista y ya conocedor del tema. El objetivo de llegar a este público es aportar nuevos datos, suscitar el interés para que otros centren su investigaciones en estas pinturas y servir de nexo de unión entre autores y estudios ya existentes. Hacemos aquí un pequeño inciso para recordar el trabajo que en este campo viene desarrollando Portugal² y la importancia y necesidad de una colaboración transfronteriza. Otra de las vías sería llegar a los ayuntamientos y pedanías de las localidades que contienen pinturas murales, para que las instituciones locales estén informadas, sean un punto de referencia y desde allí se promuevan actividades y difundan en los organismos locales, como por ejemplo colegios e institutos de enseñanza (excursiones de profesores y alumnos), bibliotecas públicas, asociaciones vecinales de cada localidad (con interés en organizar visitas y actividades culturales) a fin de generar un efecto de conocimiento del propio entorno y conciencia social. Por otro lado, es fundamental llegar a los propios vecinos de estas localidades, pues son ellos quienes han recibido de forma más directa este legado, disfrutan de él y en muchos casos se encargan del mantenimiento de los templos. En este sentido es vital contar con la colaboración de las parroquias: está en sus manos, en una gran parte, la estima y el cuidado de las pinturas y su futuro próximo, por lo que es muy importante que conozcan todo el interés que tienen y que en un futuro pueda haber alguien encargado de abrir el templo y explicar lo fundamental de las mismas. Finalmente, la última de las vías sería llegar al público que, por diversas cuestiones, busca qué oferta cultural y de ocio existe en esta comarca y al que le debe ser posible el acceso a esta información, aprovechando que algunas de estas poblaciones tienen numerosos alojamientos rurales, lo que ya formaría parte de un plan de gestión cultural y de dinamización social.

Procesar la información recopilada en este estudio, para resumir lo fundamental de manera visual y atractiva ayudaría a despertar el interés por conocer estas pinturas y evitaría un primer rechazo que provoca la saturación de información. Por otro lado, convendría empezar esta labor de difusión de la pintura mural sayaguesa por las localidades más representativas, bien por estar recientemente restauradas y ser más fácil su contemplación y explicación, bien por conservarse unos conjuntos más completos o por reunir alguna característica o peculiaridad especial. Y seguidamente, continuar con las demás localidades e ir incorporando las que vayan apareciendo teniendo en cuenta que quizá no todas se incluyen dentro de este circuito, pues lamentablemente en algunos sólo quedan restos o vestigios tan mínimos o ilegibles que son difíciles de identificar, que aunque son referencias de interés para los investigadores especializados, son lógicamente ajenos y poco atractivos para el público en general.

Y llegamos a un último punto: la restauración de las pinturas es en muchos casos urgente, si se desea preservar estos ejemplares. Su conservación no es la única razón por la que llevar a cabo actuaciones de restauración: otra de ellas, fundamental, es actuar en consecuencia de la importancia que le estamos dando y tienen estas pinturas y, por otro lado, conocer más en profundidad el proceso de ejecución de las mismas durante la restauración. Los resultados de estas actuaciones, además de asegurar una perdurabilidad, suelen ser muy llamativos y apreciados ya que crean cierta expectación y en consecuencia afluencia de visitas, lo que constituye una de las mejores vías de difusión.

² Hacemos especial referencia al trabajo de Joaquim Caetano, Paula de Azevedo Bessa y L. Urbano Afonso, entre otros.

V. ANEXOS

No queremos dejar de mencionar dos localidades de la comarca de Sayago, Malillos y Tamame, que conservan pinturas murales en su interior y vestigios de decoraciones que si bien no pertenecen al momento en el que mayoritariamente se ha centrado este trabajo, en torno al periodo histórico artístico concreto de finales del siglo XV y siglo XVI, son de gran interés por sí mismas y porque son ejemplo de la evolución artística en cuanto a estilo y temática respecto a épocas anteriores, además de anunciar el nuevo periodo del pleno barroco.

MALILLOS

La localidad de Malillos pertenece al municipio de Pereruela y junto a Tamame (municipio de Peñausende) son las poblaciones casi fronterizas con la comarca de Tierra del Vino. El caserío de Malillos se encuentra en torno a la pequeña y espléndida **iglesia parroquial de Santa María Magdalena**, de origen románico aunque modificada en época tardomedieval y reformas y decoraciones en época barroca, como el coro y la sacristía.

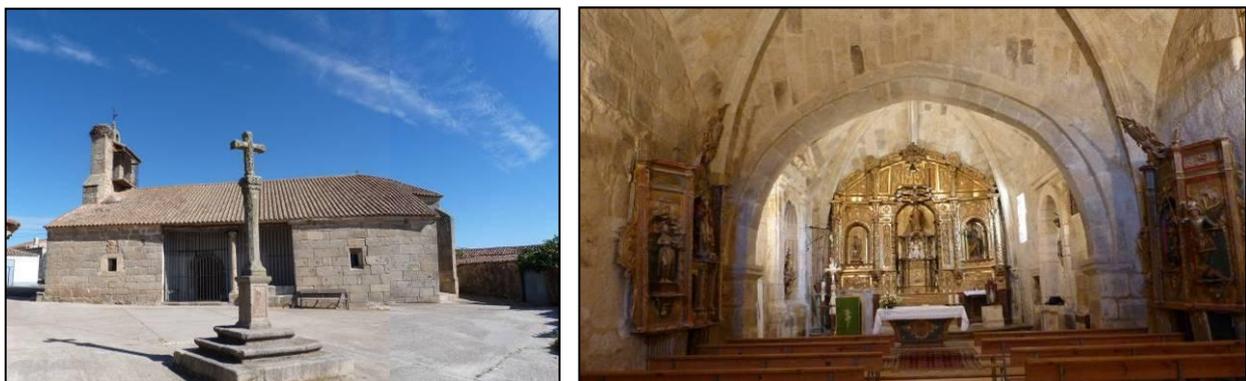


Fig. 1 - Vista del exterior y del interior del templo: Destacan las dos grandes bóvedas de crucería de la cabecera y el primer tramo de la nave.

En la viga sustentante del coro, que conserva restos de policromías (Fig. 3), puede leerse una inscripción que data las reformas realizadas en el siglo XVII, incluyendo las de la sacristía, que es donde se localizan las pinturas murales (Fig.2).



Fig. 2 - Reza la inscripción: “... Hizose el cavildo la tribuna y el maderamiento que esta encima de la tribuna el ano de 1688. La sacristía y cajones. Y puertas principal(..) El año de 1693. Los estribos poyos pulpito. Y acuñar las bobedas año de 95. Enyesar la yglesia año de 97. Y pintar la sachristía la trib (...) año de 1698”.



Fig. 3 - Detalle de viga policromada con veteados.

La sacristía es un pequeño espacio cubierto con una bóveda de cañón con arcos y nervaduras, en cuyos muros testers se localizan las pinturas murales, cuya composición se adapta al medio punto de la bóveda. Ambas pinturas están documentadas y algunos autores atribuyen una de ellas, *la Última Cena*, a dos pintores de una misma familia que ejerció su actividad entre Zamora, Toro y Valladolid: Alonso y Gabriel del Castillo¹.

Esta pintura se sitúa en la pared más alejada de la puerta, en el muro de poniente, realizada según el libro de fábrica en 1606 y podría estar inspirada en una estampa de un libro litúrgico impreso cuyo modelo encontramos en otros ejemplos pictóricos conservados en Toro². En torno a una mesa ovalada se dispone Jesús en el centro bendiciendo el pan, símbolo del Sacramento de la Eucaristía, y los apóstoles alrededor en diversas actitudes, creando una composición en simetría. La escena se remata con un gran cortinón rojo que encuadra un fondo de arquitectura. Encontramos reminiscencias manieristas en cuanto al uso del color, muy vivo, y cierta monumentalidad en las figuras, algunas de ellas en escorzo, además de un empleo de la luz centrado en la figura principal que acerca al Barroco, recordando todo ello en cierta forma la pintura del foco toresano (Fig. 4).



Fig. 4 - Vista general de la escena y detalles de los personajes que intervienen en ella. Debajo de estas líneas, *Judas el traidor*, con la bolsa de monedas sobre la mesa, escancia su copa ajeno al resto del grupo.



Está realizada mediante una técnica oleosa y presenta algunas zonas repintadas, la parte inferior tiene un engrosamiento de mortero que delimita con la cajonería, lo que evidencia una poco cuidada ejecución técnica, y una franja de pintura en color marrón superpuesta, del mismo tipo que bordea el arco de medio punto en ambas pinturas. Tiene una anchura de 3,19 m.

¹ Nieto González, J. R.: *Un fresco de Alonso y Gabriel del Castillo*, en B.S.A.A. XLVII (1981) p. 452. El autor hace referencia a los libros de fábrica del archivo parroquial de Malillos: *Libro viejo del lugar de Malillos de 1606 y siguientes*, fol. 24, vº.

² Navarro, Talegón, J.: *Inventario y catálogo de bienes muebles de interés cultural propios del Excmo. Ayuntamiento de Toro*. pp. 29: De composición y varios elementos muy similares a esta pintura presenta un lienzo de la *Santa Cena* procedente del Palacio de Requena de Toro. Navarro no lo considera atribuible a los Castillo, pero sí obra probable de los talleres activos en Toro en el primer tercio del siglo XVII.

En cuanto a su estado de conservación está bastante deteriorada, la película pictórica aparece desprendida sobre todo en los cortinajes y manto de Judas, zonas con pigmentos ocres-marrones. Una pronunciada grieta longitudinal atraviesa la escena a la derecha y la suciedad superficial oscurece y desvirtúa los colores.

La segunda pintura, en el muro junto a la puerta de acceso a la sacristía, representa la *Asunción de la Virgen* y por estilo y ejecución parece posterior. Quizá se realizó en 1698, según señala la inscripción de la viga que sustenta la tribuna del coro. La figura de la Virgen es elevada por un grupo de pequeños querubines entre nubes. La composición es abierta, de gran efecto escénico en torno a la figura principal, los ropajes de la Virgen son de color vivo (parejos a la pintura de la Última Cena) y ampulosos, y se induce al movimiento con las figuras en escorzo de los ángeles, que además interrelacionan con el espectador al dirigir sus miradas fuera de la escena (Fig. 5).



Fig. 5 - Escena general de la *Asunción*. A la derecha, detalles de los querubines que inundan la escena. La anchura es de 3,12 m

Al igual que la pintura pareja, se trata de un técnica oleosa sobre una base de mortero un tanto irregular, donde no se ha cuidado su ejecución. El repintado del arco, del mismo color marrón que en la otra escena, llega a inundar parte de la pintura al haber sido aplicado de forma burda. No se aprecian inscripciones ni firmas que puedan dar una autoría a las pinturas. Su estado de conservación es pésimo, con un desprendimiento constante y progresivo de las policromías por pérdida de adherencia al soporte y escamación, sobre todo en la zona perimetral de la escena, que puede estar asociado con alguna humedad en el muro. La medición de parámetros ambiental es de 23,9 ° C y HR 42,8.

Nos queda mencionar que en el resto del templo aún pueden verse vestigios de enlucidos sobre las paredes, que indican que el templo tuvo sus muros cubiertos con pinturas. Detrás del retablo mayor se llega a apreciar una pintura, realizada al temple, con signos de estar superpuesta a otro mortero anterior (Fig. 6). También encontramos restos de pintura en el frontón partido de la hornacina del paramento izquierdo, en la nave (Fig. 7).



Fig. 6-7. Restos de enlucidos

TAMAME

Esta población se extiende por la ladera de un monte, en cuyo punto más alto se encuentra la iglesia parroquial. Según los documentos conservados las tierras de este lugar eran de pertenencia seglar, lo que evitó la desamortización decimonónica. Gómez Carabias describe en 1884: “...Únicamente hay una parroquia que se encuentra enclavada en el Arciprestazgo de Fresno de Sayago, cuyo titular es Santa María Magdalena... y cuya provisión es de patronato laical del Sr. Marqués de Valle-Hermoso, conde de las Amayuelas...”

La construcción sigue los patrones habituales: Cabecera cuadrangular con apertura de vano barroco, planta de salón, capilla anexada en el muro Sur y espadaña triangular a los pies. Al contemplar el exterior se evidencia que el templo ha sufrido reformas constantes que han alterado su estructura original. La última reforma ha sido sobre el muro de la espadaña triangular que anunciaba su caída, por lo que se han dispuesto unos grandes contrafuertes y un refuerzo del zócalo de cemento y losas de piedra gris, que contrastan bastante sobre el muro (Fig. 8). El interior evidencia un recrecido de los muros en algún momento de su devenir histórico, y conserva una impresionante techumbre de madera, a dos aguas en la nave y a cuatro en la cabecera (Fig. 9).



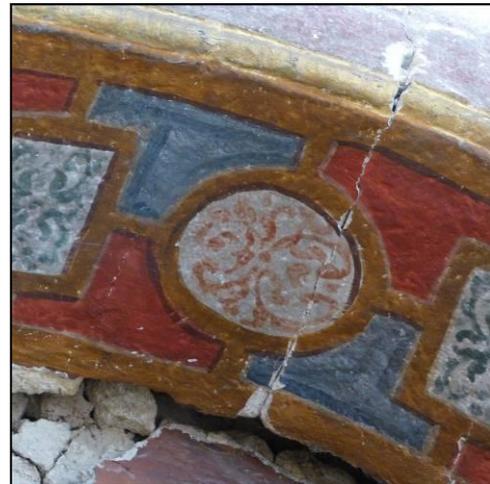
Fig. 8 y 9 - Vista del exterior e interior del templo.

Se conserva en el interior una hornacina abierta en el muro de la nave, lado de la Epístola, decorada con pintura mural. Se trata de un *Calvario*, que sigue el mismo modelo compositivo de periodos anteriores, aunque en este caso podemos datarlo a partir del siglo XVII, con la imagen de la *Virgen* a la izquierda de la escena y *San Juan* a la derecha, sobre un fondo neutro (Fig. 10), que está repolicromado y bajo el que se llega a apreciar otra pintura en la que puede verse el fuste de una cruz. A pesar de ello es posible que estas pinturas estuvieran concebidas para servir de fondo decorativo a una talla en madera de Cristo crucificado.

Destaca la decoración de casetones fingidos ovalados y cuadrangulares del intradós del arco y pilastras de la hornacina en vivos colores (Fig.11). No se trata de pinturas de especial calidad, aunque no dejan de ser representativas de una época, siendo además el único ejemplo conservado de pinturas en la iglesia, que tiene los muros recubiertos de cemento y pintados de blanco, a excepción del tercio inferior de los muros.



Fig. 10 y 11. Vista general de la hornacina y las pinturas murales. A la izquierda, detalles de la figura de la Virgen, y de los casetones fingidos del intradós del arco.



Las pinturas están ejecutadas con técnica oleosa al igual que el repolicromado del fondo de la hornacina, sobre una única capa de mortero irregular, más fino o grueso según la zona. Las molduras de las bases de las pilastras y arista del arco están realizadas con dorado al mixtión, no se descarta que pueda ser un repolicromado posterior.

Su estado de conservación es pésimo, con gran riesgo de pérdida sobre todo del fondo, ya que el muro de mampuesto se está separando y cayendo, y provoca el lógico desprendimiento del mortero. Se ha dispuesto hace escaso tiempo, según comenta el párroco, un testigo de yeso para confirmar el movimiento del muro y encontramos adheridas láminas de papel japonés en un intento de evitar la pérdida de policromía, pero resultan ineficaces ya que alguna de las láminas está desprendida y son demasiado frágiles para soportar el grosor de la capa pictórica.

Requieren estas pinturas, por todo ello, una rápida y urgente intervención de consolidación del muro sustentante, a fin de evitar su más que probable destrucción si no se actúa sobre ellas.



Figs. 12 y 13 - Detalle del testigo y del pésimo estado del muro.

Se detalla una relación de poblaciones donde se constata, según las fuentes documentales y diversos testimonios, que existieron pinturas murales no conservadas en la actualidad. Muchas de estas pinturas se localizaban en las iglesias parroquiales, pero también en las numerosas ermitas que poseía cada población. Desde la Edad Media, el sistema general en diversas poblaciones con un número determinado de habitantes era la división en barrios. Cada barrio o grupos de barrios contaban con pequeñas ermitas donde acudían los feligreses, a lo que contribuían las cofradías existentes, para celebrar las festividades generales o celebraciones propias en torno a sus particulares advocaciones y patronos. La diferencia entre los templos parroquiales y las ermitas estribaba en que las primeras disponían de pila bautismal, santos óleos y Luminaria permanente del Santísimo. Muchos de estos edificios se decoran en su interior con pinturas murales por resultar más económicas que el encargo de tallas y retablos en madera, dependiendo de la afluencia de dinero derivado de la iglesia, feligreses y cofradías.

ARGANÍN

En los libros parroquiales se menciona una visita de 1743 en la que se describe la existencia de una ermita llamada **Ermita de la Cruz o del Humilladero** y de otras ermitas pequeñas:

“Fuera del dicho Humilladero ay otras dos casas como hermitas que sirven de pasos en cuías paredes se hallaron Unas pinturas ordinarias...”³

BERMILLO DE SAYAGO

Esta población es la cabecera de comarca. En ella dos de sus ermitas actuaban como parroquia de la población y recibía entonces el nombre de *Iglesia*. Era la sede del santo patrón/a bajo cuya advocación y titularidad funcionaba el respectivo beneficio curado. En esta población, y durante siglos, tuvieron esa titularidad de forma conjunta la desaparecida *Iglesia de Santiago de Corporales* (en los terrenos de la dehesa) y la también desaparecida *Iglesia de Santa María*, situada en el centro de la población y en cuyo solar se construyó a finales del siglo XVI la actual *Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción*. En Bermillo existieron diversas ermitas, hoy desaparecidas, como *La ermita del Cristo de la Vega o del Humilladero*, y *Ermita de San Lorenzo*, de localización inexacta.

Nos interesa la mención de la desaparecida **Iglesia parroquial de Santiago de Corporales**, pequeño edificio de estilo románico (S.XII) ya que, según recoge Antonio del Brío, en la documentación existente sobre las visitas pastorales, en la de 1743 se describe el edificio y su contenido: *“...El edificio era de pequeñas proporciones [...] y se hace constar que hay un retablillo antiquísimo y malbarato [...], que las paredes están bien reparadas y que en la capilla mayor están pintadas a lo antiguo (con) el Misterio de la Pasión...”*. Sin que podamos definir en mayor medida el estilo y datación de estas pinturas, se constata su existencia y pervivencia a mediados del siglo XVIII decorando los muros del espacio principal del templo.

La **iglesia parroquial de la Asunción, templo actual** de Bermillo data del último tercio del siglo XVI y fue construida, como se menciona anteriormente, en el solar de la antigua Iglesia de Santa María. La construcción del templo se inicia durante el ejercicio de Alonso de Alcántara, nombrado párroco de Santiago de Corporales y de Bermillo en 1582, y depositario de los fondos destinados a la obra de la iglesia. El edificio es de piedra de sillería, al menos en el muro perimetral y cabecera, siendo mampuesto en los paramentos interior sobre las arcadas. Se trata de piedra granítica posiblemente procedente de las canteras cercanas al municipio. Se divide en tres naves apoyadas sobre gruesas columnas, cabecera poligonal, pórtico en acceso y torre de varios cuerpos con abertura de vanos ovales, a lo pies. Ha sufrido diversas modificaciones a lo largo del tiempo. Durante su construcción en el siglo XVI acaecieron contrariedades, posiblemente de índole económica, lo que condicionó su aspecto, destacando los ocho estribos inacabados del ábside, de baja altura cubierto con una cúpula. La puerta del Noroeste fue cegada. Muestra así cierta desproporción al comparar su aspecto sólido con la altura y dimensiones.

En 1846, según descripción de Pascual Madoz, se conservaba el campanario con forma de espadaña, posible resto de la antigua iglesia de Santa María. En 1865 la espadaña-campanario se sustituyó por una torre, que contrarresta por su altura y esbeltez el aspecto rotundo del templo. Los planos son del arquitecto Pablo Cuesta Sánchez, y edificado por el maestro José Fernández Valentín. El pórtico actual fue construido en 1896.

Debieron existir pinturas murales en el interior del templo, que en décadas posteriores quedaron ocultas bajo capas de enlucidos barrocos de diversa condición. En la actualidad las paredes aparecen en sillería a cara vista, rematados en

³ AHDZa/Sec. A. P. /LFV Parroquia de Argañín, 164 (13)

su altura con mampuesto, sin encalados, aunque encontramos restos de enlucidos, algunos en color, detrás de algunos retablos incluido el retablo mayor, y en las partes inferiores de los muros, a modo de imitación de zócalos, que atestiguan que las paredes de la iglesia estuvieron cubiertas ocultando los muros de sillería. Sin embargo no podemos constatar la existencia de otras pinturas anteriores con escenas historiadas.



Restos de enlucidos localizados en los muros y tras los retablos en Bermillo.



ARGUSINO DE SAYAGO

Población desaparecida en 1967 con la construcción del embalse de Almendra. Tenía una iglesia parroquial que dinamitaron al abandonar el pueblo. Tras los retablos retirados se conservaban algunas pinturas que adornaban la iglesia, hasta que los visitantes ordenaron taparlas con cal como figura en la visita pastoral de 1714: “...Iten mando su Merced que se blanquee y encale esta iglesia borrando las pinturas que tiene sobre el Arco principal de la Capilla mayor y todas las demas que hubiere en las Paredes por estar muy indecentes..”⁴

FARIZA

Ermita de Nuestra Señora del Castillo: Hasta 2001 existieron restos de unas sencillas pinturas decorativas sobre los elementos arquitectónicos, pero en la actualidad con las últimas reformas estas pinturas han desaparecido.

FORNILLOS DE FERMOSELLE

Ermita del Humilladero, desaparecida en siglo XX: En la actualidad se levanta un edificio particular en su solar. Se recuerdan que existieron unas pinturas murales, de escenas religiosas de *mucho colorido e incierto valor*, según describen los vecinos.

⁴ AHDZa/Sec. A. P. /LFV Parroquia de Santa María Egipcíaca de Argusino, 164 bis (13)

MÁMOLES

Iglesia parroquial de San Pedro. Se tiene constancia de la existencia de antiguas pinturas pero en la actualidad, tras la reciente remodelación del interior del templo en la que se han cubierto los muros con cemento, cualquier vestigio de las mismas ha desaparecido. El retablo mayor ha sido restaurado recientemente, pero no hemos podido constatar si detrás del mismo se conservan pinturas.



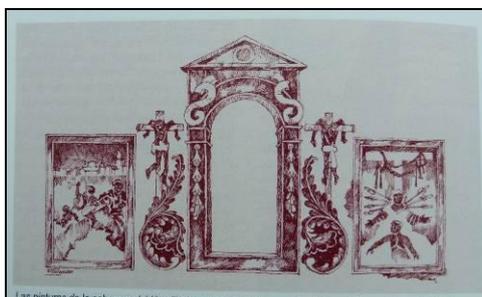
MOGÁTAR Y LOS MANILES.

Ermita del Humilladero o del Santo Cristo, desaparecida.

En la visita de 1807 se menciona lo siguiente: "... Otrossi mando SSI que sin expresa licencia in scriptis no se de blanco ni pintura alguna en la Capilla mayor como se ha hecho anteriormente destruyendo las hermosas pinturas que había y aún se conservan en la bóveda..."

PINILLA DE FERMOSELLE

Ermita del Humilladero: El edificio aún se conservaba en el año 1995, pero en la actualidad no queda resto alguno ya que durante la reforma del cementerio desaparecieron. Francisco Colino ⁵ recoge en su obra una imagen reconstruida a partir de fotografías parciales: "... como única decoración, y al fondo, unas toscas pinturas sobre el altar representaban en tonos oscuros y fúnebres, un calvario en la parte central flanqueado por la crucifixión a la izquierda y una Piedad o Dolorosa a la derecha..." Seguramente estas pinturas datasen del periodo barroco.



⁵ Colino, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, 2001, pág. 232.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- AFONSO, Belarmino: *Pinturas murales seiscentistas em capelas do distrito de Bragança*, Rev. Brigantia nº VII, Bragança, Portugal, 1985.
- BARRIGÓS, J.M.: *Mítico Sayago*, Ed. J. Martín, 2008.
- BINSKI, P.: *Artesanos medievales. Pintores*. Ediciones Akal, Madrid, 2000.
- BRÍOS MATEOS, A. M.: *Bermillo de Sayago, siglos XII-XIX: Del sagum celtibérico a la capa sayaguesa*, Diputación de Zamora, 1989.
- BRÍOS MATEOS, A.M.: *Una villa del señorío eclesiástico en Fresno de Sayago, siglos XIII-XIX*, Madrid, 1986.
- CAETANO, J.I.: *Motivos decorativos de estampilla na pintura a fresco do sécalos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavelete*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2010.
- CARDOSO ROSAS, L.M.: *Arquitectura religiosa tardo-medieval e pintura mural: Relações litúrgicas e espaciais*. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património, I Série vol 2, Porto, 2003, pp. 419-441.
- CARNERO FELIPE, R.M.. *Sayago...al otro lado de la leyenda*, Zamora, 1985, y *La otra historia de Sayago II*, Zamora, 1991.
- CASTAÑO BLANCO, J.M.: *Conflictividad y violencia. La sociedad sayaguesa en la documentación de los siglos XVI al XIX*, I. E. Z. Florián de Ocampo, Diputación de Zamora, CSIC, Madrid, 2001.
- COLINO, F.: *Sayago, viaje al interior. Ermitas y romerías*, Zamora, 2001
- COROMIDES, J.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Editorial Gredos, Madrid.1991-1997.
- DACOSTA, A.: *Paisajes imaginados, paisajes razonados: La representación del paisaje desde una perspectiva etnológica*, Revista de Folklore, Tomo 25, nº 289, 2005, pp. 28-36
- DE AZEVEDO BESSA, P.V.: *Pintura mural do fim da idade média e do início da idade moderna no Norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.
- DE LA VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada*, Ed. Alianza, Madrid, 1992
- DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, D.: *Catálogo Artístico-Monumental y Arqueológico de la diócesis de Zamora*. Valladolid, 1973
- FERNÁNDEZ MATEO, R.: *Zamora: todo el Románico*, Fundación de Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2010.
- GÁRATE ROJAS, I.: *Artes de la Cal*. Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá de Henares, 1994.
- GARCÍA CUADRADO, Mª D.: *San Cristóbal: Significado iconológico e iconográfico*, Revistas científicas de la Universidad de Murcia, nº 17, Murcia , 2000.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, León, 1980.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I.: *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis Doctoral, UNED, 2002.
- GRAU LOBO, L.: *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, I.E.Z. Florián de Ocampo, Cuaderno de Investigación nº 18, Zamora, 2001.
- LARREN IZQUIERDO, H.: *Las comarcas de Aliste y Sayago (Zamora), Restauraciones con el 1% cultural de las obras del IRYDA, 1987-1994*. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Madrid, 1995.
- MADDOZ, P: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España (Zamora)*, Ed. Facsímil, Ediciones Ámbito, Valladolid, 1984
- MARTÍN FERRERO, Mª A.: *Pinturas murales de Badilla de Sayago (Siglo XIV – XVI)*, Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos...
- MARTÍN VISO, I.: *Poblamiento y estructuras sociales en el Norte de la Península Ibérica, siglos VI-XIII*. Ed. Universidad de Salamanca, 2000.

- MARTÍN VISO, I.: *Una comarca periférica en la Edad Media: Sayago, de la autonomía a la dependencia feudal*, Ed. Universidad de Salamanca, Stud. His, Hª Medieval, 14, 1996, pp. 97-155
- NAVARRO TALEGÓN, J.: Informe sobre las pinturas de la ermita de Fernandiel de Muga de Sayago en 1989 para el Servicio Territorial de Cultura de Zamora.
- NAVARRO TALEGÓN, J.: *Inventario y catálogo de Bienes Muebles de Interés Cultural propios de Excmo. Ayuntamiento de Toro*.
- NIETO GONZÁLEZ, J.R.: *Un fresco de Alonso y Gabriel del Castillo*, BSAA, XLVII, (1981).
- PITA ANDRADE, J.M.: *Estructuras arquitectónicas del Románico en España*, Goya, 1961
- RALLO GRUS, C.: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura mural en Castilla al final de la Edad Media*, Memoria de Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- RAMOS DE CASTRO, G.: *El Arte Románico en la provincia de Zamora*, Diputación provincial de Zamora, 1977
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, 5 vol. , Madrid, 1996-1998
- RIVERA DE LAS HERAS, J.L.: *La ermita de Ntra. Sra. de Fernandiel en Muga de Sayago (Zamora)*, ed. I.E.Z. Florián de Ocampo, Zamora, 1988.
- ROMÁN SÁNCHEZ, Mª C.: *Estudio de los agentes de deterioro que afectan a la conservación de la pintura mural. Una metodología para la evaluación de su estado de conservación*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2005.
- SÁINZ, J. (Artículo): *En las viejas dehesas de Muga de Sayago*, Dominical de La Opinión-El Correo, 19 de Febrero de 2012, pág. 8-9.
- URBANO AFONSO, L.: *A Pintura Mural Portuguesa. Entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Vol II, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- VALDUEZA, J.L. , PANERO, J.A. y SÁNCHEZ, C.: *Sayago. Historia, Arte y Monumentos*, Medina del Campo, 2001.
- VV.AA.: *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Fundación Santa María la Real - Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002

PÁGINAS WEB

www.aderisa.es ADERISA: Asociación para el Desarrollo Económico Rural Integral de Sayago

www.guiasayago.com Página de Pablo Garrido Pintado

<http://pueblos.elnortedecastilla.es/zamora/> Página digital de EL Norte de Castilla