



La pintura mural de la Ermita de Nuestra Señora del Salor de Torquemada

JOSÉ ANTONIO RAMOS RUBIO

Torquemada es una población situada a 18 km de Cáceres. La ermita de Nuestra Señora del Salor se encuentra a 3 km de la población. Es un edificio de mampostería, ladrillo y sillería, presentando buenas proporciones: 32 m de longitud (43 m incluyendo la cabecera) y 18 m de anchura. Junto a la ermita encontramos restos arqueológicos de las épocas antigua y medieval como restos romanos y tumbas antropomorfas del siglo VII excavadas en la roca. La ermita de planta basilical está dividida en tres naves, cubriéndose con bóveda de aristas, y seis tramos de arcos transversales que contienen tres arcos apuntados, de mayor altura el de la nave central, apoyándose en gruesos pilares de granito. Estos pilares están formados por varios tambores semicilíndricos con base cuadrada, hacia la mitad del fuste y en la parte correspondiente a las naves laterales, sobresale una moldura con la finalidad de que apoye el arco lateral, donde encontramos otra moldura, en el lado correspondiente a la nave central, para servir de apoyo a los arcos de esta nave, siendo pilares parecidos a los existentes en la iglesia cacereña del Espíritu Santo,



Vista general Ermita de Torremquemada

aunque en este caso en vez de ser pilares cilíndricos tienen forma octogonal¹. La capilla mayor es de planta cuadrangular y se cubre con cúpula semiesférica. Las naves son de estilo gótico-mudéjar, del siglo XIV, la techumbre ha sido reformada en los años ochenta del siglo XX, la primitiva debió ser de madera a dos aguas –no existen contrafuertes en el exterior– y

los dos tramos próximos a la capilla mayor se cubren con bóveda de arista. En el año 1793 fue reedificada la capilla mayor, en la base de la media naranja de la capilla mayor se lee literalmente: “Reedificose esta capilla siendo prior el B. José Hernández Martín, año de 1793”. Las obras continuaron pues en otra inscripción frente a la entrada puede leerse: “Reedificose esta... el B. D. Antonio García Arvio, cura rector de la parroquial de Torremquemada y prior desta Sancta casa de Salor, año de 1803”. En la actualidad, preside el altar mayor una imagen de Nuestra Señora del Salor, de vestir, popular, que sustituyó en el culto a otra imagen desaparecida².

Esta ermita mudéjar fue sede de una Cofradía fundada por caballeros cacereños, feligreses de San Mateo en el año 1345, según aparece en la Orden de Caballería de la Banda, que en el año 1332 había instituido en Burgos el

- 1 Según los estudios realizados por MOGOLLÓN CANO-CORTES, P: **El mudéjar en Extremadura**. Salamanca, 1987, p. 60.
- 2 Existió otra imagen que fue destruida durante la invasión francesa. Una venerable tradición –parecida a las existentes por toda la geografía extremeña– relata que la Virgen se apareció a un pastor en el siglo XIII, anunciándole estar escondida en este lugar. Cuando fue localizada, empezó a recibir fervoroso culto, siendo la primera devoción mariana de toda la comarca. MARTINEZ RODAS, P: **Algo de ti...Torremquemada**. Ayuntamiento de Torremquemada, segunda semana cultural, 1994, p. 43.

rey Alfonso XI³, llamada así por su insignia que era una banda roja del ancho de una mano y llevada desde el hombro derecho hasta la cintura del lado izquierdo⁴. Permaneció la Cofradía hasta el año 1519, que, extinguida, se aplicaron sus rentas a la reedificación y aumento de la iglesia de San Mateo de Cáceres, a petición de don Juan Galindez, cura de ella,



Portada y española

- 3 Es el origen de la Cofradía de Nuestra Señora del Salor que en 1345 fundaron en Cáceres los caballeros feligreses de San Mateo, cuyas ordenanzas principian así: “*En el nombre de Dios, Amén. Lunes 20 días andados del mes de agosto, era 1383 (que es año del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo, 1345), nos, los caballeros y escuderos de San Mateo, ordenamos e hacemos cofradía, a servicio de Dios, para loor e servicio de la Virgen de Santa María del Salor, Madre a quien nos tenemos por abogada e por señora en todos nuestros fechos. E otrosí la ordenamos a loor e servicio de San Mateo, cuyo nombre nos llevamos...*”. Cit. CORRALES GAITAN, A: **Ermitas Cacerenses**. Cámara de Comercio e Industria de Cáceres, Cáceres, 1998, p. 84. y anteriormente, MARTINEZ RODAS, op. cit., p. 45. La Cofradía de Ntra. Sra. del Salor fue refundada en 1994. Simón Benito Boxoyo nos ofrece el texto que principia las Ordenanzas: “En el nombre de Dios, Amén. Lunes, 20 días andados del mes de agosto, era 1383 (que es año del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo 1345) nos, los caballeros e escuderos de San Mateo, ordenamos e hacemos Coradía, a servicio de Dios, para loor e servicio de la Virgen Santa María del Salor, Madre a quien nos tenemos por Abogada e por Señora en todos nuestros fechos. E otrosí la ordenamos a loor e servicio de San Mateo, cuyo nombre nos llevamos...”. BENITO BOXOYO, S: **Historia de Cáceres y su Patrona**. (1º ed. 1794) Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de FET y de la JONS. Cáceres, 1952, p. 37.
- 4 Fue fundada en 1332 cuando Alfonso XI de Castilla, intentando cimentar su poder sobre la levantisca nobleza, ordenó que ciertos caballeros de su mesnada vistieran como él paños blancos con una banda de tafetán carmesí que él había diseñado. Los colores fueron cambiando a lo largo de la historia. Se concedía a estos caballeros el derecho a llevar adornos de oro y plata por ser caballero de la Banda de Oro. La orden era de tipo laico y caballeresco. Vid. PEREZ DE GUZMAN Y GALLO, J: **Memoria sobre la Orden de Caballería de la Banda de Castilla**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009; PEREZ DE GUZMAN Y GALLO, J: “Orden de Caballería de la Banda de Castilla” **Boletín de la Real Academia de la Historia**, tomo 72 (abril 1918), pp.436-465.



Restos de pintura mural en la fachada

obligándose la fábrica a invertir cada año 900 maravedíes por varias cargas de misas⁵.

Son importantes las pinturas murales, datándose las más antiguas en los siglos XIV y XV. En el exterior, se accede al templo por tres puertas, una situada a los pies de la iglesia —con dintel— donde no existe decoración pictórica; otra localizada en el lado de la Epístola, de medio punto

trazando el trasdós un arco carpanel, va precedida por un pórtico con tres arcos de medio punto, cuyos muros exteriores van decorados con motivos geométricos y vegetales, donde predominan los colores rojo y blanco, con motivos vegetales exactamente iguales a los existentes en la pila bautismal de la iglesia parroquial de Torquemada; y otra entrada en el muro del Evangelio, que se abre en arco apuntado granítico de doble rosca, que se apoya en finas impostas bajo las que van sencillas jambas. El arco está construido por ladrillos recubiertos por cal. Su rosca está decorada con pinturas, con fondo de color ocre, en las que se representa a la Virgen y al Niño en la parte superior protegidos por un coro de ángeles que dirigen su mirada a la Madre y al Hijo, pintados con color blanco, de rostros juveniles y cabellos rubios, con vestiduras ondulantes con filacterias que van envolviéndose en sus cuerpos, predominando los colores rojo y blanco. Hoy son los únicos restos de pinturas que se conservan en el exterior de la ermita, aunque no fueron los únicos, ya que en el año 1904, Sanguino y Michel nos

5 BENITO BOXOYO, op. cit., p. 37; Sempere y Guarinos, J: **Memorias para la historia de la caballería española**. Apéndice nº 1: Estatutos de la Orden de la Caballería de la Banda, fundada por D. Alfonso XI. Granada, 1808. Manuscrito. Real Academia de la Historia, Colección Sempere, 9/5210, p. 257-373. Los datos de la extinción de la Cofradía de Nuestra Señora del Salor constan ante el Escribano cacereño Gerónimo Gutiérrez, el 3 de septiembre de 1524.

testimonia que existieron otras pinturas murales en la fachada⁶. La escena pictórica es obra de finales del siglo XV.

En el interior del templo, en el intradós de los arcos fajones se mantiene la decoración pictórica con motivos florales de color ocre sobre fondo rojo y geométricos a base de composiciones octogonales y exagonales envolventes de un cuadrado, se trata de composiciones mudéjares fechables en el siglo XV⁷, podemos destacar las decoraciones de color rojo y ocre sobre fondo blanco, que se entrecruzan formando figuras geométricas que observan una rígida simetría a base de exágonos que encierran cuadrados y otras figuras geométricas; también encontramos un cuadrado que encierra a una estrella de color rojo. Es el mismo tipo de decoración pictórica que podemos observar en la pila bautismal de la iglesia parroquial de Torquemada, así como en algunas capillas del templo que por sus características estilísticas y artísticas con iguales a las existentes en la ermita de Nuestra Señora del Salor, en la misma localidad.



Pintura mural en la fachada de la Epístola

En el año 1995 se descubrieron nuevas pinturas en el camarín de la ermita fechables en el siglo XV, fueron localizadas durante las obras de restauración del camarín⁸.

6 SANGUINO Y MICHEL, J: **Notas referentes a Cáceres**, Ms. Inédito, fol. 54.

7 Según la profesora Mogollón Cano-Cortés, en ellas se representa una de las composiciones más primitivas del arte islámico, que tienen sus antecedentes en el mundo clásico y adquiere gran desarrollo en el arte califal. MOGOLLÓN CANO-CORTES, P: **El mudéjar en Extremadura**, op. cit., p. 270. Vid. PAVON MALDONADO, B: **El arte Hispano-Musulmán en su decoración geométrica**. Madrid, 1975, pp. 55-60.

8 El hallazgo fue publicado en **el Periódico Extremadura**, en la página 22 del jueves 23 marzo 1995 (provincia de Cáceres).



Portada del lado de la Epístola

Otras pinturas existentes en los muros interiores de la ermita, son narrativas, y aparecen enmarcadas por lacerías, que son contemporáneas a los mismos murales, la temática corresponde a distintas escenas de la vida de Jesús y erróneamente algunos autores han considerado que pudieran ser obra del pintor cacereño Lucas Holguín, cuando se trata de paneles pictóricos de finales del siglo XV, y Lucas Holguín realizó trabajos en dicha ermita a mediados del siglo XVI, según la documentación localizada en el Archivo Histórico Provincial. Los autores que han versado sus escritos sobre dicha ermita solamente han atribuido

dichas pinturas a Lucas Holguín, pero sin aportar ninguna referencia documental que apoyar sus hipótesis⁹. Las pinturas murales que se conservan podemos fecharlas en los años finales del siglo XV, son pinturas al fresco situadas en tres paneles y representan a **Jesús camino del Calvario, Jesús en**

9 Encontramos atribuciones hipotéticas sobre dichas pinturas en los estudios siguientes: MARTINEZ RODAS, op. cit., p. 41; CORRALES GAITAN, op. cit., p. 84-86; PULIDO Y PULIDO, T: **Datos para la historia artística cacereña**, Cáceres, 1980, p. 243; HURTADO, P: **Ayuntamiento y familias cacereñas**, op. cit, p. 432; BERJANO ESCOBAR: "El arte en Cáceres durante el siglo XVI". **Revista de Extremadura**, IX, 1907, pp. 28 y 29. Solamente don Vicente Maestre hace alusión a la obra realizada por Lucas Holguín "que otorgó obligación de pintar el retablo de Nuestra Señora del Salor, siendo mayordomo Benito García Galindo, vecino de Torrequemada, cuyo retablo construyó el mismo año Juan de Santillana, entallador". No hace alusión a las pinturas al fresco. Cit. PULIDO Y PULIDO, op. cit. p. 243. Incluso Martín Gil va más lejos, atribuyéndolas sin rigor artístico ni documental a un discípulo de Fernando Gallego. MARTIN GIL, T: "Pintura mural en las ermitas cacereñas". **Revista de Estudios Extremeños**. Badajoz, septiembre-diciembre, 1936, y en las págs. 232-235 de su artículo "Excursiones a viejas ermitas". **Revista de Estudios Extremeños**. X, Badajoz, 1937.



Decoración pictórica Mural



Pinturas semejantes a la pila bautismal de la parroquia

el Calvario crucificado con María y San Juan, y tres escenas de la vida de Cristo, las dos primeras en el lado del Evangelio y en el de la Epístola las últimas escenas en las naves laterales, **La Última Cena**, el **Bautismo de Cristo** y **Jesús entre los Doctores**.

El pintor Lucas Holguín fue el autor de la pintura del retablo de la iglesia de Nuestra Señora del Salor (desaparecido), pero no fue el autor de estos paneles murales, ya que se pintaron a finales del siglo XV, por las características estilísticas, artísticas, etc. de las pinturas. Existen dos escrituras otorgadas ante el escribano Cristóbal de Cabrera, el 7 febrero de 1557 entre el regidor Álvaro de la Cerda, en nombre del Concejo y el pintor Lucas Holguín y el entallador Francisco de Santillana, natural de Cáceres¹⁰, cuyas condiciones exponemos en apéndice documental¹¹.

- 10 Podemos citar algunos estudios existentes sobre MARTIN NIETO, S: Juan de Santillana. “El entallador Juan de Santillana autor del desaparecido retablo de Diego Alonso de Tapia en la iglesia de Santiago de Trujillo”. *Actas del Congreso “Trujillo y su Tierra durante el Renacimiento”*. Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Trujillo, 2006; GARCIA MOGOLLON, F. J: “Un retablo inédito de Juan de Santillana en Hinojal”. Revista *Norba-Arte*, VI. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985. GARCIA MOGOLLON, F. J: “En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)”. *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*. Cáceres, 1979, p. 306.
- 11 Contrato y condiciones para el retablo de la ermita del Salor. Archivo Histórico Provincial, leg. 4, 414, fols. 32 a 34 vº. Ante Cristóbal de Cabrera, Cáceres, 7 de febrero de 1557; Condiciones de la pintura del Retablo, Archivo Histórico Provincial, leg. 4. 414, fol. 35.



Pila bautismal de la parroquia



Detalle de las pinturas de la pila bautismal

La gran mayoría de las escenas pictóricas son narrativas lo que facilita su comprensión, aunque algunas de ellas como ocurre con la escena inferior al Bautismo de Cristo, dificultan una certera interpretación por su mal estado de conservación. Esta circunstancia hace, por tanto, que el estudio iconográfico comience por un análisis de las escenas y una contextualización de cada una de ellas dentro del ciclo general, que nos permita la comprensión de este ciclo pictórico en la ermita. Es necesario para ello tener en cuenta la religiosidad de la época y el contexto histórico y artístico en el que ubica dicha ermita como ya hemos podido estudiar con anterioridad.

En un panel del muro destaca la escena **Jesús camino del Calvario**, es la única que ya sido restaurada y, por tanto, la que mejor se conserva.

La escena **Jesús camino del Calvario**, aparece dividida en dos composiciones separadas por una columna, los modelos ajustados a esta manera de expresarse en el plano gráfico, permitían una eficaz vinculación de los registros más dramáticos de las imágenes emocionales, fruto de una marcada tradición Hispano-flamenca, que permite observar una cierta continuidad con las formas pictóricas propias de la escuela castellana. En la escena de la izquierda se lo representa la sociedad del momento, al estilo italiano. La representación de suelos y artonados cuadrículados son el recurso más utilizado para conseguir la dimensión espacial. En la escena de la derecha, el Redentor vestido con su túnica, y con la cruz apoyada sobre sus espaldas, sale de la ciudad de Jerusalén,



Inscripción que fecha las obras en el siglo XIX



Ermita de Torquemada

rodeado y custodiado por sayones y soldados, camino del monte Gólgota. El artista concreta el tema en la caída del camino del Gólgota¹², con escasos elementos paisajísticos o ambientales, labriegos trabajando en el campo en la zona inferior de la composición en una clara actitud de vasallaje característica de la época feudal, al fondo, una fortaleza con radical economía paisajística, con un gran número de edificios terminados en pináculos y torrecillas que nos recuerdan a las ciudades del Norte, el flamenquismo es notorio. Los personajes que acompañan a Jesús al calvario son sayones y soldados, en la zona inferior campesinos con vestiduras propias del siglo XV. La figura central, Jesucristo, cargado con la cruz y la ayuda de Simón de Cirene, que se le representa como un hombre de poca estatura y nada agraciado, que ayuda a Cristo a cargar con la cruz por un extremo. Cristo portando la cruz ocupa el espacio central de la escena, exhausto, mira al espectador, rodeado por los soldados que le van empujando hacia el lugar de su ejecución. La factura de los rostros muestran una total unidad en su realización. Siempre de tres cuartos, a excepción de las ocasiones donde aparece el personaje de perfil. Son, generalmente, rostros anchos, demarcados pómulos y amplia frente, siempre despejada por el cabello, orejas y rasgos faciales marcados por líneas que dibujan las cejas a través de un

¹² Según los evangelistas San Mateo (27, 32), San Marcos (1, 21) y San Lucas (23, 26), Simón de Cirene fue requerido por los soldados romanos para que ayudara a Jesús a soportar el peso del madero en su camino hacia el Gólgota.



Portada del muro del Evangelio



Detalle de las pinturas



Virgen María con Niño, portada



Detalle de las pinturas



Angeles con filacterias



Pintura mural en el interior de la ermita

largo y curvado trazo, uniéndose una de ellas con el inicio de la nariz que se muestra recta y estirada hasta el final, donde se plasma también la curvatura de la aleta. La boca, desproporcionadamente pequeña es una amalgama de líneas y manchas de color que reflejan los labios e incluso, a veces, las comisuras. Cierra el rostro de Jesucristo una barbilla marcadamente afilada que culmina en un saliente mentón que tiene como figuración más extrema el rostro de Cristo ya que ninguno del resto de los personajes representa la artista con barba sino imberbes. En el fondo pictórico ha querido plasmar el artista minuciosamente los detalles de la fortaleza con sus torres, murallas y ventanas o en la factura de la indumentaria militar de los soldados que acompañan a Jesucristo camino del Calvario, Cristo se nos representa ligeramente ladeado por el peso de la cruz sobre los hombros. Las facciones están dotadas de una gran delicadeza, enmarcadas por el cabello, retirado hacia la espalda, y la barba dividida en dos puntas. El artista nos ofrece escasos elementos que contribuyen a arropar la escena dotándola de un contexto físico. La fortaleza presenta una estructura almenada, con un mismo tipo de decoraciones geométricas y, una breve mención a la vegetación que ambienta la escena exterior. El artista acentúa los contrastes, tonos claros y delicados para las encarnaciones y algunas vestimentas; en otras, por lo contrario, predominan las gamas oscuras que sirven para reforzar la dicción trágica, sumándose a ello, las posturas y las actitudes.

La escena de la **Crucifixión**, está presidida por Cristo crucificado, que responde a los modelos iconográficos propios de la época, sujeto a la cruz por tres clavos, ligera inclinación de la cabeza hacia el lado derecho y pequeño paño de pureza. A los pies de la cruz, hay una serpiente enroscada, que es la simbología del demonio que ha sido derrotado por Cristo, colocada a los pies de la cruz¹³. A ambos lados, María¹⁴ y San Juan; y los dos ladrones crucifica-

13 Era frecuente en el Arte Románico situar las Virtudes en un plano superior y en el inferior los Vicios y los animales maléficos. FERRANDO ROIG, J: **Simbología Cristiana**, Barcelona, 2958, p. 65: la victoria sobre el demonio por medio de la cruz ha sido simbolizada mediante la cruz y una serpiente en la zona inferior enrollada”.

14 La figura de la Virgen está en muy mal estado de conservación, Sanguino y Michel en el año 1904 nos facilita como era esta representación: “Otro fresco contiguo es la Crucifixión; en él, el rostro y



Naves de la ermita



Decoración mural interior

dos flanqueando a Cristo y mostrando una actitud menos serena por la forzada disposición de sus brazos y la desesperación manifestada por el mal ladrón.

En este panel pictórico que se encuentra muy mal estado de conservación, vemos como la composición de la escena se recorta sobre fondo plano monocromo. Los personajes ocupan el espacio destinado a la narración del episodio de la Crucifixión de Jesucristo y a ambos lados, los dos ladrones –Dimas y Gestas– que fueron ajusticiados junto con el Salvador. Estos, de figuras largas, manifiestan una idéntica ejecución, equiparable igualmente al resto de los paneles pictóricos conservados en la ermita de Torquemada. Todos los evangelistas recogen el hecho de que Jesús fuera crucificado entre dos ladrones, de este modo se cumplía la profecía de Isaías que dice: “Ha sido crucificado entre los malhechores”, pero sólo San Lucas habla de uno de los ladrones arrepentido y de otro que injuria a Cristo. Su caracterización ha de diferenciarse meridianamente de la del Salvador; aunque nada se especifica en las Escrituras, los ladrones aparecen clavados en la cruz. Dimas, el buen ladrón, suele estar colocado a la derecha de Cristo. Se le representa joven e imberbe, tranquilo, conocedor de que le espera la vida eterna. En contraposición, Gestas, el mal ladrón, se sitúa a la izquierda de Jesús; lleva barba y se retuerce en la cruz descontento con su suerte. Destacan el

cuerpo de Jesús aparece negro, como el semblante de la Virgen, reconocible por la espada clavada en su pecho”. SANGUINO Y MICHEL, *op. cit.*, 54.



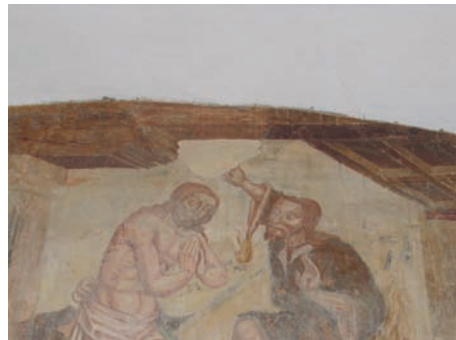
Jesús camino del Calvario



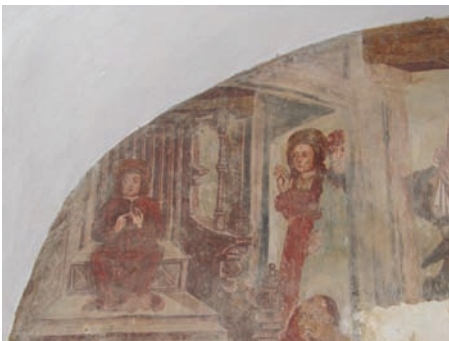
La Crucifixión



Varias escenas pictóricas



El bautismo de Jesús



Jesús entre los Doctores



La Ultima Cena

deseo de profundidad y la inserción de los personajes en un espacio real, aunque la representación de la naturaleza sea esquemática, consistente en organizar en varios niveles delante de los crucificados unas estructuras rocosas que evocan el Gólgota. Se percibe escaso atisbo de naturalismo en el deseo de marcar la anatomía en los cuerpos desnudos.

La focalización está centrada en la figura de Jesús, aumentando la tragedia que está pasando, el cuerpo refleja tensión y padecimiento. Los evangelistas usan estas expresiones lacónicas y sublimes: “Le condujeron al lugar del Gólgota, que significa calvario. Y le daban vino mirrado, pero él no lo tomó. Lo crucificaron. Era la hora de tercia cuando lo crucificaron. Y con el crucificaron a dos ladrones; uno a su derecha y otro a su izquierda¹⁵.”

En el muro de la Epístola destacan las últimas escenas en las naves laterales, la **Última Cena**, el **Bautismo de Cristo** y **Jesús entre los Doctores**.

El **Bautismo de Jesucristo** en la zona superior, centrando la composición; bajo esta escena, en muy mal estado de conservación unos personajes; a un lado, la **Última Cena**; al otro lado, **Jesús entre los Doctores**.

El **Bautismo de Jesús**: según algunos relatos hagiográficos, desde muy joven, Juan se retiró al desierto de Judea con la intención de llevar una vida ascética practicando la penitencia y vestido, signo distintivo en él, una larga túnica de piel de camello¹⁶. Es allí, en el desierto, donde Juan bautizó a Jesús, en las aguas del río Jordán¹⁷. Un día apareció Jesús para ser bautizado¹⁸, composición que se nos muestra en esta escena. Aparece la figura del Bautista, vestido con una túnica que, con una jarra en sus manos, bautiza a Cristo, desnudo cubriéndose parcialmente con una tela blanca anudada e inmerso en las aguas del Jordán. Ambos personajes se presentan barbados y con cabellos largos sobre los hombros. Falta sobre la cabeza de Jesús la paloma del

15 San Marcos 15, 22-28.

16 Mt. 3, 4-6; Mc. 1, 5-6; Lc. 3, 2-3; Evangelio de Taciano (cap. XIII) en DE SANTOS OTERO, A: **Los Evangelios Apócrifos**. B.A.C. Madrid, 5ª ed. 1985, p. 97.

17 Mt. 3, 13-17; Mc. 1, 9-11; Lc. 3, 21.22; Evangelio de Taciano (cap. XIV) en **Los Evangelios Apócrifos**, op. cit., pp. 99.

18 Evangelio de Taciano (cap. XIV) y Evangelio de Ammonio (cap. III), ambos en **Los Evangelios Apócrifos**, op. cit., pp. 99 y pp. 312-313.

espíritu Santo que frecuentemente aparece en esta representación, como signo inequívoco de estar ante el Hijo de Dios¹⁹. En cuanto al tratamiento anatómico del cuerpo semidesnudo de Jesucristo, se nos presenta de gran tamaño y con los dedos muy largos en actitud de oración. Nos encontramos ante un tratamiento escultórico del cuerpo, donde las líneas oscuras van definiendo las diversas partes del torso -costillas, pecho, clavícula- con una posible intención realista, hecho que puede sorprender teniendo en cuenta la buena resolución de las vestimentas de otras escenas o de algunos rostros de otros personajes. En lo tocante a la realización de las vestimentas, quizás aquello más destacable sea el hecho de que, a pesar del indudable predominio de la línea negra, existe volumen en los ropajes, que se debe a la utilización de claros y oscuros del tono de la vestimenta en cuestión. Será igualmente un marcado detallismo, que lleva incluso a realizar con cierto esmero el interior de los ropajes como podemos observar claramente en las escenas de la **Última Cena** o en la de **Jesús entre los Doctores**.

En la escena de **Jesús entre los Doctores** se nos ofrece un Niño Jesús adolescente, sentado en una cátedra en disposición de predicar²⁰. Esta escena se encuentra en mal estado de conservación.

En la **Última Cena**, los discípulos de Jesús vestidos con indumentaria de la época en la que se ha realizado la obra histórica, se encuentran sentados en la mesa en una composición en la que curiosamente solamente aparecen nimbados Jesucristo -en el centro de la misma- y una figura femenina al lado de Jesús que bien pudiera tratarse de María Magdalena o la propia Virgen María, que el artista anónimo ha incorporado a la escena como si se tratase de un apóstol más. Por tanto, no solamente Leonardo Da Vinci incluye en **La Última Cena** la figura femenina en el año 1495-1497, sino que en el siglo

19 Mt. 3, 13-17; Mc. 1, 9-11; Lc. 3, 21-22; Jn. 1, 32-34. SANOGGER, G: "La Vie de Jésus-Christ". *Revue de l'Art Chrétien*, t. LVI, núm 1 (1906), pp. 32-46.

20 Propio de la imaginería popular que muestra así la esencia divina de Jesús y se le representa en numerosas ocasiones a finales del siglo XV en esta misma disposición, debido a la devoción universal del Rosario, pues el encuentro de Jesús cuando se ha perdido forma parte de uno de los siete gozos de la Virgen. REAU, L: *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955, tomo II *Iconographie de la bible*, p. 290.

XVI se repite la misma escena –en este panel pictórico de Torrequemada– con los mismos personajes. Los rostros, realizados de tres cuartos, plantean una semejanza absoluta entre ellos. Se componen por una frente amplia y despejada de cabello, pequeños ojos y nariz dibujada con un trazo curvo que se une con una de las cejas y realiza la curvatura de la aleta. La boca también pequeña en comparación con el resto de rasgos faciales y compuesta por un trazo horizontal negro separando los labios, que se plasman a través de una pequeña mancha rojiza. En los personajes masculinos imberbes y, en el femenino, se marca la barbilla través de una línea convexa. La barba de Jesucristo es corta a diferencia de la barba puntiaguda de la figura de San Juan Bautista en la escena del bautismo. En cuanto al tratamiento corporal, aquí se circunscribe a poco más que a la ejecución de las manos ya que no contamos con representaciones que muestren cuerpos desnudos o semidesnudos como ocurre con la figura de Jesucristo en otra de las composiciones de esta ermita. Aquí, en la escena de la **Última Cena**, a diferencia de otras como en el **Camino del Calvario**, carecen de la profusión de líneas, mostrando una mayor presencia de la mancha de color para darles volumen y forma de tal manera que se consiguen unos acabados menos reales. En contraposición a la buena ejecución y aquella voluntad detallista que veíamos en la escena del **Camino del Calvario** y que hacía pintar el interior de los mantos o figurar con una esmerada precisión y veracidad los atuendos militares de los soldados.

El mismo detallismo que ha intentado el artista plasmar en el interior de la estancia cuando Jesús se reúne con los Doctores o en la factura de los nimbos, casi todos decorados con líneas curvas por el interior del perímetro. Minuciosidad figurativa que se hace patente en la indumentaria militar de los soldados que acompañan a Jesucristo camino del Calvario, como ya hemos explicado.

En general, el estado de conservación no es bueno lo que impide elaborar un análisis estilístico a fondo. Los pliegues de las vestimentas, los rostros, el tratamiento de los colores llevan, sin duda alguna, a ubicarlos en los años finales del siglo XV o principios del siguiente, dentro de la corriente temática popular religiosa. Hemos de tener muy en cuenta en el año 1470 se esta-

bleció la citada Cofradía con estatuto de Real Caballería, en una época de pujanza económica²¹, perteneciendo a dicha Cofradía los más ilustres linajes cacereño²². No obstante, la casi total pérdida de la capa pictórica en algunas escenas impide realizar un estudio en condiciones que pueda aportar algo más de lo ya interpretado en este trabajo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Contrato y condiciones para la ejecución del Retablo de la iglesia de Ntra. Sra. del Salor en Torquemada

“Sepan quantos es presente scriptura de y concierto vieren, como yo Lucas Holguyn pintor el vecino que soy de la noble e muy leal villa de Caceres otorgo y conozco por esta presente carta e digo que soy contratado con la iglesia de nuestra Señora santa maria de Salor que es termino y jurisdiccion de la noble villa e con vos benyto garcia galindo vecino del lugar de torquemada termino de la dicha villa de Caceres esta yo presente como majordomo en que yome obligo de dorar e pintar un retablo para la dicha iglesia el qual a de hazer juan de santillana entallador conforme a la scriptura que con el otorgastes en dia mes y año de la fecha de esta carta por ante el escribano de ella e yo lo tengo de dorar e pintar de la manera e en tiempo e por el precio que estas condiciones que entre nosotros están escritas de las quales condiciones ante todas cosas hizo presentación ante el presente escrivano e testigos desta carta firmadas de mi nombre sub tenor de las quales están las que siguen:

Por ende yo el dicho Lucas Holguyn digo que obligo my persona por aver de dorar e pintar el dicho retablo e en el tiempo e de la manera e por el presçio pagas e condiciones e segun costes de las dichas condiciones que de suso van incorporadas que contiene e para que ansi se cunplire y manteme e para mayor firmeza e seguridad de la dicha iglesia de nuestra sra doy por my fiador a Cristobal garcia,

21 Archivo de la iglesia de San Mateo. Libros manuscritos, 67/8.

22 Rodríguez Sánchez, A: **La población cacereña en el siglo XVI. Análisis demográfico y reconstrucción familiar**. Salamanca, 1976.

boticario e vecino de la dicha villa de Caceres que presente está, e yo el dicho Xristobal garcia que a todo lo contenido en esta scriptura y estas condiciones de ella que al presente an sido leydas, presente soy otorgo y conozco por esta presente carta e digo que salgo por fiador del dicho lucas holguyn para que pintara e obrara el dicho retablo para dicha yglesia de nuestra sra de Salor e en el tiempo e por el presçio pagase condiciones e de la forma y maneras que yo como tal fiador y de llano en llano haziendo como hago de deuda ajena mya propia lo grave a mi costa pintar e dorarse. Que a de aber en la pintura del rretablo de nra Señora del Salor, son las siguientes: Quel pintor que lo tomare sea obligado en los quinze tableros de hazer las ystorias que agora tiene el dho rretablo o las que le pidieren, pintadas al óleo, labradas dos veces en los tableros bien enparejados como conviene a la obra. Y asimismo adorar toda la talla que en la traça se muestra y meter colores y encarnaciones como a la talla conviene y la imagen dorar las rropas y encarnar y unas cosillas gravadas en la rropa y caxa o tabernáculo azul y sus púrpuras a donde conviene de oro. Y asimismo digo que los cuerpos de la talla an de yr de azules y blancos en frisos y pedestales y columnas y las frontas de carmines y verdes sobre plata. Y todo lo haré a vista de oficiales que lo entiendan uno de mi parte y otro de la iglesia y pagar en la mitad de lo que me cupiere de las costas de los tasadores por precio de treinta mil mrs y si tasaren menos, que lo vuelva y que si tararen más de seys mil mrs que se me pague y si fuere dende arriba de treunta y seys mil mrs y si fuere su voluntad que me lo rrestituyan y de la otra manera no lo qual daré hecho en fin de setienbre dándome un tercio luego y otro de mediada la obra y el otro tercio desquesté acabada y daré fianza bastante para ello y porque así lo cunpliré, lo firmé de mi nombre – Lucas Holguín, otorgada escriptura en la dicha villa de Caceres, domingo a syete días del mes de febrero, año del nascimiento de nuestro señor e Salvador de myll y qunyentos y cincuenta y siete años (ante Cristóbal Cabrera. Testigos que fueron presentes bartolome sanchez, carpintero y francisco moreno, cantero, vecino de la dicha villa de Cáceres y firmaronlo de sus nombres.)”.

(Archivo Histórico Provincial, ante Cristóbal de Cabrera, Cáceres a 7 de febrero de 1557. Leg. 4. 414, fols. 32 a 35.)