

# EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS

Y otros estudios sobre Extremadura



XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS**  
**Y OTROS ESTUDIOS SOBRE EXTREMADURA**

**Jornadas de Historia en Llerena (11<sup>a</sup>. 22 y 23 de octubre de 2010. Llerena)**

El Arte en Tiempos de Cambio y Crisis y otros estudios sobre Extremadura/ [coordinación Felix Iñesta Mena]. - Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2010. - 371 p.: il.

D.L. BA-000264-2011

ISBN: 978-84-615-0021-5

1. Extremadura - Historia - congresos y asambleas. 2. Arte-Historia I. Iñesta Mena, Felix, coord. II. Sociedad Extremeña de Historia. III. Título

7(063)

946.222.21 Llerena (063)



*La Sociedad Extremeña de Historia expresa su agradecimiento a cuantas instituciones, empresas y particulares han hecho posible, con su colaboración, la celebración de las XI Jornadas de Historia*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS**  
**Y OTROS ESTUDIOS SOBRE EXTREMADURA**



SOCIEDAD EXTREMEÑA DE HISTORIA

Llerena, 2010

## **XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, 22 y 23 de octubre de 2010

### **ORGANIZACIÓN Y COORDINACIÓN**

Sociedad Extremeña de Historia

### **COMISIÓN CIENTÍFICA**

José Manuel Aznar Grasa (IES Llerena)

Manuel del Barco Cantero (Universidad Popular de Llerena)

Luis Garraín Villa (Cronista Oficial de Llerena)

Alfonso Gutiérrez Barba (IES Llerena)

Félix Iñesta Mena (IES Llerena)

Felipe Lorenzana de la Puente (IES Alba Plata, Fuente de Cantos)

Rogelio Segovia Sopo (IES Ramón Carande, Jerez de los Caballeros)

### **PATROCINIO**

Junta de Extremadura. Presidencia de la Junta

Diputación de Badajoz

Ayuntamiento de Llerena

Centro de Profesores y Recursos de Azuaga

Caja de Badajoz

Caja Rural de Extremadura

### **COLABORACIÓN**

Universidad Popular de Llerena

Oficina de Turismo de Llerena

Imprenta Grandizo

IES Llerena

### **EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS Y OTROS ESTUDIOS SOBRE EXTREMADURA**

Edita: Sociedad Extremeña de Historia

Plaza de España, 1

06900 LLERENA (Badajoz)

[www.jornadasdehistoriaenllerena.com](http://www.jornadasdehistoriaenllerena.com)

Llerena, 2010

### **COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN**

Félix Iñesta Mena

© De la presente edición: Sociedad Extremeña de Historia

© De los textos e imágenes: los autores

I.S.B.N.: 978-84-615-0021-5

Depósito Legal: BA-000264-2011

Imagen de la portada: Antonio Haro Urquizar

Traducción de los resúmenes: Antonio Lemus Muro

### **Maquetación e impresión:**

Imprenta Grandizo

Pol. Ind. Las Eras y Las Calabazas

C/ La Radio, nave 6 - Tfno. 924870077

06900 LLERENA (Badajoz)

---

 EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS
 

---

- Crisis y desengaño en la pintura española del Barroco*** 9  
Enrique Valdivieso González
- Cambio y crisis en el uso de la imagen política del siglo XIX en España. El papel de la alegoría, la historia y la realidad*** 27  
Carlos Reyero
- Tres voces de la vanguardia extremeña: Isaías Díaz, Eugenio Frutos, Timoteo Pérez Rubio*** 53  
Juan Manuel Bonet
- “Nunca fuimos héroes”. A propósito de una percepción europea de las estelas extremeñas*** 71  
Ignacio Pavón Soldevila
- Arquitectura funeraria tardo-renacentista en Jerez de los Caballeros. La cripta de los Pacheco-Portocarrero en la iglesia de Santa María de la Encarnación*** 87  
Rogelio Segovia Sopo y Luis Barbosa Maya
- La iconografía de San Pedro Pascual, el obispo olvidado en la diócesis de Baeza-Jaén y pintado por Zurbarán*** 105  
Pablo Jesús Lorite Cruz
- “Vestirse y desvestirse”. El traje de las gentes del común en el teatro y en la vida cotidiana en el Siglo de Oro*** 115  
Esther González Solís
- La Promoción de las artes en tiempos de crisis y cambios de mentalidad: fábrica, iconografía y fundición de la Custodia de Oro de la Catedral de Sevilla*** 143  
José Gámez Martín
- Crisis, desbarajuste y abandono en la política conservacionista en la Extremadura contemporánea. El caso de la Torre de Espantaperros (Badajoz)*** 159  
Pablo Ortiz Romero
- Arquitectura para después de una guerra. Extremadura (1939-1952)*** 177  
José-Manuel González González
- Carteles políticos en la transición española: una época de cambio*** 189  
Antonio Blanch Sánchez
- Un arte en crisis que busca soluciones: la alfarería de Salvatierra de los Barros*** 197  
José Ángel Calero Carretero y Juan Diego Carmona Barrero

---

 OTROS ESTUDIOS SOBRE EXTREMADURA
 

---

- Piezas marmóreas reaprovechadas romanas e hispanovisigodas en Hornachos (y II)*** 223  
Antonio Calero Viñuela
- Caballeros de cuantía de Llerena al término de la Edad Media*** 239  
Ángel Bernal Estévez
- La respuesta extremeña a la política fiscal de Felipe II. El primer servicio de millones (1590)*** 247  
Felipe Lorenzana de la Puente
- Supersticiones e inquisición en Extremadura*** 267  
Fermin Mayorga Huertas

<b><i>“La Estrecha”. Un ferrocarril minero en la Campiña</i></b>	285
Alfonso Gutierrez Barba	
<b><i>La Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio</i></b>	305
Antonio Manuel Barragán-Lancharro	
<b><i>La última visita del General Juan Yagüe a Badajoz</i></b>	323
Moisés Domínguez Núñez	
<b><i>Aproximación artística a la imagen de Extremadura en el siglo XX</i></b>	337
Julián Ruiz Banderas	
<b><i>Relación de autores</i></b>	365

# **EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS**





## CRISIS Y DESENGAÑO EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO

### CRISIS AND DISENCHANTMENT IN BAROQUE SPANISH PAINTING

Enrique Valdivieso González

Universidad de Sevilla

*RESUMEN: En unos momentos históricos como los actuales en los que impera un cierto pesimismo existencial, resulta oportuno recordar que esta actitud es consustancial al género humano a través de la historia, y que la reflexión sobre la inconsistencia de la vida fue constante ya desde los inicios de la humanidad. Esta circunstancia se agravó notablemente en el siglo XVII español en unos momentos en el que el gran Imperio de los Austrias comenzaba a declinar y una notoria crisis política y económica se hicieron presentes en nuestro país, dando al mismo tiempo paso a un desánimo colectivo. En aquellos momentos y bajo una óptica cristiana, se señaló con especial énfasis la necesidad de promover conductas individuales y colectivas que entendiesen la existencia como un breve y efímero paso de tiempo que desembocaba en una inexorable eternidad en la que seríamos premiados o castigados. Preparar el cuerpo y el espíritu, renunciando a los goces y deleites terrenales, con la obsesiva intención de no incurrir en el pecado y preservar el alma para obtener la salvación eterna fue un motivo de preocupación colectiva en el Siglo de Oro español que se reflejó claramente en la literatura y el arte de aquella época, como se trata de evidenciar en el transcurso de esta conferencia.*

*ABSTRACT: In the present historical moments, where we are surrounded by certain existential pessimism, it is appropriate to remember that such an attitude has been typical of human kind throughout history, and the reflection upon life inconsistency had already been constant since the beginning of mankind. Such a circumstance greatly worsened in the 17<sup>th</sup> century in Spain, a period when the great Empire of the Austrias began to decline and when a deep political and economic crisis arose in the country, producing a collective discouragement. In those moments, and following a Christian viewpoint, the emphasis was therefore put on the necessity to promote individual and collective behaviours which tried to understand life existence as a short and brief lapse of time which ended in an inexorable eternity where we will either be rewarded or punished. To prepare both body and spirit, rejecting earthly pleasures and delights, with the obsessive intention of not sinning and, thus, preserving someone's soul in order to achieve eternal salvation, was the main collective worry in the Golden Century in Spain, and such an idea was clearly reflected in art and literature at the time, as we will try to evidence in our presentation.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 9 - 26

ISBN: 978-84-615-0021-5



Refiriéndonos ya al tema y al contenido de esta conferencia, hay que precisar, en principio, que el pensamiento sobre la vanidad y el desengaño en el siglo XVII es uno de los capítulos más fecundos de la cultura barroca española que, al reflejarse en el arte, produjeron un notable compendio de importantes creaciones, sobre todo pictóricas, dentro de la creatividad plástica española e incluso europea. En efecto, las circunstancias históricas, económicas, religiosas y culturales que se dieron durante el reinado del barroco estuvieron impregnadas de un pensamiento derrotista y melancólico que se produjeron por una conciencia colectiva de que las circunstancias no eran propicias.

No era la primera vez en la historia que un colectivo humano se sentía involucrado en unas situaciones pesimistas puesto que desde la más lejana antigüedad el ser humano ha tenido motivos de meditar y de reflexionar sobre las circunstancias de la vida y de la muerte. En efecto, el hombre ha dejado desde fechas remotas testimonios sobre la brevedad de la existencia, lo efímero de los placeres y la necesidad de despreciar el poder, la riqueza y el amor, en suma, todo lo que produce gozo, placer y disfrute emanado de lo placentero y de lo bello. Así en la antigüedad clásica encontramos profundos y hermosos textos de Homero, Plinio, Séneca, Ovidio, Cicerón, Virgilio y Horacio llenos de páginas elegíacas y de reflexiones sobre la inconsistencia de la vida. También en la Biblia y en las páginas del Eclesiastés encontramos la frase que ha dado nombre al género pictórico de la Vanitas: "Vanidad de vanidades, todo es vanidad". En otras páginas de la Biblia encontramos espléndidas y profundas metáforas de que la vida del hombre es como la de una bella flor, en un momento esplendorosa, colorista y perfumada pero, sin embargo, poco duradera y efímera que se marchita pronto como la propia existencia humana.

Posteriormente en el ámbito de nuestra civilización cristiana encontramos, especialmente en la Edad Media, testimonios que manifiestan de forma contundente y obsesiva consideraciones sobre la fugacidad de la vida y de acuerdo con la doctrina eclesiástica se comienza a señalar el discurso de que no merece la pena arriesgarse espiritualmente en este mundo incurriendo en el pecado porque de esa manera no se garantiza nuestra salvación eterna.

Los Padres de la Iglesia señalaron el sentido cristiano que hay que dar a la vida para que los momentos finales, al enfrentamos con la muerte, no tengamos inconvenientes en dejar aquí todos nuestro bienes terrenales y pasar limpios de culpa al otro mundo. Por el contrario, se recomienda que durante la existencia se acumulen virtudes, méritos espirituales y se manifiesten actitudes que desprecien el poder y la riqueza. Esta es la manera de evitar a la hora del Juicio Final un saldo negativo en los méritos del alma y obtener, por lo tanto, la gracia de la salvación. Esta mentalidad originada en el Medievo se prolonga en el Renacimiento y se acrecienta sobre todo hacia 1560 cuando termina el Concilio de Trento. Efectivamente la Contrarreforma multiplicó intensamente esta ideología y la impulsó de forma arrolladora impregnando con ella todas las formas de vida. Por ello este pensamiento impregnó la literatura, la filosofía, el teatro, la poesía y la música. Por supuesto en el siglo XVII nuestra cultura produjo profundas reflexiones y análisis sobre esta ideología creando una repercusión general de su contenido.

Así, en el barroco español se expande poderosamente, impulsado desde el ámbito eclesiástico, el pensamiento de que hay que despreciar el mundo, rechazar sus pompas y placeres, ser indiferentes ante el poder y tener la conciencia de que todo es efímero y que se diluirá como el humo. También la idea de que nada de nuestros bienes y posesiones nos acompañará en la otra vida invita a disuadirnos de que nada material nos acompañará en el otro mundo, donde todos seremos exactamente iguales. Este discurso se repetía insistentemente por escrito y se pre-

dicaba con vehemencia desde los púlpitos de manera obsesiva y, en muchos casos, agobiante para el que leía o escuchaba. Todos sabían, por lo tanto, que el tránsito por la existencia es brevísimo, que el paso del tiempo desde la niñez hasta la vejez es muy breve y, además, en muchas ocasiones podemos abandonar el recorrido mucho antes de llegar al final. Para ello, se señala que nacer es morir, frase que se recoge incluso en pinturas. Así comprobamos cómo un seglar como Quevedo, profundamente impregnado en la cultura de su época termina por concluir que de la cuna a la sepultura no hay más que un paso. Continuamente se difunde la frase “cogita mori” que invita a pensar de forma insistente en el final de la vida. De la misma manera se resucita la idea clásica de que la vida del hombre es como una pompa de jabón que flota bella e irisada en el espacio pero que dura tan sólo breves instantes.

Por lo tanto, en el Siglo de Oro español triunfa en pintura el espíritu de la Vanitas acompañado de un profundo sentido del desengaño. Ciertamente esta actitud espiritual no es exclusivamente hispana puesto que tanto en la Europa católica como protestante se produjo un similar sentido en la concepción de la vida y la muerte acompañado de manifestaciones literarias, musicales y artísticas trascendentales y profundas. Concretamente en pintura, este tipo de mentalidad se refleja de forma muy clara señalando en toda Europa la necesidad de que el ser humano reflexione sobre su proceso existencial y, sobre todo, sobre lo que se produce después de la vida. Por ello, desde gruesos volúmenes literarios o pequeños y escuetos catecismo se invitaba a pensar sobre los «Novísimos», es decir, la circunstancias de Muerte, Juicio, Infierno o Gloria. Salvación del alma en el Juicio significaba haber despreciado las glorias mundanas y haber carecido de arrogancia, superioridad e incluso de conocimiento porque en esta época se difundió de forma clara que el saber es despreciable y que no conviene al espíritu. Por ello es posible advertir cómo en las pinturas se constata el peligro moral que acarrea la lectura de libros profanos y, por el contrario, se alaba el conocimiento de textos piadosos que en este caso servirán para perfeccionar el alma.

En este contexto literario hemos de señalar en España la existencia de una copiosa literatura que ya desde el Renacimiento alude a todo concepto de vanidad y desengaño. En esta época escritores como Alejo de Benegas, Diego de Estella, Fray Luís de Granada, Ignacio de Loyola o Rodrigo Fernández de Santaella nos hablan sobre la vida y la muerte, invitándonos a prepararnos para el tránsito final. No nos ha de extrañar que se publicasen en esta época textos con títulos tan explícitos como *El Arte del Bien Morir*. Luego, en el siglo XVII, escritores jesuitas como Luís de la Puente o Juan Eusebio Nieremberg redactaran textos como las *Meditaciones Espirituales*, con profundísimas reflexiones sobre el momento de la muerte o la “Diferencia de lo Espiritual y lo Terreno”, con graves meditaciones sobre la brevedad de la existencia y la infinitud de la Eternidad.

Señalada la importancia de la literatura sobre el género de la Vanitas y del Desengaño en el ámbito del Barroco español, pasamos a comentar una serie de imágenes que nos muestran la vigencia de la Vanitas desde el mundo clásico pasando por el Medievo y el Renacimiento, llegando, finalmente, a su plenitud en el período barroco, especialmente en el reinado de Felipe IV.

Iniciamos estas imágenes con la visión de un mosaico romano del siglo I a.C. que pertenece al Museo di Capodimonte y procedente de un triclinium donde se representa a la Muerte en medio de la vida (fig. 1). En efecto, advertimos como en la cultura romana el pensamiento sobre la muerte fue muy distinto a la que posteriormente generó el mundo cristiano. En Roma imperaba, con respecto a la vida, la filosofía epicúrea y era frecuente que en los comedores se difundiese la frase de “comamos y bebamos que mañana moriremos”. La figura de la Muerte en este



Fig. 1. Anónimo romano, *Esqueleto de un copero*. Pavimento de un triclinium de Pompeya. Museo de Capodimonte, Nápoles

mosaico cumple el oficio del escanciador puesto que lleva dos jarras en la mano invitando a disfrutar del presente sin reparar en las circunstancias finales de la vida. Esta ideología procedente de Roma pasó, casi sin obstáculo, al mundo cristiano medieval donde, concretamente en los refectorios de claustros y conventos, se repetía la frase epicúrea de "hermanos comamos y bebamos que mañana moriremos". Ciertamente, desde los púlpitos y también desde textos escritos se combatió esta ideología proponiendo actitudes más acordes con el sentimiento cristiano.

Pasamos después a contemplar la primera Vanitas de la pintura occidental que se encuentra en el Museo del Louvre de París obra de Roger van der Weyden y fechada hacia 1450 (fig. 2). Se trata del Tríptico Braque y en ella vemos una calavera acompañada de la cruz en la que puede leerse la inscripción latina que traducida señala "Oh Muerte, cuan amarga es tu memoria" y que procede del libro del Eclesiástico del Antiguo Testamento. Ya en esta pintura se manifiesta el sentimiento de que la muerte aniquila la vida y que nos priva de todo lo que hemos disfrutado en ella, produciendo la amargura del tener que morir. Es esta, en suma, la mentalidad que difunde en el mundo medieval el pequeño y anónimo libro titulado *Ars Moriendi*.



Fig. 2. Roger van der Weyden, *Tríptico Braque*, Museo del Louvre, París

El sentido de la fugacidad de la vida, concretamente en el episodio de la juventud, se plasma en otra anónima pintura del mundo medieval germano conservada en el Museo de Basilea donde un elegante doncel muestra una flor, símbolo de la bella juvenil y del amor (fig. 3). El joven es contemplado por un esqueleto en actitud sonriente, evidenciando que muy pronto el joven será atrapado por las garras de la muerte.



Fig. 3. Maestro de Basilea, *Hieronimus Tschekkenbülín*, Museo de Bellas Artes, Basilea

Otras pinturas del mundo renacentista muestran la fragilidad de la belleza y la juventud frente a la muerte. Esta que contemplamos obra de Hans Baldung Grien nos muestra el esplendor corporal de una bellísima joven cuya pujanza será truncada por la aparición de la Parca que la coge violentamente del pelo y la arrastrará hacia la fosa que señala con su mano izquierda donde de inmediato la hermosura del cuerpo se convertirá en repugnantes restos mortales (fig. 4).

Observarnos a continuación un fragmento del Díptico Carondelet obra de Jan Gossaert conservado en el Museo del Louvre (fig. 5). En él aparece un nicho con una calavera sobre la cual hay una inscripción latina que señala "aquel que considera siempre la proximidad de la muerte lo desprecia fácilmente todo". Así vemos cómo ya en el Renacimiento se proclama que asimilando el inevitable y próximo fin de la vida podremos rechazar fácilmente los disfrutes terrenales.



Fig. 4. Hans Baldung Grien, *La muerte y la doncella*



Fig. 5. Jan Gossaert, *Díptico Carondelet*, Museo del Louvre, París

Continuamos examinando pinturas anteriores al siglo XVII y vemos en este caso una hermosa tabla de Berthel Bruyn en la que aparece una alacena en cuyas repisas figuran una calavera y una vela apagada (fig. 6). El pabilo de la vela está todavía enrojecido señalando que se acaba de extinguir y evidenciando la antigua metáfora de que una vela encendida alude a la vida pero apagada es claro símbolo de la muerte. Una inscripción latina señala lo siguiente: "todo se descompone con la muerte que es el último límite de las cosas".



Fig. 6. Berthel Bruyn



Fig. 7. *Vanitas*, Museo de Dijon

En una magnífica *Vanitas* de principios del siglo XVI perteneciente al Museo de Dijon aparece la figura de un búho posado sobre una calavera en compañía de una vela recién apagada. El búho, símbolo de la noche y la muerte, manifiesta junto con la calavera y la vela, el rápido proceso de la extinción de la vida (fig. 7).

Contemplamos ahora la primera *Vanitas* conocida dentro de la historia del arte español: es obra de Juan de Juanes, fechable a mediados del siglo XVI y se conserva en el Museo de Valencia (fig. 8). En ella aparece una inscripción en la parte inferior que recoge todo el pensamiento que anteriormente se había desarrollado en Europa puesto que señala en latín "en todas tus obras acuérdate de tus postimerías y no pecarás jamás". Esta frase ha estado vigente prácticamente desde el mundo medieval hasta mediados del siglo XX puesto que recuerdo que, con catorce años, cuando siendo alumno de 4º de bachillerato, en los ejercicios espirituales que



Fig. 8. Juan de Juanes, *Memento mori*, Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia



realicé con los jesuitas, se nos pronunciaron estas palabras de forma contundente y severa en medio de un ambiente ideológico profundamente contrarreformista e ignaciano.

En el siglo XVII hispano el máximo pintor de Vanitas en España fue el vallisoletano Antonio Pereda, activo en la corte de Madrid. Este artista es autor de una Vanitas actualmente en el Museo de Viena y otra en el Museo degli Uffizi. Una tercera Vanitas atribuida a Pereda se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid aunque actualmente se encuentra atribuida a Francisco de Palacios, opinión que emitió por primera vez don Alfonso Pérez Sánchez y que comparto plenamente. La primera Vanitas de Pereda en el Museo de Viena está realizada aproximadamente hacia 1635 y en ella se refleja con total claridad la mentalidad hispana frente a la vida y a la muerte (fig. 9). Generalmente cuando en España se realiza una obra importante se buscan siempre influencias y conexiones con el arte europeo, italiano, flamenco o alemán. Pues bien, en esta pintura, en la que aparece un ángel que viene a advertir al ser humano, de parte de Dios, la idea de la fugacidad de la vida y de los placeres, advertimos que la figura de este mensajero pertenece totalmente a la creatividad hispana puesto que no aparece en ningún tipo de Vanitas creadas en esta época en Europa, siendo probablemente creada por algún discurso o sermón moral en Madrid e interpretado posteriormente por Pereda. Este ángel admonitor advierte a los humanos que todo poder y gloria son pasajeros como fue el que poseyó el emperador Carlos V, que aparece en un camafeo, mientras que un globo terráqueo señala el Mundo sobre el cual gobernó. Aparecen también en esta pintura retratos de antiguas damas pertenecientes al pasado cuya belleza se había marchitado y referencias a la fama ya periclitada. Un reloj de bronce dorado, joyas, cartas, monedas, armas indican la inutilidad de los preciados objetos que nos acompañan en la vida y que una vela apagada, varias calaveras sobre libros, nos invitan a reflexionar sobre el triunfo de la Muerte sobre la ciencia, la literatura y la sabiduría en general. En la pintura claramente el mundo de la vida está contrapuesto con el de la muerte y ésta triunfa de forma arrolladora sobre todo lo que antaño fue palpitante y deleitoso.



Fig. 9. Antonio de Pereda, *Vanitas*,  
Kunsthistorische Museum, Viena



Fig. 10. Antonio de Pereda, *Vanitas*,  
Galería de los Uffizi, Florencia

La segunda Vanitas de Pereda está realizada unos veinte años más tarde y es la que se conserva en el Museo degli Uffizi (fig. 10). En ella, el ángel viene a advertir de nuevo que no hay que empaparse en los gozos de la vida porque lo importante es lo que acontece tras de ella. En este caso es el ejemplo de Felipe II el que se muestra como triunfador efímero sobre el Universo. La presencia de joyas, flores, aluden a los placeres que hay que despreciar al igual que las armas y las letras.

Todo ello es sometido a examen en el proceso del Juicio Final y por ello la composición aparece una pintura que representa este episodio donde figuran bienaventurados y condenados que habrán de alcanzar la gloria triunfal o los tormentos del Infierno.

La Vanitas de la Academia de San Fernando, antiguamente atribuida a Pereda y considerada obra probable de Francisco de Palacios (fig. 11). Ha obtenido esta última catalogación porque en el testamento de este pintor aparece descrita una pintura cuyo contenido coincide con la antes referida a Pereda. Por otra parte ha de señalarse que la tipología física de los personajes, tanto del ángel como del caballero, no corresponden exactamente con el estilo de Pereda. Independiente de los problemas de atribución que esta pintura plantea hemos de señalar que en ella encontramos una de las más bellas y sugestivas Vanitas pintadas en la historia del arte español. En ella el ángel, una vez más, viene a advertir, en este caso al caballero que duerme de forma calderoniana el Sueño de la Vida. Dicho ángel muestra una cartela en la que aparece escrito que "la muerte vigila eternamente y que de súbito ataca y mata". En el repertorio de objetos que figura sobre la mesa encontramos la habitual simbología que traduce el reloj, joyas, cartas, escopetas. Una careta indica la mentira, la falacia y la teatralidad del Mundo y luego flores, coronas episcopales, papales, imperiales, arcabuces nos indican el desprecio que hay que sentir por el poder espiritual o mundano. En suma, el desprecio y el desencanto que hay que mantener sobre los ambiciones terrenales. Este tipo de pinturas debió de estar destinadas a gentes de espíritu intelectual o clérigos que veían reflejados en el arte los conceptos indispensables para mantener el alma incólume ante las tentaciones que permanentemente ofrecía la vida cotidiana.



Fig. 11. Francisco Palacios, *El sueño del caballero*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Fig. 12. Antonio de Pereda, *Vanitas*, Museo de Bellas Artes, Zaragoza

En el Museo de Zaragoza nos encontramos una nueva Vanitas de Pereda, en este caso, escueta y contundente en la cual aparece tres calaveras y un reloj de bolsillo, elementos que señalan como la muerte está sometida al paso del tiempo (fig. 12). Es una pintura nítida y violenta que señala de forma explícita el triunfo de la muerte sobre las cosas mundanas. En la pintura de Vanitas europea de Francia, Alemania, Holanda o Bélgica pueden encontrarse numerosos ejemplares moralizantes pero ninguno es tan seco, cortante, y duro en su mensaje como los que hemos comentado de la escuela madrileña de la época de Felipe IV realizadas en el ámbito creativo de Pereda y su entorno.

Refiriéndonos ahora a las Vanitas en las que se alude a la inutilidad de la sabiduría, personificada en los libros, comentarnos ahora una obra del madrileño Alonso Gutiérrez en la que aparece un tintero, dos plumas, una calavera y varios libros (fig. 13). En este caso explícitamente la mentalidad hispana del barroco incide en manifestar el desprecio que hay que mantener por el conocimiento y la sabiduría a los que se consideraba totalmente inútiles. Por escrito y desde los púlpitos se señaló entonces que los únicos libros válidos para su lectura eran los de contenido piadosos como devocionarios, misales o vidas de santos. Ya Cervantes en el Quijote señalaba la mentalidad de rechazo hacia los libros de caballería que engendraron la locura en su protagonista y le llevaron a practicar una existencia de ilusoria lucha contra el Mal. Esta Vanitas de Alonso Rodríguez, espléndida y contundente muestra cómo la muerte triunfa sobre los viejos libros rotos y gastados por haber sido leídos una y mil veces a lo largo de la vida de sus poseedores. La propia decrepitud de los libros subraya lo efímero e inútil del saber y del conocimiento.



Fig. 13. Alonso Gutiérrez, *Vanitas*, Colección Particular, Madrid



Fig. 14. Juan Francisco Carrión *Vanitas con libros*, Indiana University Art Museum, Bloomington

En la Universidad Norteamericana de Indiana se conserva una Vanitas del pintor madrileño Juan Francisco Carrión en la que se representa una estantería con libros (fig. 14). Aquí aparecen un reloj de arena señalando el paso del tiempo, una calavera, numerosos libros y papeles escritos donde se señalan que todos aquellos que en su día vieron, leyeron, aprendieron o recitaron pasajes de estos textos ya no están presentes puesto que su vida ya se extinguió.

Recientemente ha ingresado en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia una Vanitas con flores, obra del madrileño Arellano que es una de sus mejores pinturas firmada y fechada por el artista además de declarar que cuando la pinta tenía treinta y cuatro años (fig. 15). Las flores forman una guirnalda en torno a un medallón pintado por Francisco Camilo, que también lo firma, en el que aparecen varios *putti* haciendo pompas de jabón y acompañados de una calavera. La guirnalda de flores y el medallón forman una de las más bellas reflexiones que se haya realizado en el barroco español sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la belleza. Especialmente en el medallón se personifica la brevedad de la existencia a través de la frase "homo bulla est" alusiva a las pompas de jabón y también a una vela recién apagada y un reloj de arena, símbolos todos de la transitoriedad y fragilidad de todo lo humano.

Perteneciente al valenciano Tomás de Yepes es esta otra Vanitas en las que también se asocia la idea de la brevedad de la vida a las flores aludiendo a su belleza y a su condición pasajera (fig. 16). Aquí aparece un candil cuya llama acaba de apagarse y un reloj de arena indicativo del inexorable paso del tiempo.



Fig. 15. Juan de Arellano, *Guirnalda con flores*, Colección Ort y Bosch, Valencia

Otra obra de Yepes muestra un pedestal sobre el que se dispone una calavera, un reloj de arena, una tibia, un libro y un búcaro con flores presidido por un crucifijo (fig. 17). En esta obra se alude al triunfo de Cristo sobre la vida, la belleza, el amor y la sabiduría, conceptos que no hacen más que abundar lo que permanentemente repite la Vanitas española en el reinado de Felipe IV, idea que subraya la frase latina que figura en el frente del pedestal, procedente de la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios: "así como todos mueren en Adán, así todos revivirán en Cristo".

En Sevilla la mentalidad espiritual alusiva al conflicto entre la vida y la muerte es totalmente próxima a la mantenida en la corte madrileña de la época a la que nos referimos. Por ello es posible encontrar en una Vanitas, firmada en 1660 por Juan de Valdés Leal, alusiones claras a la inutilidad de los gozos, placeres y disfrutes terrenales aludidos por el ángel que a la izquierda hace pompas de jabón y por los libros, coronas, tiaras y otros símbolos de los poderes temporales y espiri-



Fig. 16. Tomás Yepes, *Vanitas*, Colección particular, Madrid



Fig. 17. Tomás Yepes, *Vanitas*, Colección Naseiro, Madrid



Fig. 18. Juan Valdés Leal, *Alegoría de la Vanidad*, The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT



Fig. 19. Juan Valdés Leal, *Alegoría de la Salvación*, York City Art Gallery, York

tuales (fig. 18). En la pintura otro ángel descorre una cortina para mostrarnos una pintura que representa el Juicio Final, detalle que alude al condicionamiento al que el cristiano debe someter su conducta durante su existencia si quiere presentarse con garantías de obtener la salvación a la hora del juicio. Otros detalles en esta pintura como la vela apagada, joyas, monedas, cartas, flores, libros, una calavera coronada con laurel, abundan el sentido trascendental de esta pintura que se conserva actualmente en The Wadsworth Atheneum, en los Estados Unidos.

Una segunda Vanitas compañera de la anterior que forma parte en la actualidad de la York City Art Gallery y es igualmente de 1660 (fig. 19). En ella se indica como resolver el problema de la obtención de la Gloria Eterna que se personifica iconográficamente en la corona de la salvación que aparece en la parte superior de la pintura señalada por el dedo de un ángel. Esta corona de salvación es la que, según el Evangelio de San Mateo, prometió Dios a los que les siguen y le aman. La pintura aparece también personificada en la figura del cristiano que sigue el camino de la salvación, practicando la oración, la penitencia, la meditación, el sacrificio, la pureza y la castidad. Otros símbolos como los libros que figuran en primer plano son todos de carácter piadosos. La meditación sobre la circunstancia de la redención a través de la muerte de Cristo, plasmada en una pintura de la crucifixión que aparece en la parte superior de la escena, ayuda a seguir el correcto camino que conduce a la salvación eterna.

Dos pinturas de Valdés Leal, éstas conservada en el Hospital de la Caridad de Sevilla e inspiradas por el pensamiento de don Miguel Mañara, Hermano Mayor de esta institución, abundan los señalados en las Vanitas anteriores y amplían nuevos conceptos dirigidos a los miembros de esta institución claros conceptos de conducta con respecto a la salvación eterna. La primera de estas pinturas conocidas con el nombre de *In Ictu Oculi* como indica un letrero que figura en la misma, muestra un esqueleto que apaga de un manotazo la luz de una vela (fig. 20). Se personifica así el triunfo de la muerte sobre la vida y también sobre la gloria, el poder, las armas, la belleza, el dinero y la sabiduría, en suma, todo lo relacionado con los goces terrenales. La muerte todo lo aplasta y lo pisotea y por ello a sus pies aparecen los típico elementos de la Vanitas que aluden al poder terrenal, a la sabiduría y a todas las complacencias humanas. La frase que da nombre al cuadro está tomada de la



Fig. 20. Juan Valdés Leal, *In icto oculi*, Hospital de la Caridad, Sevilla



Fig. 21. Juan Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, Hospital de la Caridad, Sevilla

Epístola Primera de San Pablo a los Corintios en la que se advierte que la muerte le llega a los humanos en un abrir y cerrar de ojos, en un instante y de forma inesperada.

La segunda pintura de Valdés Leal en el Hospital de la Santa Caridad alude al proceso siguiente a la muerte que es el Juicio (fig. 21). Por ello en la parte superior de la misma aparece una balanza sostenida por la mano de Cristo en que se sopesan pecados y las virtudes que el ser humano ha cometido en su existencia. Ello indica que si el plato de los pecados se inclina hacia abajo la consecuencia será la condenación y por si el contrario las virtudes pesan más, se obtendrá la salvación eterna. En el plato de los vicios aparece la frase "ni más" y en el de las virtudes "ni menos" indicando por ello que "ni más" pecados son necesarios para la condenación y "ni menos" virtudes hacen falta para obtener la salvación. Debajo de la balanza aparecen los cadáveres en sus ataúdes de un obispo y de un caballero de Calatrava, siendo éste probablemente el propio Miguel Mañara que era miembro de dicha orden. Ambos cadáveres aparecen descompuestos y carcomidos por repugnantes insectos que ofrecen la más horrible visión de la muerte que se haya representado nunca en la historia de la pintura. En la parte inferior figura la inscripción "Finis Gloriae Mundi" alusiva a como es de horrible el final de las glorias mundanas.

Estas pinturas de Valdés Leal están realizadas en torno a 1670 y en ellas el pensamiento de Miguel Mañara señala con rigor la visión de la muerte para que los hermanos de la Santa Caridad se desprendiesen sin reparo de los bienes terrenales que nunca podrían llevarse al otro mundo y los invirtiesen en la práctica de la caridad atendiendo y cuidando a los pobres del Hospital.

Otra pintura que se conserva en el Hospital de la Santa Caridad es La Muerte visitando al Caballero, obra de Pedro de Campobón artista manchego que desde muy joven trabajó en Sevilla puesto que allí se constata ya su existencia desde 1633 (fig. 22). Campobón es un exquisito pintor de bodegones con objetos domésticos y de flores que hubo también de recibir encargos de Vanitas como esta que comentamos y que fue donada a esta institución por un sevillano hacia 1930. En ella aparece un elegante caballero que está esperando a una dama que, cuando llega, se descubre el rostro mostrando en él los rasgos de la Muerte. Ciertamente



Fig. 22. Pedro Camprobín, *El joven caballero y la muerte*, Hospital de la Caridad, Sevilla



Fig. 23. Alonso Cano, *Retrato de un eclesiástico*, The Hispanic Society of América, Nueva York

esta pintura señala, recogiendo una antigua tradición española, los riesgos del amor impuro y el triunfo de la muerte sobre otros placeres humanos que aparecen representados en instrumentos musicales, libros, cartas, monedas y armas en la parte inferior de la pintura.

También en Sevilla se practicó el retrato con indicación de la brevedad e inconsistencia de todo lo mundano como se aprecia en la presencia de un clérigo que Alonso Cano debió de pintar aproximadamente hacia 1630 (fig. 23). Viste de negro, lleva alzacuellos, tiene un breviario en una de sus manos y la otra la apoya sobre un reloj de arena. Con esta actitud el anónimo clérigo retratado parece indicar que acepta tranquilo y sereno el paso del tiempo y que, cuando le llegue la hora del tránsito final, estará dispuesto a marcharse de forma confiada para recogerse con Dios.

Otro ejemplo de retrato con iconografía de Vanitas, también sevillano, lo encontramos en la presencia del mercader Nicolás de Omazur, flamenco de origen pero instalado durante varias décadas en la ciudad del Guadalquivir (fig. 24). En este retrato Omazur se representa a la manera de sus antecesores flamencos y,



Fig. 24. Bartolomé Esteban Murillo, *Nicolás de Omazur*, Museo del Prado, Madrid



Fig. 25. Bartolomé Esteban Murillo, *Isabel Malcampo*, Stirling Maxwell Collection, Pollock House, Glasgow

por ello, aparece con símbolos que evidencian el concepto efímero de la existencia. Por ello lleva una calavera en un de sus manos y muestra una actitud reflexiva y trascendente. Compañero de este retrato es el de su esposa doña Isabel Malcampo quien muestra en una de sus manos una flor símbolo de amor y afecto conyugal y, al mismo tiempo también de cómo la belleza es transitoria y se marchita de inmediato (fig. 25). De esta manera un matrimonio rico y próspero da testimonio de que entienden claramente la transitoriedad de todo lo humano.

La pareja que forman San Jerónimo y la Magdalena constituyen un claro símbolo contrarreformista sobre el arrepentimiento de los pecados y la entrega a una vida de penitencia y mortificación. Por ello en el pasado barroco fue frecuente que ambos personajes se pintasen en pareja para que juntos mostrasen la decidida actitud que ha de tomar el cristiano frente a los placeres del Mundo. Vemos en primer lugar un ejemplo de estos santos en pareja pintados en el siglo XVII por Johann Carl Loth que se conservan en el Instituto de los Penitentes de Venecia para testimoniar que ambos santos se pintaron juntos y contrapuestos (figs. 26 y 27).



Fig. 26. Johan Carl Loth, *San Jerónimo*, Instituto de los Penitentes, Valencia



Fig. 27. Johan Carl Loth, *Magdalena*, Instituto de los Penitentes, Valencia

Como ejemplo de las muchas pinturas de San Jerónimo y la Magdalena realizados en el panorama del Barroco hispano señalamos en primer lugar el San Jerónimo de Antonio de Pereda del Museo del Prado como testimonio del hombre que abandona la gloria eclesiástica para retirarse en soledad a la oración y la penitencia despreciando, por lo tanto, las glorias mundanas (fig. 28). Un paradigma de la representación de La Magdalena se evidencia en el ejemplar que realizó Jacinto Jerónimo de Espinosa que se encuentra en el Museo de San Carlos de Valencia donde encontramos el desprecio de su pasada belleza, el rechazo del esplendor corporal de la juventud, siempre dentro del recato con el que en España se pintó el cuerpo de esta santa muy lejano de las desnudez con la que se trató en otras escuelas como la italiana o la flamenca (fig. 29).

Otro tipo de Vanitas propio del ámbito barroco hispano es el llamado Árbol de la Vida. En él se representa, lógicamente, un árbol con su frondosa copa donde aparece generalmente un colectivo de hombres y de mujeres que disfrutaban alegres e inconsciente de los gozos de la existencia, especialmente de la gula y de la lujuria. Al pie del tronco de este árbol aparecen siempre las figuras de Cristo y también de la Muerte personificada en un esqueleto. Cristo al observar la vida disipada de





Fig. 28. Antonio Pereda, *San Jerónimo*, Museo del Prado, Madrid



Fig. 29. Jerónimo Jacinto Espinosa, *Magdalena penitente*, Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

los humanos les avisa tocando una campana que pende de una rama dando permiso a la Muerte para que con un hacha corte el tronco y así se derribe el árbol. De esta manera los pecadores que hacen caso omiso de las advertencias de Cristo son castigados por la Parca con la privación de los gozos y placeres de la existencia terrenal lo que conllevará el castigo de la condenación eterna.

Este tema es sin duda de origen medieval, se pintó también en el Renacimiento y tuvo su desarrollo en el Barroco. El ejemplar más destacado que se pintó en el Barroco se conserva en la Catedral de Segovia y fue pintado por el sevillano Ignacio Ríos (fig. 30). En esta pintura, aparte de la representación de Cristo vigilando los gozos desviados de los insensatos jóvenes que aparecen en la copa del árbol, figura una inscripción que señala "mira que te has de morir, mira que no sabes cuando, mira que te mira Dios, mira que te está mirando".



Fig. 30. Ignacio de Ríos, *El árbol de la vida*, Catedral de Segovia



Fig. 31. Anónimo, *El árbol de la vida*, Convento de las Lauras, Valladolid

En paradero desconocido, pero procedente del antiguo Convento de las Lauras de Valladolid, debe encontrarse otra representación similar a la de la Catedral de Segovia aunque más modesta desde el punto de vista técnico (fig. 31). Recogemos esta pintura porque muestra la interesante circunstancia de presentar en el tronco del árbol un letrero con la inscripción "El árbol de la vida" que identifica perfectamente el tema y que nos indica cuál es el título exacto con que, en la época de Felipe IV, se conocían este tipo de representaciones.

En el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla se encuentra una interesante pintura de El Puente de la Vida, obra que deriva de grabados germánicos de los siglos XVI y XVII (fig. 32). La pintura nos muestra un puente con su pretil escalonado sobre el cual figuran diez representaciones de las distintas edades de la vida, que van oscilando paulatinamente desde la niñez pasando por la juventud, madurez y vejez con inscripciones que indican la actitud del ser humano en cada momento de su vida y, sobre todo, la oscilación que señala el paso de la pujanza juvenil a la decrepitud de la ancianidad y su inevitable tránsito a la muerte y el posterior Juicio Final, escena ésta última que se desarrolla debajo del puente.

El ejemplo de santidad y de desprecio a lo mundano dado en la Historia por grandes protagonistas de la realeza se recoge en el Barroco a través de pinturas que habrían de servir como modelos de imitación. En este caso es la figura de San Luís, rey de Francia, la que más se prodigó en el ámbito del Barroco español siendo probablemente el ejemplar más destacado el que pintó el madrileño Francisco Camilo y que actualmente se conserva en el Ringling Museum de Sarasota (fig. 33). El culto a San Luís de Francia como ejemplo del rey que rechazó las glorias mundanas dedicándose a la oración y a la penitencia fue promovido por los jesuitas españoles y, por ello, fue pintado en numerosas ocasiones mostrando siempre a este santo meditando ante una calavera coronada para señalar que las dinastías reales pasan fugazmente por la vida e irremediabilmente mueren.



Fig. 32. Anónimo *El puente de la vida*, Hospital de la Caridad, Sevilla



Fig. 33. Francisco Camilo, *San Luis de Francia contemplando una calavera*, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota

La Academia de la Historia conserva una clara Vanitas que señala cómo la monarquía, con todo su poder y gloria, nada puede hacer frente al poder de la muerte. En ella se representa a Felipe IV muerto en una pintura que hubo de ser realizada en 1665 a raíz del fallecimiento de este monarca (fig. 34). Estos retratos con la

efigie del monarca en su lecho mortuorio están realizados con la intención de preservar su imagen en tal trascendental momento y también para que en conventos e instituciones religiosas sirviese para tenerle presente en sus oraciones y rezar por su salvación.

Reflexiones sobre fugacidad e inconsistencia del poder real quedan recogidas en el libro de emblemas de Pedro de Villafranca que se imprimió en Madrid con motivo de las honras fúnebres de Felipe IV donde aparecen jeroglíficos que vienen a indicar que la grandeza y la soberanía de aquel que gobernó un imperio se había diluido como el humo aunque, en todo caso, la existencia de la Corona Real proseguía y su grandeza sería mantenida por sus descendientes.



Fig. 34. Atribuido a Pedro de Villafranca, *Felipe IV muerto*, Real Academia de Historia, Madrid



Fig. 35. Anónimo flamenco, *El dilema del Caballero Cristiano*, Catedral de Badajoz

Una última imagen de Vanitas referida a la época barroca cierra el contexto de esta conferencia. Se trata de una pintura que se conserva en la Catedral de Badajoz y que ha sido erróneamente estudiada como *El Juicio de Felipe IV* (fig. 35). En principio hay que señalar como errónea esta consideración porque en el ámbito del pensamiento social y religioso de la Corte madrileña del siglo XVII resulta totalmente impensable que alguien se atreviese a juzgar el comportamiento del monarca, señalando la posibilidad de que, como un Hércules clásico, escogiese entre el camino de la virtud o del vicio. Oficialmente el monarca fue considerado siempre como persona de altos valores morales y nadie osó en su vida poner en consideración las circunstancias de su conducta. Por otra parte, hay que señalar que esta pintura realizada sobre cobre es de escuela flamenca y que en ella lo que se representa no es a Felipe IV sino a un caballero cristiano que, en efecto, debe decidir las dos sendas contrapuestas que el ser humano puede seguir en su tránsito por la vida. La corona que aparece en la parte superior no es la corona real del monarca hispano sino la llamada corona de salvación que, según el Evangelio de San Mateo, Dios prometió a todos aquellos que le aman. En la pintura, el ángel que acompaña al caballero cristiano intenta conducirlo por la senda del espíritu mientras que el demonio procura, por el contrario, que transite por el ámbito de los placeres y gozos terrenales entre los cuales destacan la disipación de la concupiscencia.

Ha sido ésta la última reflexión que hemos realizado del amplio panorama hispano del Barroco que estuvo impregnado por la vanidad y el desengaño. Ciertamente, estas ideas, vigentes en aquellos momentos, han pervivido en la sociedad española hasta fechas no demasiado lejanas a la actual. Pero, por fortuna, en el tiempo presente, aunque no es desestimable reflexionar sobre este tipo de pensamiento, estamos libres del agobio y la congoja que, sin duda, produjo en el pasado hispano.

**CAMBIO Y CRISIS EN EL USO DE LA IMAGEN  
POLÍTICA DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA. EL PAPEL DE  
LA ALEGORÍA, LA HISTORIA Y LA REALIDAD**

**CHANGE AND CRISIS IN THE USAGE OF POLITICAL  
IMAGES IN THE 19TH CENTURY IN SPAIN. THE  
ROLE OF ALLEGORY, HISTORY AND REALITY**

**Carlos Reyero**

Universitat Pompeu Fabra. Barcelona

carlos.reyero@upf.edu

*RESUMEN: Este ensayo reflexiona sobre tres procedimientos narrativos empleados en España durante el siglo XIX en la imagen política: la alegoría, la historia y la realidad. El liberalismo eligió imágenes alegóricas, a comienzos de siglo, para caracterizar sus ideales políticos. La historia fue utilizada, especialmente desde los treinta a los ochenta, para legitimar la nación, desde la monarquía al parlamento, con sus héroes y mártires. La realidad significó un gradual protagonismo del pueblo y de los movimientos sociales.*

*ABSTRACT: This essay deals with three narrative procedures used in political images during the 19th-century in Spain: Allegory, History and Reality. Liberalism chose allegorical images, at the beginning of the century, in order to characterize their political ideals. History was used, especially from the Thirties to the Eighties, to legitimize the nation, from Monarchy to Parliament, with their heroes and martyrs. Reality, at the end of the century, involved a gradual prominence of the people and social movements.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 27 - 52

ISBN: 978-84-615-0021-5



El siglo que descubrió el arte por el arte, que justificó la búsqueda de la belleza al margen de la ética, fue también particularmente reivindicativo con la utilidad de la imagen -de cualquier imagen- para apoyar aquellas ideas que consideró justas. De hecho, la alternativa esteticista no puede dejar de interpretarse como una reacción al discurso edificante que dominó la teoría artística del siglo XIX. Bien es cierto que la conciencia pedagógica de la cultura visual no era algo nuevo. Hoy, incluso, hablar del *poder de las imágenes* ha llegado a convertirse en un lugar común cuando se aborda el estudio sociológico de cualquier época. Es evidente que toda representación encierra una capacidad de persuasión. La historia demuestra una reiterada preocupación por el control de las imágenes, así como por la configuración de imaginarios mentales a través de ellas.

En el siglo XIX la cuestión se plantea en términos peculiares. La diferencia radica, por una parte, en el uso que se hace de ellas en el marco de la política moderna, como dialéctica entre progreso y reacción, en la que termina por verse involucrada toda la sociedad: no todas las imágenes fueron concebidas como expresión visual de un poder constituido, con intención de reafirmarlo, sino que funcionaron también como instrumento ideológico de un combate incierto en el que los ciudadanos no podían ser neutrales. En ese sentido, apelan a una realidad por conquistar, en la que se identifica un pensamiento y una facción. Son, pues, aunque traten de no parecerlo, parte de un debate social que nunca está completamente cerrado. Por otra parte, el crecimiento cuantitativo y la diversificación cualitativa de las imágenes alcanzan unas proporciones como nunca se había visto antes. No son meras ilustraciones de ideas políticas, sino que contribuyen a configurarlas y a defenderlas.

Ciertamente son muchas las cuestiones políticas del siglo XIX donde las imágenes formaron parte de la polémica. Aquí pretendo reflexionar únicamente sobre tres procedimientos empleados a lo largo del tiempo a través de algunos ejemplos significativos, las razones de su éxito en cada momento, los cambios en su aplicación y las crisis que llevaron a su sustitución. Estos procedimientos son la alegoría, la historia y la realidad: los tres fueron utilizados en imágenes de carácter político durante todo el siglo XIX, pero cada uno de ellos tuvo un periodo de uso preferente. La alegoría tuvo su máximo desarrollo en el primer cuarto del siglo, empezó a decaer hacia los años treinta, desplazada por la historia, cuyo prestigio es casi intocable hasta los años ochenta, aunque desde tres décadas atrás la realidad ya reivindicaba sus mayores posibilidades persuasivas, que terminaron por colocarla en una posición dominante antes de acabar el siglo (fig. 1).

## I. EL LENGUAJE ALEGÓRICO COMO IDEAL SUBLIMADO DEL PODER

La alegoría constituyó el lenguaje habitual del poder durante el Antiguo Régimen. No es extraño, pues, que tanto para quienes, a comienzos del XIX, pretendieron mantenerlo como para quienes lo combatieron, también educados visualmente entre mensajes políticos alegóricos, se convirtiera en el procedimiento elegido para defender sus ideas. En la alegoría, los atributos del poder forman parte de un universo celestial, de índole superior, en el que aparecen como eternos e inmutables. Su carácter inapelable, como trata de manifestarse siempre cualquier poder, deriva de su pertenencia a una esfera opuesta a los contingentes y prosaicos avatares cotidianos. Su fortaleza radica en la imposibilidad de ser combatido: las personificaciones alegóricas existen como dioses y como dioses se comportan. Es un poder que implica la idea de valor absoluto, cuya existencia es independiente de las circunstancias históricas. De ahí las posibilidades para ser aplicado: la alegoría defiende ideales que permanecen más allá del tiempo, suceda lo que suceda.

La propaganda bélica, durante la invasión francesa, aprovechó reiteradamente este recurso. Por ejemplo, en una *Alegoría de la Guerra de la Independencia* se ve a "España representada bajo la forma de una Plaza fuerte, sobre la que vela el Genio del Patriotismo"<sup>1</sup>: la nación se concibe como una fortaleza inexpugnable, defendida por una especie de ángel protector que representa el nuevo espíritu de unidad. El retrato del monarca flota por encima, como un símbolo (fig. 2).

El lenguaje político de los liberales de 1812 fue eminentemente alegórico. En el fondo, se correspondía bien con el sentido *redentor* del constitucionalismo gaditano: las personificaciones de las grandes ideas -la nación, el patriotismo, la libertad, la constitución, la justicia- fueron presentadas como deidades celestiales, visualmente emparentadas tanto con la iconografía religiosa como con la iconografía monárquica tradicional, susceptibles, por tanto, de ser reconocidas por los mismos valores benéficos, aunque su carácter fuera completamente nuevo.

En el cuadro de Juan Gálvez, segundo premio de un concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en 1811, en el que los participantes habían de representar el tema de "La España oprimida por el Despotismo y próxima a ser entregada al tirano cobra aliento al ver que el Patriotismo jura defenderla arrojando por todos los peligros"<sup>2</sup>, encontramos una representación especialmente curiosa del uso de la alegoría en el marco de las Cortes de Cádiz. Allí aparece la figura de España, encarnada en una muchacha joven, como prefieren los liberales, frente a la matrona armada de los absolutistas, defendida por un joven desnudo que encarna el Patriotismo, en presencia de la Religión. El trono vacío pretende ser usurpado por una figura maligna, una alusión genérica a los franceses. La figura de Fernando VII, en busto, se ha convertido en una representación simbólica: el protagonismo radica en la nación (fig. 3).

La vuelta de Fernando VII obligó a conciliar esa relevancia alegórica de la nación con la tradicional importancia activa del rey. Una pintura de Vicente Rodés Aries titulada *España coloca en el trono a Fernando VII* (1814-17, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos)<sup>3</sup> convierte al rey en centro visual y jerárquico de la composición, que se apresura a recibir el cetro de la figura femenina que representa a España, cuyo gesto entregado parece alejarse del espíritu constitucional (fig. 4).

Francisco de Goya, en el retrato de *Fernando VII* (1814, Santander, Museo de Bellas Artes), encargado por el Ayuntamiento de Santander a finales de 1814, siguió las indicaciones de la corporación: el rey debía "tener la mano apoyada sobre el pedestal de una estatua de España coronada de laurel"<sup>4</sup>. Toda la crítica ha advertido, no obstante, que la estatua parece haber cobrado vida, frente a la ficticia afectación del monarca, como si le indicase el camino, o, incluso, como si le reprendiese. Se diría que Goya hubiera sabido esquivar los convencionalismos representativos de la nueva situación política (fig. 5).

Durante el Trienio Liberal la política visual de los liberales fue muy intensa, siempre conscientes de la amenaza reaccionaria. Por eso recurrieron, con frecuencia, a imágenes de concordia, para cuya idea la alegoría resulta especialmente útil. En

<sup>1</sup> Madrid, colección Antonio Correa, AC 13919. Véase: MATILLA, J. M. (Comisario) *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Ayuntamiento-Caligrafía Nacional, 1996, pp. 149 y 247 (n° 55).

<sup>2</sup> CONTENTO MÁRQUEZ, R. *Juan Gálvez, pintor de cámara de Fernando VII y director general de la Real Academia de San Fernando de Madrid*, Universidad Complutense, Madrid, 1993, p. 221. El cuadro fue dado a conocer por DÍEZ, J. L. "Nada sin Fernando". La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)", en el catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 103-104.

<sup>3</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, S. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*, Valencia, Generalitat, 1998, p. 74.

<sup>4</sup> CARRETERO REBÉS, S. "El Fernando VII de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander", *Trasdós*, 2008 (n° 10), pp. 154-169.

el anverso de un abanico perteneciente a las colecciones reales vemos representadas dos figuras femeninas que se dan la mano ante una tercera, situada detrás de una especie de altar en el que se está escrita la inscripción: "JURA / MENTO / DE / 1820". Por encima, sobrevuela otra con una trompeta, que porta la siguiente inscripción: "La Constitución / reconcilian [sic] las dos / Españas"<sup>5</sup>. Se recurre a la alegoría tanto para dar forma a la Constitución, mediante una doncella con los brazos extendidos, que anima a darse la paz a las dos mujeres que representan, también alegóricamente, esas dos formas de entender España. La figura de la izquierda, más grácil y joven, con el hombro desnudo, se corresponde con la España liberal: carece de armas, porta una rama de olivo y está acompañada por un niño que pisotea a un gigante, que suele identificarse con el despotismo. La de la derecha, que lleva el nombre de "ESPAÑA" en el escudo, como si sólo a ella le perteneciera, representa a los realistas mediante una Minerva recia y belicosa.

En otras ocasiones el combate alegórico es más explícito. En una estampa<sup>6</sup> que ilustra los esfuerzos del general Mina por defender la Constitución se alude a ésta a través de un monumento donde aparece como una matrona. Iconográficamente evoca la Virgen del Buen Aire, bajo cuyo manto se protegen los valores constitucionales. Con un libro entre las manos, alude explícitamente al código. Las fuerzas liberales tratan de mantener en pie el monumento que se empeñan en destruir los serviles, apoyados por el clero y la nobleza realista (fig. 6).

Desde los años treinta se observa gradualmente un uso menos frecuente de la alegoría en la propaganda política. No obstante, todo lo que se presenta como una dádiva del poder tiende a preferir la alegoría sobre cualquier otro procedimiento. Por ejemplo, para difundir la amnistía concedida por Fernando VII, con motivo de la proclamación de la princesa María Isabel Luisa como heredera del trono, se imprimió una estampa titulada *Regocijo de todas las provincias de España*<sup>7</sup>, donde un grupo de hombres vestidos con trajes típicos y tocados de sombreros que aluden a sus orígenes populares, lanzan vivas alborozados bajo una figura alegórica de España que, junto a una filacteria que dice "AMNISTIA GENERAL", señala a los medallones donde están representados Fernando VII, su esposa María Cristina de Borbón y la hija de ambos. La felicidad llega desde lo alto. Al pueblo no le cabe más que alborozarse y agradecer la magnanimidad del poder (fig. 7).

Una prueba de las dificultades del liberalismo por reafirmarse, a comienzos del reinado de Isabel II, se reconoce al analizar imágenes políticas, en las que el concepto tradicional de monarquía domina todavía sobre las alegorías modernas. Se diría que hay una resistencia a dar preferencia a ideas tales como la nación, por ejemplo, frente a la figura del rey, que conserva su papel central. El pintor valenciano José Ribelles y Helip, discípulo de Vicente López y activo en la Corte hasta su muerte en 1835, es autor del cuadro titulado *La reina Gobernadora con Isabel II niña acogiendo a España* (Madrid, Museo Nacional del Romanticismo) cuya concepción monárquica es más cercana todavía al Antiguo Régimen que al espíritu constitucional: aunque España aparece liberada de sus cadenas por los liberales que aplastan al despotismo, flexiona su rodilla ante la reina niña (fig. 8).

Incluso en algunos retratos de la soberana realizados varias décadas después coexiste la realidad y la alegoría, testimonio de un conservadurismo estético y político. Por ejemplo, el retrato de *Isabel II* (Valladolid, Universidad) que José Casado del Alisal pintó en 1864, por encargo de la sociedad financiera *El crédito castellano*, fue concebido como una especie de alegoría de la fundación de esta institución,

<sup>5</sup> Madrid, Patrimonio Nacional, Inv. n° 10053303.

<sup>6</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, XII-5/B R, 62.

<sup>7</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, R-62505, n° 12.



donde coinciden los elementos propiamente alegóricos –el más destacado es la joven revestida de armadura que representa a la sociedad– junto a otros extraídos de la realidad, como la reina que, en compañía de su hijo el príncipe Alfonso, centra toda la composición. El poder político y el poder económico pertenecen a una esfera distinta de la realidad: de ahí que las figuras concretas que encarnan el primero coexistan con naturalidad con las alegorías que aluden al segundo (fig. 9).

En escultura, que a lo largo del siglo XIX demostró ser la más tradicional de todas las artes, siempre más vinculada a los poderes públicos, la representación de alegorías fue muy frecuente. Tanto durante el primer periodo de vigencia de la Constitución de Cádiz, entre 1812 y 1814, como durante el segundo, entre 1820 y 1823, las lápidas en recuerdo del código sirvieron para nombrar las principales plazas de todas las localidades españolas, aunque los avatares políticos terminaron por quitarlas. La costumbre se retomó con ocasión de la promulgación de las constituciones posteriores. Precisamente una de las más antiguas es la del escultor Celedoni Guixà, colocada en la fachada del Ayuntamiento de Barcelona en 1837, donde el lenguaje alegórico sigue presente (fig. 10).

Los monumentos, ya fueran efímeros o destinados a permanecer, incorporaron alegorías de todo tipo durante todo el siglo. Uno de los más importantes, levantado en la primera mitad, el monumento a los *Héroes del Dos de Mayo* en Madrid, diseñado por Isidro González Velázquez tras un concurso en 1821 e inaugurado finalmente en 1840, hizo incluso de la alegoría política su principal motivo figurativo. Mientras la alusión a los principales héroes, Daoiz y Velarde, se reduce a medallas, las cuatro figuras principales representan ideales abstractos: *El Valor*, de José Tomás, *La Constancia*, de Francisco Elías, *El Patriotismo*, de Francisco Pérez del Valle, y *La Virtud*, de Sabino de Medina<sup>8</sup>. Es significativo que los nombres aparezcan inscritos en la peana, quizá porque, cuando se inauguró el monumento, la comprensión pública de alegoría política ya no se daba por supuesta. De hecho, la crítica hacia estos prototipos ya está extendida mediado el siglo<sup>9</sup>.

Sin embargo, el ornato de los edificios destinados a albergar las instituciones del Estado fue, por su sentido parlante, particularmente proclive a utilizar la alegoría política, incluso superado el siglo XIX. En ese sentido, una de las empresas escultóricas más ambiciosas del siglo fue el *Frontón del Congreso de los Diputados* en Madrid, realizado por Ponciano Ponzano entre 1861 y 1864. En él aparece personificada España en una matrona de aire grecorromano, junto a otras nociones políticas como la Constitución o la Libertad<sup>10</sup>: los valores estéticos del clasicismo y el discurso representativo de la alegoría responden a la perfección a los ideales liberales, que se presentan como atemporales y eternos (fig. 13).

Pero, en general, superada la mitad del siglo, la representación de ideales políticos a través de la alegoría, que las corrientes más modernas veían ya en los años centrales como algo retardatario, quedó como algo residual, relegado al arte oficial de los edificios públicos. Resulta curioso advertir, no obstante, que el liberalismo más revolucionario se mantuvo fiel a la expresión de ideas políticas a través de alegorías. Una ilustración de Urrabieta utilizada por Ayguals de Izco<sup>11</sup> evoca la libertad, a través de una estatua clásica que la representa, en cuyo pedestal está inscrito el

<sup>8</sup> REYERO, C. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 118 y 503.

<sup>9</sup> MADRAZO, P. "Bellas Artes. Su estado actual en la capital de España. Escultura. Estatuaria", *El Laberinto*, 15 de junio de 1844, p. 246.

<sup>10</sup> RINCÓN GARCÍA, W. *Ponciano Ponzano (1813-1877)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 2002, pp. 124-126.

<sup>11</sup> REYERO, C. "Gusto y Libertad. El arte en la novela *María, la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco", *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Julián Gállego*, 2008, pp. 475-478. Véase, en concreto, la portadilla del libro de

año 1854, a la cual sigue una multitud esperanzada. La primera República Española también recurrió a alegorías políticas ya utilizadas en Francia varias décadas antes, como puede verse, por ejemplo, en las ilustraciones de la revista *La Flaca* (fig. 15).

## II. LA HISTORIA COMO LEGITIMACIÓN DE LAS IDEAS POLÍTICAS

La presencia de la historia en la vida presente es una cuestión tan antigua como la historia misma. A lo largo de los tiempos, no han sido pocos los gobernantes que han recordado a otros, a los que han querido emular, y la cultura de muchos periodos históricos se ha basado en la reinterpretación de épocas pasadas. Su actualidad se ha justificado siempre en la medida que encerraba una lección universal que, por tanto, podía tener una aplicación atemporal.

En la España de comienzos del siglo XIX ya se observa la utilización de determinados acontecimientos y personajes, particularmente reyes, en relación con empresas propagandísticas de carácter político. Es significativo, por ejemplo, el fenómeno de *nacionalización* de la monarquía que se hace a partir de 1812, visible en algunos proyectos monumentales, en relación con las directrices constitucionales. El Ayuntamiento de Madrid, por ejemplo, proyectó entonces, para la plaza del teatro del Príncipe, una fuente dedicada a Carlos V y, para la plaza del Pescado, una estatua dedicada a Fernando V, obras ambas de Silvestre Pérez, que se difundieron a través de grabados de Manuel Salvador Carmona<sup>12</sup> (fig. 16). La sustancial diferencia con respecto a las anteriores exaltaciones de los monarcas reside en que, en esta ocasión, en lugar de ser dedicadas al reinante, conmemoran la gloria de dos figuras históricas que honran a la nación, el emperador Carlos y rey Católico. De la historia se nutre, por lo tanto, el orgullo nacional.

La intensificación en el uso político de la historia se constata hacia 1830, con ocasión del nacimiento de la princesa María Isabel Luisa y, sobre todo, con su proceso de legitimación en el trono. Se puede apuntar hacia el nacionalismo –con toda su argumentación, basada en un proceso temporal de carácter finalista– el hecho de que los liberales prefieran la historia a la alegoría, a partir de esa década, como principal soporte de sus ideales políticos. Pero siempre hay que considerar el fenómeno en el marco cultural del Romanticismo, donde la historia fue uno de los grandes conceptos que vertebraron el presente, en todas sus facetas: al fin y al cabo, el Romanticismo –político, literario, artístico– se desarrolló en España, con fuertes conexiones internacionales a partir de esa fecha.

Hay que tener en cuenta, además, las dificultades del liberalismo para consolidarse: el carácter en sí mismo ecléctico de la historia, que aparentemente traía lecciones inapelables del pasado, fue particularmente propicio para aplicarse a la situación concreta que se vivió en España. Entre los años cincuenta y ochenta del siglo XIX la historia alcanzó su máximo prestigio entre las élites intelectuales, como soporte de argumentación visual, en el marco de un poder político ya consolidado.

Si reflexionamos sobre las imágenes históricas, de cualquier índole, que se produjeron en España durante el siglo XIX, habremos de reconocer que, entre otros valores, algunos de los cuales no son necesariamente políticos, predomina un uso legitimador. Cinco aspectos son especialmente recurrentes: la monarquía, la nación, el orgullo de ser español, la libertad y el parlamentarismo.

AYGUALS DE IZCO, W. *Los verdugos de la humanidad desde el primer siglo hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco hermanos, 1855.

<sup>12</sup> CARRETE, J., DE DIEGO, E. y VEGA, J. *Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, vol. I: *Estampas españolas, 1550-1820*, Madrid, Ayuntamiento, 1985, vol. I, p. 397.

La inserción de la monarquía, un poder eminentemente antiguo, en el discurso de las revoluciones liberales, sólo fue posible, como se sabe, mediante su *nacionalización*: los grandes reyes de la historia fueron juzgados como líderes del proyecto nacional. La condición de mujer de la reina Isabel II, cuestionada por ese motivo por los carlistas, propició la exaltación de la figura de Isabel I de Castilla desde fecha muy temprana. En 1833, con motivo de su proclamación como princesa de Asturias y sucesora al trono de España en junio de ese año, Vicente López pintó un cuadro –sólo conocido a través de la litografía que realizara Amerigó– que representaba a *Isabel la Católica guiando a Isabel II al templo de la gloria*<sup>13</sup>. Ninguna imagen posterior es tan ilustrativa de esa legitimación política de la reina (fig. 17), que domina toda la política visual del periodo isabelino: aunque otros monarcas llamaron también la atención de los pintores de historia por sus gestas singulares, la reina Católica fue objeto de atención preferente. Cuando Eduardo Rosales presentó a la Exposición Nacional de 1864 el cuadro titulado *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, con el que ganó la primera medalla en aquel certamen, fue acusado por algunos críticos de “pintor isabelino”<sup>14</sup>, mediatizados sin duda por una propaganda reiterada (fig. 18).

Los viajes reales por el territorio nacional, una nueva estrategia de propaganda ampliamente utilizada durante el reinado de Isabel II, de la que se conservan descripciones, grabados y fotografías, recurrieron con frecuencia a la historia como factor legitimador. Por ejemplo, para dar la bienvenida a los reyes Isabel II y Francisco de Asís durante su visita a Granada, uno de los lugares que recorrieron en su viaje por Andalucía en 1862, el Ayuntamiento levantó un arco en la plaza de la Bib-rambla, en el cual, aparte de la figura de España en el remate, se colocaron relieves alusivos a la conquista del reino nazarí, ocurrido durante el reinado de Isabel la Católica, así como una inscripción que decía: “GRANADA A SU REINA”<sup>15</sup> (fig. 19).

También la difusión pública que se hizo de los viajes de Alfonso XII recurrió al prestigio que los lugares históricos despertaban en el público culto. En el viaje que el monarca realizó en 1877 “a las provincias del noroeste”, *La Ilustración Española y Americana* incluyó en sus páginas muchas referencias gráficas, algunas de las cuales ilustran su visita a determinados lugares monumentales. Así aparece, por ejemplo, en portada, el 22 de julio de 1877, *La visita de S.M. y S.A.R. a la ‘Cámara Santa’ de la catedral de Oviedo*, que había tenido lugar el 15 de junio (fig. 20). La imagen incluye un largo texto explicativo sobre la importancia histórica y artística del lugar, impregnada de connotaciones nacionalistas, además de subrayarse su condición de lugar “visitable” desde antiguo. Por consiguiente, su carácter de hito en la historia religiosa y política de España es lo que justifica la presencia del rey allí que, obviamente, realza su singularidad y grandeza. Algunas semanas después, el 15 de agosto de 1877, se recoge, también en *La Ilustración Española y Americana*, la presencia del rey en Santiago de Compostela con una imagen que lleva por título *Llegada de S.M. a la basílica para deponer la real ofrenda ante el sepulcro del apóstol Santiago*: el encuentro con las autoridades civiles y eclesiásticas tiene lugar bajo el Pórtico de la Gloria, cuya elección no es casual<sup>16</sup> (fig. 21).

La unidad e independencia de la nación fueron percibidas como resultado de una predestinación histórica<sup>17</sup>: así, desde la resistencia de Sagunto y Numancia, temas

<sup>13</sup> Sobre el pintor, véase: DÍEZ, J. L. *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, 2 vols.

<sup>14</sup> Sobre estas cuestiones, véase especialmente: REYERO, C. “La historia pasada como historia presente. Rosales, Casado y Gisbert o la política en el Prado”, en: ALPERS, S. *Historias inmortales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, pp. 331-352.

<sup>15</sup> PONGILIONI, A. e HIDALGO, F. de P. *Crónica del viaje de SSMM y AARR a las provincias de Andalucía en 1862*, Cádiz, Eduardo Gautier editor, 1863, p. 381.

<sup>16</sup> REYERO, C. *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat, 2008, pp. 71-72.

<sup>17</sup> REYERO, C. *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 109-128.

que pintaron Francisco Domingo Marqués (1869, Valencia, Generalitat) o Alejo Vera (1880, Madrid, Museo del Prado, depositado en la Diputación de Soria) (fig. 22), hasta los diversos avances de la Reconquista, que culminaron con la rendición de Granada, popularizada visualmente por Francisco Pradilla (1882, Madrid, Palacio del Senado) (fig. 23), la historia de España fue interpretada como un proceso que caminaba irremediadamente hacia la unidad. La culminación de la unidad territorial se reconoce en el reinado de los Reyes Católicos, a pesar del protagonismo visual de Isabel de Castilla frente a Fernando de Aragón: es significativo, por ejemplo, que, a pesar de las exigencias de precisión arqueológica que se piden al pintor de historia, se justificara la presencia de Isabel en el momento de la rendición de Granada, acto en el que no estuvo presente, porque su inclusión tenía un sentido moral. Esa es la prueba más evidente de que el sentido político de la historia se antepone al mero hecho de dar una imagen a las fuentes escritas. Igualmente, el conocido monumento a Isabel la Católica en Madrid (1881-83, Paseo de la Castellana), de Manuel Oms, es el resultado de un grupo que su autor realizó en Roma con el título *Doña Isabel la Católica marchando hacia la unidad nacional*, que incluye al cardenal Mendoza y al Gran Capitán como impulsores de esa *marcha*: por tanto, aunque aparentemente sea una escena inspirada en la realidad, de hecho es una construcción ideológica (fig. 24).

Para la reafirmación de la independencia es necesario contar con un enemigo. Si en la España prerromana hicieron ese papel los romanos y en la Edad Media los musulmanes, en época contemporánea correspondió a los franceses: la propia popularización del término "Guerra de la Independencia" –en Cataluña, no menos significativamente, guerra contra el francés– es un testimonio bien significativo del alcance nacionalista que se otorgó a la contienda en los orígenes del liberalismo. Los recuerdos visuales de época isabelina prefirieron evocar una batalla ganada como Bailén, que pintara José Casado del Alisal en 1864 (Madrid, Museo del Prado) (fig. 25) teniendo muy presente *La Rendición de Breda* de Velázquez, que las víctimas de guerra, como se había hecho antes y como se haría después. En ese sentido, el nacionalismo isabelino es eminentemente triunfalista, frente al sentido pesimista que domina el fin de siglo.

El mecanismo para alcanzar una identificación con los ideales nacionales se basó en una exaltación de los héroes: su gloria era la de los españoles de cualquier época. El personaje histórico preferido fue Cristóbal Colón, cuya vida se difundió, como una aventura en imágenes, a través de numerosos cuadros de historia, desde la llegada al convento de la Rábida con su hijo, la entrevista con Isabel la Católica, la salida del Puerto de Palos, la primera llegada a América (fig. 26) y los sucesivos viajes, el recibimiento de los Reyes, su caída en desgracia y su muerte. Su presencia también es muy abundante en monumentos, el de más envergadura en Barcelona (fig. 27), en cuya base también fueron recordados otros personajes que participaron en la conquista, algunos de los cuales, como Hernán Cortés, por ejemplo, también mereció un monumento propio en Medellín (Badajoz), obra de Eduardo Barrón, inaugurado en 1890. Al respecto es importante recordar que la labor de propaganda ideológica que representan los monumentos no se limita a ellos mismos y a la ciudad en la que se ubican, sino que el proceso de ejecución era una empresa debatida y difundida en un ámbito nacional, lo que permitía conocerlos a través de imágenes, que llegan a convertirse en verdaderos iconos<sup>18</sup>.

El orgullo nacionalista que encierra la escultura conmemorativa está con frecuencia alentado por escritores y artistas, cuyo prestigio se situaba por encima de controversias históricas. Es significativo, por ejemplo, que una figura como Cervantes aparezca en una fecha tan temprana como 1835 colocada delante del Congreso

<sup>18</sup> REYERO, C. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 285-366.

de los Diputados en Madrid, obra de Antonio Solá, en uno de los monumentos más importantes de la primera mitad del siglo, cuando el liberalismo se esforzaba por reafirmarse (fig. 28). Más tarde se inaugurarían los de Fray Luis de León, en Salamanca, en 1869, obra de Nicasio Gallego, y Calderón de la Barca, en Madrid, en 1880. En 1891 se diseñó el proyecto ornamental para la fachada de la Biblioteca Nacional, que incluiría las estatuas de San Isidoro y Alfonso X en la escalinata, y de Nebrija, Luis Vives, Lope de Vega y Cervantes a los lados de las puertas de entrada, obras de distintos escultores, que conforman un gran despliegue iconográfico del nacionalismo cultural español (fig. 29).

En cuanto a los pintores, el primero en aparecer en el espacio público fue Murillo, al que se le dedicó un monumento en Sevilla, en la plaza del Museo, en 1864, obra de Sabino de Medina, que, años más tarde, realizaría una réplica, colocada delante de la fachada sur del Museo del Prado (fig. 30). La estatua de Ribera es obra de Mariano Benlliure, que ganó con ella una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1887, antes de colocarse como monumento en Valencia (fig. 31). La de Velázquez llegó a la fachada principal del Museo del Prado en 1899, con ocasión del tercer centenario del nacimiento del pintor, tras un concurso al que se presentó Aniceto Marinas, encargado de llevarla a cabo (fig. 32).

La defensa de la libertad, la sacrosanta palabra de los liberales frente a la esclavitud del absolutismo que había dominado los destinos de la historia, había llevado en ocasiones, según su lectura política de la historia, hasta el martirio. El liberalismo integró en un mismo *santoral*, como si fueran víctimas injustas de una persecución religiosa, igual que había hecho el cristianismo, a los Comuneros y a los represaliados de la Ominosa Década. Desde fecha temprana se editaron panfletos, como los conservados en el Museo de Historia de Madrid, donde aparecen "Los mártires de la Libertad Española" o "Las Víctimas de la causa popular": allí Bravo y Maldonado comparten espacio con María de Padilla, Mariana de Pineda o el general Torrijos, unidos en una causa más allá del tiempo (figs. 33 y 34).

Pero fue, sobre todo, la pintura la encargada de fijar visualmente los dos grandes martirios *liberales*, la ejecución de los Comuneros en Villalar y el fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga, cuadros ambos de Antonio Gisbert, cuyo fervor por la causa era bien conocido. El *Suplicio de los Comuneros de Castilla* (1860, Madrid, Congreso de los Diputados) generó una enconada polémica de índole política, al negársele la medalla de honor, a pesar de la defensa que Olózoga hizo ante los parlamentarios (fig. 35). El de Torrijos (1888, Madrid, Museo del Prado) fue encargado por el Gobierno en 1886, siendo Ministro de Fomento Eugenio Montero Ríos y Presidente del Consejo de Ministros Práxedes Mateo Sagasta, en una ofensiva ideológica que seguía unas directrices estéticas antiguas, cuando el género histórico estaba a punto de caer en desgracia: la contenida emotividad y la dignidad de sus actitudes colocan a aquellos personajes a la altura de una santidad laica (fig. 36).

Desde un punto de vista práctico, la principal expresión política del liberalismo fue el parlamentarismo. Aunque también se utilizaron, desde el Cádiz de las Cortes, imágenes *reales* en las que se subrayaba la trascendencia de la asamblea, es muy significativo que el Congreso de los Diputados encargase a dos pintores de ideología rival, Casado del Alisal, que era conservador, y Gisbert, liberal, dos temas históricos de Cortes, uno de la Edad Media y otro de época moderna, para la cabecera del Salón de Sesiones: Casado fue encargado de realizar *El juramento de los diputados de las Cortes de Cádiz en 1810* (fig. 37), mientras Gisbert pintó *María de Molina presentando a su hijo el infante Don Fernando IV a las Cortes de Valladolid en 1295* (fig. 38). Por un lado, la elección de ambos artistas estaba ligada a la dualidad ideológica de la cámara; y, por otro, al vincular unas cortes medievales con

las de Cádiz, donde nació la España contemporánea, se estaba utilizando la historia para justificar el presente: quedaba así desdibujado el componente revolucionario que había tenido el liberalismo en sus primeros momentos.

### III. LA REALIDAD, REIVINDICACIÓN Y PROTAGONISMO DEL PUEBLO

La representación de acontecimientos concebidos por artistas que los habían presenciado o tenían un conocimiento fidedigno de ellos, no debe confundirse con el movimiento cultural desarrollado desde mediados del siglo XIX, identificado como Realismo. Tanto en pintura como en grabado, las escenas inspiradas en la experiencia vivida, a las que se otorgaba una determinada relevancia representativa de contenido político, eran habituales. No deben verse, pues, como una trasmisión neutra de la realidad visible, sino como un aprovechamiento de lo ocurrido con unos fines específicos determinados. Bien es cierto, no obstante, que a partir de los años cincuenta las corrientes realistas impregnaron todas las formas de representación, hasta el punto de convertirse en un lenguaje dominante.

Muchos de los acontecimientos ocurridos en 1808 fueron objeto de atención visual inmediata, con una clara intención propagandística. Por ejemplo, en los grabados que ilustran los llamados "sucesos de Aranjuez", que provocaron la caída de Godoy y la proclamación de Fernando VII, se observa una significativa presencia del pueblo, asociado con lo real por antonomasia: su representación arquetípica trata de transmitir adhesión sin fisuras y autenticidad. Una gran diversidad de gentes se distingue en la estampa que representa la abdicación de Carlos IV en su hijo, donde hombres y mujeres, civiles y eclesiásticos, tipos populares y militares, se sienten movidos por la misma causa. La inscripción hace explícita referencia a "las aclamaciones y aplausos" con los que fue recibido Fernando VII para subrayar *el entusiasmo popular*, concepto que adquiere una gran importancia en la política (fig. 39). Igualmente, la estampa que representa su proclamación en la Plaza Mayor de Madrid, el 21 de agosto de 1808, aún incide más en el fervor colectivo, con una descripción visual pormenorizada de los tipos humanos, lo que revela la trascendencia otorgada a los destinatarios de la política, el pueblo, que empieza a tener un gran protagonismo en las imágenes<sup>19</sup>. Su reacción positiva es la garantía del buen hacer (fig. 40).

La otra posibilidad es presentarlo como víctima. Es sabido que, desde el Romanticismo –que sigue, por otra parte, la iconografía cristiana de la tradición europea– los héroes morales son los verdaderos triunfadores, aunque se vean derrotados en una guerra, que obviamente se presenta como injusta. Las víctimas reales, con frecuencia gentes anónimas del pueblo, sirven para subrayar la iniquidad del enemigo. Los fusilados en *El Tres de Mayo de 1808* (1814, Madrid, Museo del Prado) de Francisco de Goya, lo mismo que tantas otras víctimas que el aragonés plasmó en los *Desastres de la guerra*, proceden de la realidad, la utilizan como fenómeno de persuasión y de identificación: con el rechazo a la violencia terminamos por identificarnos todos, más allá de la causa que motivó su realización (fig. 41).

Las entradas de los reyes en las ciudades, así como otros acontecimientos relacionados con la monarquía –nacimientos, bodas o funerales–, ya fueron utilizados en el Antiguo Régimen como un medio de adhesión popular a la causa monárquica. Pero es muy significativo que las representaciones anteriores al XIX se concentren más en las decoraciones efímeras levantadas al efecto que en la expectación popular. La importancia de esta no sólo crece sino que se diversifica a lo largo del siglo. En la estampa que evoca la *Entrada de la Reina María Cristina en Madrid en 1844*

<sup>19</sup> MATILLA, J. *Estampas de la guerra...*, p. 118.

(Museo de Historia de Madrid), la multitud que se agolpa en la calle de Alcalá es inmensa, pero es una masa uniforme y contenida, diferenciada de la carroza en la que va la Reina (fig. 42). Con ocasión de los viajes de Isabel II se difundieron muchas imágenes, como ya se ha dicho: es cierto que en algunas se ve a la multitud, pero los arcos levantados todavía fueron atención preferente de fotógrafos y dibujantes, que, a veces, incluyen ya algunos tipos alborozados. Obviamente fue la propaganda de los caudillos populares la que más recurrió a fijar visualmente al entusiasmo y alborozo de las gentes. En la *Entrada de Espartero en Madrid* (1855, Museo de Historia de Madrid), el héroe, en el coche de caballos, se confunde con personas de todo tipo, cuyo origen social, edad, sexo y condición se reconoce perfectamente: no vacilan en dar muestras de su alegría, como si una fuerza incontenible les empujase hacia un futuro mejor (fig. 43). Esa es la ilusión de la política.

Uno de los acontecimientos de época isabelina en los que la política propagandística de la época puso más énfasis fue la guerra de África. Fueron varios los pintores, dibujantes, fotógrafos y cronistas<sup>20</sup> que viajaron a Marruecos para dar cuenta, *en vivo y en directo*, de los acontecimientos bélicos. Naturalmente los pintores hicieron recreaciones más próximas al género histórico que a una realidad que muchas veces ni siquiera presenciaron, como Mariano Fortuny, cuya *Batalla de Tetuán* (Barcelona, MNAC) es uno de los lienzos más grandes y espectaculares de enfrentamientos bélicos que se pintaron en el siglo XIX. Fortuny había sido comisionado por la Diputación de Barcelona como cronista de guerra, lo que prueba el valor que se otorgaba todavía a la pintura como soporte visual de una verdad vivida (aunque no necesariamente contemplada, pues Fortuny llegó a Marruecos una semana más tarde de que tuviera lugar la batalla de Tetuán) (fig. 44). Otros, como Vicente Palmaroli, que pintó la misma batalla (Madrid, Cuartel General del Ejército), incluso dramatizaron más el enfrentamiento de las tropas que combatían, lejos de cualquier realismo visual (fig. 45). Pero la intencionalidad política sobre una realidad presente está fuera de toda duda.

Incluso los dibujantes, enviados como corresponsales en la guerra de África, confesaron que no era posible hacer un croquis del natural en plena contienda. De hecho, muchos dibujos están compuestos posteriormente, a partir de unas simples notas, o de recuerdos visuales. Por eso la fotografía empezó a abrirse paso como soporte fidedigno de una realidad que, en sí misma, encerraba un carácter épico y digno de memoria. Las celebraciones de la victoria fueron circunstancias especialmente oportunas para el fotógrafo: aunque también hubo pinturas, la inmediatez que transmitía la fotografía ofrecía posibilidades completamente nuevas, en particular relacionadas con el entusiasmo de las masas, como se ve en la *Entrada de las tropas de vuelta de la campaña de África por la puerta del Sol* (1860, Madrid, Biblioteca Nacional) (fig. 46). A partir de imágenes como esa, se realizaron dibujos informativos del acontecimiento, como los que publicó *El Museo Universal*: la fotografía aparece sometida al grabado periodístico, que modifica la imagen original, y, por tanto, todavía con ciertas ventajas, aunque la constatación de que "procede de fotografía", como suele indicarse, le proporciona una gran fuerza persuasiva<sup>21</sup> (fig. 47).

En Francia, desde la Revolución, y, en España, en aquellos episodios más radicales del liberalismo, empezaron a popularizarse vistas en las que las masas revolucionarias retaban al poder constituido. Uno de los momentos en los que se produjeron imágenes más desafiantes fue con ocasión de la revolución de julio de 1854.

<sup>20</sup> GARCÍA FELGUERA, M.S. "¡Matad a todos los testigos! Contra la pintura de Historia", *Anales de Historia del Arte*, n.º. 3, Madrid, Editorial Complutense, 1991-1992, pp. 261-276.

<sup>21</sup> RIEGO, B. (Comisario) *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001, p. 156.

Tanto en pinturas como, sobre todo, en estampas sueltas e ilustraciones de libros, los ganadores de aquella asonada, presentaron el cambio como un levantamiento popular, en uno de los primeros testimonios españoles en los que la fuerza de las masas es visualizada como motor de la historia. Un testimonio entre tantos otros se encuentra en un libro escrito por Antonio Ribot y Fontseré sobre aquel momento, que incluye ilustraciones muy curiosas, en las que se pone de relieve la importancia visual que adquiere el pueblo como protagonista de la revolución. Aparece, por ejemplo, una barricada, en la que una pareja de tipos populares aparece bailando, prueba de que la fiesta popular y la defensa de la libertad eran cuestiones políticamente asimilables (fig. 48); o una imagen donde se ve a *Espartero y O'Donnell simbolizando la Unión Liberal*, con el pueblo que les aclama en la calle (fig. 49); o el propio *Espartero en las barricadas*, a caballo, aplaudido por tipos adheridos a la causa<sup>22</sup> (fig. 50).

En escultura y pintura repercutió más tardíamente la realidad como procedimiento persuasivo de alcance político, prueba de que *las artes mayores* no eran ya los soportes preferidos para el debate ideológico, frente a la prensa ilustrada, por ejemplo. Pero herederas de una tradición en la que siempre estuvieron cargadas de pensamientos trascendentes, no fue difícil que terminaran por aludir a los debates de actualidad, más o menos impregnados de una épica que siempre trataba de apelar a los sentimientos humanos o de buscar la atemporalidad.

En la escultura conmemorativa, en concreto, la vertiente más inevitablemente política de esta especialidad artística, el recurso de lo real llegó a finales del siglo XIX. Y triunfó. Los monumentos a políticos –o personajes contemporáneos con alguna relevancia social– se prodigaron por toda la geografía, mucho más que los históricos: uno de los más importantes fue el dedicado a Cánovas del Castillo (1901, Madrid, Plaza de la Marina Española), obra de Mariano Benlliure, que presentó la estatua del político, vestido con levita y un gesto natural, a la Exposición Universal de París de 1900, como si fuera un personaje corriente (fig. 51); los héroes de las guerras ya no fueron los militares de alta graduación, sino los soldados que participaron en gestas heroicas, como Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro, que se adentró con munición casera en la trinchera enemiga, durante la guerra de Cuba, dispuesto a morir por la patria: fue elevado a los pedestales en 1902, en una escultura de Aniceto Marinas ubicada en la plaza de Cascorro de Madrid, un barrio popular, precisamente buscando la identificación del pueblo con la causa nacional (fig. 52). Estos ejemplos parecen indicarnos que cualquiera de los coetáneos podía alcanzar la gloria de los pedestales. Ya no era necesario acudir a la historia ni adornar la hazaña con alegorías. A través de la realidad se podía representar el absoluto.

Es interesante advertir que las figuras subsidiarias de los monumentos, refugio tradicional de la alegoría, puente entre la tierra y la gloria, se convirtieron en motivos acusadamente realistas, relacionados con las empresas concretas por las cuales el homenajeado merecía ser recordado. Su colocación en una parte tan relevante del monumento, cerca de la mirada del espectador, otorgaba al esfuerzo cotidiano la categoría de valor sagrado. Por ejemplo, para el monumento al *Marqués del Turia* (1889-1908, Valencia, Plaza de Cánovas) (fig. 53), Benlliure realizó un grupo en el que una monja enseña pacientemente a leer a tres niños, lo que otorga esa acción social el mismo mérito que cualquier heroicidad histórica (fig. 54). En el dedicado a Víctor Chávarri (fig. 55) (1903, Portugalete, Vizcaya, Plaza del Solar), Miguel Blay colocó las figuras de dos obreros, cuya imponente presencia resulta lo más relevante estética e ideológicamente del monumento: el trabajador es el verdadero héroe moderno (fig. 56).

En pintura el fenómeno empezó antes, a fines de los años ochenta, aunque desapareció primero, erradicado por las corrientes postimpresionistas y simbolis-

<sup>22</sup> RIBOT Y FONTSERÉ, A. *La revolución de Julio en Madrid*, Madrid, Imp. de Gaspar y Roig, 1854, pp. 137, 144 y 145.



tas, que reivindicaron la libertad del artista y la autonomía plástica, frente a las sumisiones narrativas y morales. Pero durante un par de décadas gozó de gran predicamento en España la llamada pintura social, cuyo sentido reivindicativo es muy evidente. Los pintores trataban de llamar la atención, en las grandes exposiciones públicas, de las terribles condiciones humanas de las clases trabajadoras, uno de los principales problemas sociales, consecuencia del desarrollo industrial, desde finales del siglo XIX.

Son pocos, no obstante, los cuadros que revelan una conciencia de la lucha obrera como fuerza capaz de cambiar la sociedad. Uno de los pintores que lo hizo fue Vicente Cutanda, autor de un famosísimo cuadro, *Una huelga de mineros en Vizcaya* (Madrid, Museo del Prado), que mereció una primera medalla en la Exposición Internacional de Madrid de 1892, y de varias obras que revelan una concienciación política, como *Preparativos del Primero de Mayo* (Bilbao, Museo de Bellas Artes)<sup>23</sup> (fig. 57). En estas imágenes son los trabajadores los que se organizan por sí solos, a diferencia de grabados anteriores de levantamientos populares, de corte liberal-burgués, en los que obreros y burgueses aparecían todavía unidos contra una opresión cuya identidad quedaba indefinida, lo que atenuaba su capacidad de provocación.

Fue más habitual, de todos modos, apelar al sentimentalismo, como hicieron la mayoría de los artistas. Por ejemplo, el asturiano José Uría y Uría: en *Después de una huelga* (Oviedo, Museo de Bellas Artes), que presentó a la Nacional de 1895, donde obtuvo una segunda medalla, inspirada en la huelga de los Talleres de la Compañía del Norte de Valladolid, recurrió a la tragedia de la muerte; y en *Cargadoras de carbón* (1899, Cabueñes, Gijón, Colección particular) reflejó las duras condiciones de trabajo de mujeres y adolescentes<sup>24</sup> (fig. 58). De ese modo, asuntos que por su contenido pudieran haber sido controvertidos se incorporaron sin mayores problemas al sistema del arte. La familia del anarquista el día de su ejecución fue el motivo propuesto a los opositores que en 1899 pretendían ir a la Academia de Roma: los cuadros de Manuel Benedito, Fernando Álvarez Sotomayor y Eduardo Chicharro (fig. 59) (Madrid, Universidad Complutense) son en realidad tragedias, que reducen el conflicto político a una cuestión familiar. Lo mismo sucede en *Cuerda de presos* (Madrid, MNCARS), con la que José María López Mezquita ganó la primera medalla en la Exposición Nacional de 1901: los burgueses que, a la derecha en segundo término, contemplan a los presos escoltados por guardias civiles, observan, como nosotros, espectadores ajenos, el drama humano, aunque por la indumentaria de los presos sabemos que no se trata de delincuentes comunes. Pero nuestras simpatías se dirigen hacia la pobre mujer con el niño en brazos, no a las reivindicaciones de los represaliados (fig. 60).

Uno de los pocos cuadros que huye de este sentimentalismo es *Barcelona 1902* o *La Carga* (Museo del Prado, depositado en el Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot), del catalán Ramón Casas, premiado con primera medalla en la Nacional de 1904. Evoca una de las cargas de la Guardia Civil contra el proletariado de Barcelona, durante la huelga general que paralizó la ciudad el 17 de febrero de 1902, aunque, según parece, la escena ya estaba completamente concebida en 1899, con el título de *La carga*, con el que se conoce habitualmente<sup>25</sup> (fig. 61). En todo caso, se trata de una pintura cuya fuerza expresiva radica en la brutalidad de la acción, la dispersión de una multitud por las *fuerzas del orden*, en la que no existe sentimiento sino ideología: como en *El Tres de Mayo de Goya*, contemplamos a los guardias civiles como una fuerza uniformada y anónima cuya violenta represión sólo nos deja el vacío.

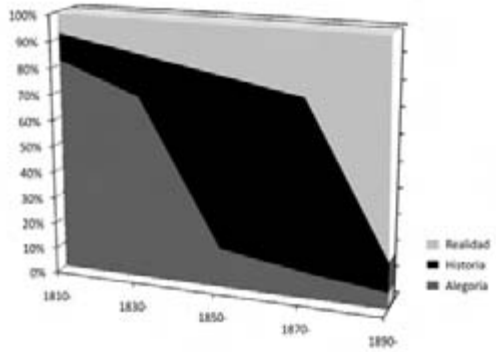
<sup>23</sup> CUTANDA, M.L. "Vicente Cutanda (1850-1925), un pintor realista y social", *Ondare*, n° 23, 2004, pp. 501-512.

<sup>24</sup> BARÓN THAIDIGSMANN, J. "Iconografías de trabajo industrial en la pintura asturiana de la Restauración", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, t.VIII, n° 4, pp. 182-188

<sup>25</sup> DÍEZ, J.L. *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 462.

IV. APÉNDICE

Fig. 1. El uso de la alegoría, la historia y la realidad en las imágenes lo largo del siglo XIX



EL LENGUAJE ALEGÓRICO COMO IDEAL SUBLIMADO DEL PODER



Fig. 2. Alegoría de la Guerra de la Independencia



Fig. 3. La España oprimida por el Despotismo y próxima a ser entregada al tirano cobra aliento al ver que el Patriotismo jura defenderla arrojando por todos los peligros, Juan Gálvez. 1811



Fig. 4. Pintura de Vicente Rodés Aries titulada España coloca en el trono a Fernando VII (1814-17, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos)



Fig. 5. Retrato de Fernando VII, Francisco de Goya (1814, Santander, Museo de Bellas Artes)



Fig. 6. Estampa que ilustra los esfuerzos del general Mina por defender la Constitución



Fig. 7. Estampa titulada *Regocijo de todas las provincias de España* que se imprimió para difundir la amnistía concedida por Fernando VII, con motivo de la proclamación de la princesa María Isabel Luisa como heredera del trono



Fig. 8. *La reina Gobernadora con Isabel II niña acogiendo a España*, José Ribelles y Helip, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid



Fig. 9. *Isabel II*, José Casado del Alisal, 1864, Universidad de Valladolid



Fig. 10. Lápida del escultor Celedoni Guixà, colocada en la fachada del Ayuntamiento de Barcelona en 1837



Fig. 11. *El Valor*, de José Tomás. Monumento a los Héroes del Dos de Mayo en Madrid



Fig. 12. *El Patriotismo*, de Francisco Pérez del Valle. Monumento a los Héroes del Dos de Mayo en Madrid



Fig. 14. Ilustración de Urrabieta utilizada por Ayguales de Izco: *La Libertad*. 1854



Fig. 13. Frontón del Congreso de los Diputados en Madrid, realizado por Ponciano Ponzano entre 1861 y 1864



Fig. 15. Ilustración de la revista *La Flaca*

## LA HISTORIA COMO LEGITIMACIÓN DE LAS ASPIRACIONES POLÍTICAS

### 1. LA MONARQUÍA



Fig. 16. *Monumento a Fernando V*, Grabado de Manuel Salvador Carmona; de una obra de Silvestre Pérez



Fig. 17. Vicente López pintó un cuadro -sólo conocido a través de la litografía que realizara Amerigó- que representaba a Isabel la Católica guiando a Isabel II al templo de la gloria



Fig. 18. Eduardo Rosales presentó a la Exposición Nacional de 1864 el cuadro titulado *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, con el que ganó la primera medalla en aquel certamen



Fig. 19. Arco en la plaza de la Bib-rambla para dar la bienvenida a los reyes Isabel II y Francisco de Asís durante su visita a Granada en su viaje por Andalucía en 1862



Fig. 20. La Ilustración Española y Americana. Portada del 22 de julio de 1877, *La visita de S.M. y S.A.R. Alfonso XII a la 'Cámara Santa' de la catedral de Oviedo*, que había tenido lugar el 15 de junio



Fig. 21. La Ilustración Española y Americana. *Llegada de S.M. a la basilica para deponer la real ofrenda ante el sepulcro del apóstol Santiago. Encuentro con las autoridades civiles y eclesiásticas bajo el Pórtico de la Gloria el 15 de agosto de 1877*

## 2. LA NACIÓN, UNIDA E INDEPENDIENTE



Fig. 22. *Numancia*, Alejo Vera, 1880, Museo del Prado; depositado en la Diputación de Soria



Fig. 23. *La rendición de Granada*, Francisco Pradilla. 1882, Madrid, Palacio del Senado



Fig. 24. *Monumento a Isabel la Católica* en Madrid, 1881-83, Paseo de la Castellana, de Manuel Oms. Doña Isabel la Católica marchando hacia la unidad nacional, que incluye al cardenal Mendoza y al Gran Capitán



Fig. 25. *Bailén*, José Casado del Alisal, 1864, Museo del Prado, Madrid

### 3. EL ORGULLO DE PERTENECER A UNA NACIÓN A TRAVÉS DE SUS HÉROES



Fig. 26. *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, por Dióscoro Puebla, 1862



Fig. 27. Grabado del monumento a Colón



Fig. 28. *Cervantes*, obra de Antonio Solá, de 1835, colocada delante del Congreso de los Diputados en Madrid



Fig. 29. *Fachada de la Biblioteca Nacional*, con estatuas de San Isidoro y Alfonso X en la escalinata, y de Nebrija, Luis Vives, Lope de Vega y Cervantes a los lados de las puertas de entrada, obras de distintos escultores



Fig. 30. *Murillo*, en la plaza del Museo de Sevilla, 1864, obra de Sabino de Medina. Años más tarde realizaría una réplica, colocada delante de la fachada sur del Museo del Prado



Fig. 31. *Ribera*, obra de Mariano Benlliure, que ganó con ella una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1887, antes de colocarse como monumento en Valencia



Fig. 32. *Velázquez*, de Aniceto Marinas, en la fachada principal del Museo del Prado, 1899

#### 4. LA LIBERTAD DEFENDIDA POR SUS MÁRTIRES

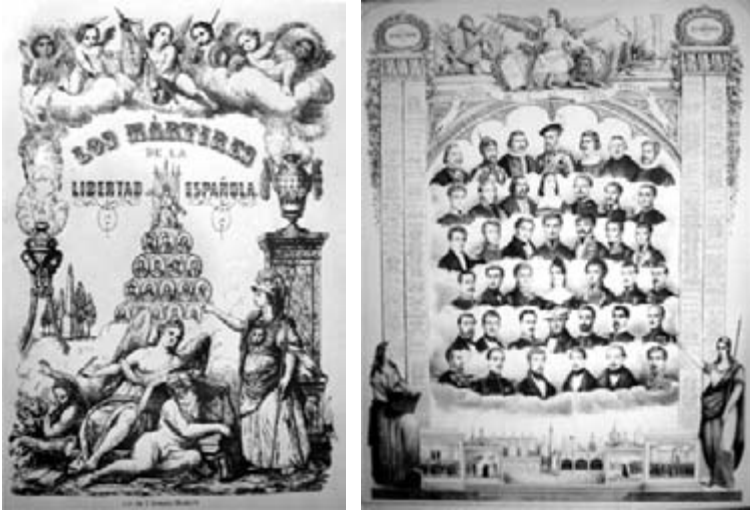


Fig. 33 y 34. *Panfletos*, conservados en el Museo de Historia de Madrid, donde aparecen “Los mártires de la Libertad Española” o “Las Víctimas de la causa popular”: allí Bravo y Maldonado comparten espacio con María de Padilla, Mariana de Pineda o el general Torrijos, unidos en una causa más allá del tiempo



Fig. 35. *El Suplicio de los Comuneros de Castilla*, Antonio Gisbert, 1860, Madrid, Congreso de los Diputados



Fig. 36. *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, Antonio Gisbert, 1888, Museo del Prado, Madrid



## 5. EL SISTEMA POLÍTICO PARLAMENTARIO



Fig. 37. *El Juramento de los diputados de las Cortes de Cádiz en 1810*, José M<sup>a</sup> Casado del Alisal, 1862



Fig. 38. *Maria de Molina presentando a su hijo el infante Don Fernando IV a las Cortes de Valladolid en 1295*, A. Gisbert, 1863

## LA REALIDAD, REIVINDICACIÓN Y PROTAGONISMO DEL PUEBLO



Fig. 39. *Sucesos de Aranjuez en 1808. El pueblo recibe a Fernando VII*, Grabado



Fig. 40. *Proclamación de Fernando VII, en la Plaza Mayor de Madrid, el 21 de agosto de 1808*. Grabado



Detalle del Grabado "Sucesos de Aranjuez en 1808. El pueblo recibe a Fernando VII"



Detalle del Grabado "Proclamación de Fernando VII, en la Plaza Mayor de Madrid, el 21 de agosto de 1808"



Fig. 41. *El Tres de Mayo de 1808*, Francisco de Goya, 1814, Museo del Prado, Madrid



Fig. 42. Estampa que evoca la Entrada de la Reina María Cristina en Madrid en 1844 Museo de Historia, Madrid



Fig. 43. *Entrada de Espartero en Madrid*, 1855, Museo de Historia, Madrid



Fig. 44. *Batalla de Tetuán*. Mariano Fortuny, 1863-64, MNAC, Barcelona



Fig. 45. *Batalla de Tetuán*, Vicente Palmaroli, 1870, Cuartel General del Ejército, Madrid



Fig. 46. *Entrada de las tropas de vuelta de la campaña de África por la puerta del Sol*, 1860, Biblioteca Nacional, Madrid



Fig. 47. Grabado periodístico que "procede de fotografía" sobre la *Entrada de las tropas de vuelta de la campaña de África por la puerta del Sol*, El Museo Universal



Fig. 48. *Espartero y O'Donnell simbolizando la Unión Liberal*, ilustración del libro de Antonio Ribot y Fontseré sobre la revolución de julio de 1854



Fig. 49. Ilustración del libro de Antonio Ribot y Fontseré sobre la revolución de julio de 1854



Fig. 50. *Espartero en las barricadas*, ilustración del libro de Antonio Ribot y Fontseré sobre la revolución de julio de 1854



Fig. 51. *Cánovas del Castillo*, 1901, obra de Mariano Benlliure, Plaza de la Marina Española, Madrid



Fig. 52. *Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro*, 1902, Aniceto Marinas, Plaza del Cascorro, Madrid



Fig. 53. *Monumento al Marqués del Turia*, 1889-1908, Benlliure, Plaza de Cánovas, Valencia



Fig. 54. Detalle del anterior



Fig. 55. *Monumento a Victor Chavarri*, 1903, Miguel Blay, Plaza del Solar, Portugaleta (Vizcaya)



Fig. 56. Detalle del anterior



Fig. 57. *Preparativos del Primero de Mayo*, Vicente Cutanda, Museo de Bellas Artes, Bilbao



Fig. 58. *Cargadoras de carbón*, 1899, José Uría y Uría, Cabueñes, Gijón, Colección particular



Fig. 59. *La familia del anarquista el día de su ejecución*, 1899, Eduardo Chicharro



Fig. 60. *Cuerda de presos*, con la que José María López Mezquita ganó la primera medalla en la Exposición Nacional de 1901, MNCARS, Madrid



Fig. 61. *La Carga*, del catalán Ramón Casas, premiado con primera medalla en la Nacional de 1904, Museo del Prado, depositado en el Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot

## **TRES VOCES DE LA VANGUARDIA EXTREMEÑA: ISAÍAS DÍAZ, EUGENIO FRUTOS, TIMOTEO PÉREZ RUBIO**

### **THREE VOICES IN EXTREMADURA AVANT-GARDE: ISAÍAS DÍAZ, EUGENIO FRUTOS, TIMOTEO PÉREZ RUBIO**

**Juan Manuel Bonet**

mjmbonet@gmail.com

*RESUMEN: Los pintores Isaías Díaz -recordado sobre todo por un cuadro inspirado en una greguería de Ramón Gómez de la Serna- y Timoteo Pérez Rubio -uno de los miembros más activos de la Sociedad de Artistas Ibéricos-, y el poeta y ensayista Eugenio Frutos -que apenas publicó en la preguerra, pero del cual se han recopilado póstumamente tentativas que figuran entre las más radicales de aquel entonces-, son las tres figuras extremeñas más destacadas del tiempo de las vanguardias. Sus respectivos casos ilustran las dificultades de las mismas, en un tiempo en el cual Extremadura no contó con plataformas modernas, algo especialmente llamativo si tenemos en cuenta que prácticamente por toda la geografía española, surgieron por aquellos años revistas que difundieron la nueva literatura, y las nuevas expresiones artísticas.*

*ABSTRACT: Painters Isaias Diaz -mostly remembered for a painting inspired in one of Ramon Gómez de la Serna's "Greguerias"- and Timoteo Perez Rubio -one of the most active members of the Society of Iberian Artists- and the poet and essayist Eugenio Frutos -who hardly published in pre war times but from whom we nowadays have posthumous compilations which appear as the most radical ones at the time-, are the three most outstanding figures within the avant-garde time in Extremadura. Their cases show how difficult those times were, in a period when Extremadura did not count on platforms for the expression of the modern artistic tendencies, which supposes a startling case if we take into account that new magazines arose practically all over Spain, transmitting the new literature and the new ways for artistic creation.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 53 - 70

ISBN: 978-84-615-0021-5



A la hora de componer mi *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, me las ví y me las deseé para redactar una voz Extremadura, pues pocas eran las figuras vanguardistas allá nacidas. De hecho, en lugar de una voz para Badajoz y otra para Cáceres, agrupé las dos provincias en una voz única. Resulta significativo, por ejemplo, que esta fuera una de las pocas regiones de España, que no contó con una de esas revistas literarias que pusieron en el mapa a ciudades como Albacete, Cádiz, Córdoba, La Coruña, Gijón, Granada, Huelva, Jerez de la Frontera, Lérida, Lugo, Málaga, Murcia, Orense, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Vitoria o Zaragoza, e incluso a otras más pequeñas como Alcalá de Guadaíra, Almansa, Mondoñedo, Reus, Sigüenza, Sitges, Vilafranca del Penedès o Vilanova i la Geltrú.

Para este congreso de Llerena, he decidido centrarme en las tres figuras que más me llaman la atención, de cuantas dio Extremadura, a la vanguardia española. Dos pintores, Timoteo Pérez Rubio e Isaías Díaz, y un poeta y ensayista, Eugenio Frutos. Tres destinos bien distintos entre sí, sobre todo a partir de 1939, en que el primero de los pintores marchó al exilio, y el segundo, tras un breve paso por la cárcel, ingresó en el silencio, mientras el poeta se convirtió en figura de la oficialidad. Tres destinos con una común raíz en un entorno rural, y que, por lo demás, apenas se entremezclan, salvo alguna vez, entre 1929 y 1939, los de los dos pintores.

## I. TIMOTEO PÉREZ RUBIO: LA PINTURA Y LO DEMÁS

Respecto de Timoteo Pérez Rubio (Oliva de la Frontera, Badajoz, 1896 - Río de Janeiro, 1978), el mejor documentado, con diferencia, de los tres creadores que se trata de evocar esta tarde, y con Godofredo Ortega Muñoz, uno de los dos grandes nombres que Extremadura ha dado a la modernidad española, disponemos de un testimonio excepcional, de altísima calidad literaria: la hoy agotada monografía *-Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín (Madrid, Cátedra, 1980)-*, que tras su muerte le dedicó su mujer, la gran narradora del 27 Rosa Chacel. Monografía cuya génesis seguí muy de cerca, ayudando a la escritora, junto con mi amigo Quico Rivas, a reunir algunos de los materiales que ella necesitaba para componerla. Monografía cuyas primicias escuché en la casa paterna, ya que fue Antonio Bonet Correa, quien le hizo aquel encargo, destinado a una colección en la cual salió otra monografía más tan sólo, pero también importante e inencontrable, la de Fernando Castro Borrego sobre Óscar Domínguez.

Penúltimo de siete hermanos, Timoteo Pérez Rubio se formó en su pueblo natal, con "un cura tan aficionado a las Bellas Artes como al vino y al aguardiente", según Francisco Lebrato, y luego en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz, donde tuvo por maestro al costumbrista Adelardo Covarsí, hacia el cual conservaría siempre gran cariño, algo que refleja Rosa Chacel cuando lo considera como "uno de los espíritus benignos que guiaron el principio de su juventud". De ese período es *El vivero* (circa 1914), que está en el Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz.

Gracias a una pensión, Pérez Rubio terminaría "subiendo" a Madrid -la aspiración de todos los creadores provincianos de aquel tiempo-, e ingresando, en 1915, en San Fernando, donde fue alumno de José Moreno Carbonero y de Antonio Muñoz Degraín, entre otros.

San Fernando es objeto de uno de los primeros capítulos del libro, capítulo en el cual Rosa Chacel, entonces aprendiz de escultora, evoca a su pronto novio, "Timo", que tenía diecinueve años y llegaba de Extremadura con su traje de pana parda, "traje de pastor", y a sus condiscípulos Victorina Durán -futura escenógrafa,



futura exiliada en Buenos Aires, y curioso personaje-, Andrés Fernández Cuervo, José Frau, Gregorio Prieto y Joaquín Valverde, entre otros. Ejemplos del trabajo del Pérez Rubio de aquel momento son el *Jardín de otoño* (1919) del Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz o, al año siguiente, *Paisaje de invierno*, que le valió a su autor una tercera medalla en la Exposición Nacional.

El noviazgo entre Rosa y Timoteo se desarrolla sobre fondo del Canalillo, de la Residencia, del Museo de Ciencias Naturales -todo esto lo evocará ella, en 1988, en uno de sus grandes libros tardíos, titulado precisamente *Ciencias naturales-*, desplazándose luego a otros escenarios asimismo suburbanos, como la Moncloa, y la Sacramental de San Justo. Buena preparación, en ese sentido, para convertirse en uno de los pintores de su tiempo que mejor dijo el arrabal madrileño, junto con Rafael Botí, el ultraizante Carlos Sáenz de Tejada, el citado Valverde -con el cual tendría un estudio por Cuatro Caminos-, Esteban Vicente, y por supuesto Rafael Barradas y Gabriel García Maroto. Tránsito del simbolismo a la vanguardia. Rosa Chacel cita, en su minuciosa reconstrucción de la época, al dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, a Rubén Darío, al pintor catalán Anglada Camarasa, al ilustrador Enrique Ochoa -entonces omnipresente-, y habla de visitas a la colectiva francesa de 1918 -donde les deslumbra Claude Monet-, al Ateneo y al Círculo de Bellas Artes, donde se conserva un cuadro del pintor, una todavía muy simbolista *Mañana de bruma* (1920)...

Tanto Timoteo Pérez Rubio como Frau, Prieto y Valverde, frecuentan El Paular, gracias a unas becas. El Paular es la poesía esencial de Enrique de Mesa, es el "plenairismo", son la *Capea en Rascafría* (circa 1920), y son vistas del mismo período de Buitrago, entre las cuales me gustan especialmente las tres de su plaza, de gran limpidez, de línea muy clara, las tres de 1922 y propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores, al igual que otros cuadros a los cuales haré referencia enseguida.

Roma (1922-1928): un tiempo clave para el matrimonio. Instalados en la Academia de España, entonces dirigida por Eduardo Chicharro, el autor de *Las tentaciones de Buda* y padre del futuro poeta postista -y asimismo pintor- homónimo, coincidieron con Valverde, que en 1924 los retrató en un cuadro espléndido, de dos metros por dos metros, que a comienzos de la pasada década, absurdamente -corramos un tupido velo- se desvió de su destino natural, que era el Reina Sofía. Del año siguiente es el extraordinario retrato de Rosa Chacel por Pérez Rubio, hoy en Badajoz, en el MEIAC, y elogiado por Ramón Gaya.

Las palabras de Gaya a propósito del retrato, en un breve texto de 1996 en el catálogo de la retrospectiva de Pérez Rubio en el MEIAC, merecen ser reproducidas íntegramente: "Recuerdo [...] un retrato de Rosa que me gustó e impresionó muchísimo: era mayor que de tamaño natural -Rosa en cambio, era una mujer, aparte de guapísima, más bien pequeña, a la española- y toda la figura había sido encerrada en un laberinto, líneas, curvas muy amplias, muy estilizadas, extendidas sobre la superficie del cuadro como un teorema; me pareció una especie de secreto en voz alta, la confesión a gritos de un pintor enamorado, o sea tiernamente herido en lo más hondo".

Del período romano data una visión franciscana, el sintético y encantador *Paisaje con animales* (1923 o 1924) con el cual el pintor obtendría segunda medalla en la Nacional de 1930, y hoy en el Reina Sofía, que lo tiene depositado en el Museo de Salamanca; burros muy a lo Francis Jammes, que Rosa Chacel relaciona con la memoria extremeña de su marido, así como con el juanramoniano Platero.

Mencionemos además la entre simbolista y más moderna *Laguna de Burano* (1923), propiedad de Exteriores, que la tiene depositada en nuestra Embajada en

Tokyo; en este caso, también es muy pertinente el análisis de Rosa Chacel, que lo ve muy Puvis de Chavannes ("la palidez de Puvis de Chavannes") y también muy simbolismo belga. O ese asimismo simbolista *Paisaje en Umbría con canal y estatua al fondo* (1926) (Exteriores). O algún esquemático y encantador paisaje de los Alpes, de 1924 (MEIAC) y 1925 (Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz), los Alpes donde Pérez Rubio también pintó un curioso interior, que completa el conjunto propiedad de Exteriores, junto con un *Bodegón con flores* del mismo año, en el cual se ven, sobre una mesa, un par de publicaciones, una de ellas, reconocible, ya que se trata de un ejemplar de la revista futurista *Noi*, de Mantua, algo que nos recuerda las visitas del matrimonio, al teatro romano de Anton Giulio Bragaglia.

Importante el misterioso y en cierto modo vazquezdiano *Tenerías en Siena* (1924), uno de los dos cuadros que su autor presentó a la Nacional de 1926, donde José Francés lo criticaría en su reseña para *La Esfera*, considerándolo como "de latón pintado", mientras Antonio Méndez Casal, en *Blanco y Negro*, lo consideraría como afectado por "huellas cubistas y un *giottismo* más artificioso que sentido".

Paisajes urbanos de París: espléndido el suburbial *Canal en el barrio de los Mataderos* (1925), con el que están relacionados *Canal del Sena* (1926), cartón recientemente rescatado por el galerista madrileño José Ramón Ortega, y un dibujo asimismo de 1925 propiedad de la Reina, *Canal Saint-Martin*. Más un paisaje de la localidad normanda de Le Tréport, asimismo propiedad del Reina, que lo tiene depositado en el MEIAC, y con el cual el pintor obtendría primera medalla en la Nacional de 1932.

Tiene toda la razón Méndez Casal en lo del "giottismo". Rosa Chacel habla a propósito de la pintura de su marido, y en general de parte de la española de aquel tiempo, de un "pintar duro": "pintar duro, constructivo, haciendo lápiz del pincel". Junto a Cézanne y a Derain, citados por ella, importancia para Pérez Rubio de modelos españoles, principalmente Vázquez Díaz, Joaquim Sunyer y Aurelio Arteta, y sobre todo de lo aprendido en Italia, de la pintura metafísica, de *Valori Plastici* -tengo en mi biblioteca la antología en francés de esta revista, anotada a lápiz rojo por Valverde-, del "ritorno al mestiere" y al orden, del Novecento, de la relectura que los italianos de aquella época hicieron de Giotto y otros maestros de antaño... Todo esto, aquí, se difundiría vía el *Realismo mágico* (1928) de Franz Roh, traducido por Fernando Vela; pero el extremeño no había necesitado de ese "vademezum", ya que el Novecento lo había conocido en directo.

Pérez Rubio sería el autor de la cubierta del primer libro de Rosa Chacel, la novela *Estación, ida y vuelta* (1930), en cuyo frontispicio se reproduce el retrato romano. También de la efígie lineal de Antonio Espina incluida en *Lo cómico contemporáneo* (1928), y de la cubierta de *El boxeador y un ángel* (1929), de Francisco Ayala.

Asimismo en el campo del libro, las ilustraciones que en 1932 realizó Pérez Rubio para el poemario *La voz apasionada*, de "Julio Castro" (seudónimo del aragonés Julio Alejandro), prologado por Antonio Machado, constituyen un curioso excursus, ya que están dentro de la poética "vallecana" que por aquel entonces impulsaban Benjamín Palencia, y Alberto. No conocemos ninguna otra obra del pintor, en esta onda. Por aquella época pinta algunos suaves paisajes de Asturias, y retratos como el de Concha de Albornoz, y un cuadro extraño, entre mitológico y onírico, *La esperanza* (1930), propiedad del MNAC barcelonés, que lo tiene depositado en el MEIAC. Muchísimo menos interesantes son otro cuadro propiedad del MNAC, de dos muchachas desnudas en un bosque, o *Ninfas en el jardín* (circa 1930), propiedad del MEIAC. Por aquellos años, Pérez Rubio tuvo como alumnos, en su taller, al alicantino Juan Navarro Ramón, y al cordobés Antonio Rodríguez Luna.

Parte de los esfuerzos de Pérez Rubio, durante los años republicanos, fueron ecaminados a tareas que lo distrajeron de la pintura, algo que su mujer, en su libro, le reprocha, con esa acidez cortante suya tan característica. Desde 1931, era subdirector del Museo de Arte Moderno, a cuyo frente estaba el crítico vasco Juan de la Encina, bien conocido durante los años anteriores por sus colaboraciones en *Hermes* de Bilbao, y sobre todo en *España*, semanario madrileño amplísimamente difundido, y referencia fundamental para los nuevos. Paralelamente a su trabajo en esa pinacoteca nacional, Pérez Rubio contribuyó a una nueva etapa de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), entre cuyos fundadores, en 1925, había estado precisamente Juan de la Encina. Fruto de sus desvelos, y de los de Manuel Abril, muy partidario por cierto de su pintura, serían una serie de colectivas europeas. Además de participar en ellas -destaquemos, de sus envíos, una *Bañista* (1930) clasicista-, el pintor estuvo presente, al igual que otros de sus colegas españoles, en los certámenes Carnegie de Pittsburgh, donde se vio un nuevo retrato, más convencional, de su mujer.

La guerra civil y sobre todo su desenlace, truncarían definitivamente la trayectoria española de Pérez Rubio, que justo antes de la contienda se había hecho socio de ADLAN. Durante esta etapa, su trabajo fundamental fue su presidencia de la Junta Central del Tesoro Artístico, y su contribución a la salvación de las obras cumbre del Prado y de otras pincotecas, enviadas a Suiza, de donde tras muchas peripecias artísticas y diplomáticas, serían devueltas sanas y salvas a la España franquista.

Si Rosa Chacel había salido pronto rumbo a París, Pérez Rubio, que durante la contienda había visitado varias veces la capital francesa, se reunió con ella ya terminada la misma. En 1939 expuso en la Galerie Moos, de Ginebra; uno de los cuadros fue adquirido por Azaña, que en una carta de aquel año a Ángel Ossorio y Gallardo, califica al pintor, de héroe. El matrimonio, que perdió todas sus pertenencias madrileñas, rehizo su vida en Brasil. Río de Janeiro, que fue donde se establecieron, era entonces, aparte de la capital del país, una de las ciudades más hermosas del mundo, y una metrópolis en la cual había una alta concentración de creadores. Entre los retratos que hizo el pintor, encontramos uno del gran poeta Carlos Drummond de Andrade, y otro de un amigo español de paso como Juan Gil-Albert, este último propiedad del IVAM. Los de carácter mundano son por lo general prescindibles. Ninguno de los varios más que le hizo a Rosa Chacel, está a la altura del romano. En 1942 expuso en el Museu Nacional de Belas Artes, con modesto catálogo -su nombre aparece ortografiado como "Timotheo"- prologado por Gabriela Mistral. Volvió a hacerlo en 1947, en el Ministerio de Educación. Uno de los colegas que lo apoyó durante aquellos años, fue Cândido Portinari. Rosa y él lo frecuentaron, al igual que al poeta Murilo Mendes. Pero la vida no era fácil para los exiliados, y el pintor terminó dedicando la práctica totalidad de sus esfuerzos, a la fábrica de caolín que montó en la localidad de Valença, desapareciendo del todo del mapa artístico, mientras Rosa Chacel desarrollaba sus proyectos literarios, residiendo para ello largos años fuera de Brasil, sobre todo en Buenos Aires.

Tras años de silencio, en 1969 Pérez Rubio realizó en Belo Horizonte una exposición de paisajes italianos. Especialmente hermosos, algo después, los cuadros de 1973 en torno a un jardín o parque selvático, tropical y umbrío, en la reencontrada isla de Paquetá, que ya había frecuentado y pintado en los años cuarenta, al poco de llegar a la que sería su segunda patria. Cuadros bellísimos, impregnados de una gran melancolía, y que aunque muy brasileños, también conectan con una cierta atmósfera simbolista europea: por momentos, ¿no podríamos sentirnos en el parque de *Le grand Meaulnes*, la inmortal novela de Alain-Fournier? Cuadros que constituyeron su emocionante canto del cisne, que se vieron en 1974 en la carioca

Galería Intercontinental, y que figuraron en la exposición que significó su retorno a la escena española, celebrada aquel mismo año en las salas madrileñas de la Dirección General de Bellas Artes. El catálogo lo prologaron su coetáneo Enrique Lafuente Ferrari, uno de los mejores historiadores del arte de aquel ciclo español -su texto de bienvenida al "pintor reencontrado" empezaba así: "En el declinar de la vida, ¡cuánta es la nostalgia que nos producen los reencuentros!"-, y el crítico de arte José de Castro Arines, que les encontró a los cuadros, algo surreal. Una nota del pintor explica que el viejo jardín "pedía vieja pintura, sin profanarlo con la mínima novedad técnica", añadiendo que "por aquí no pasó el impresionismo -que tanto amé-; dando un salto atrás no hice más que recordar el romanticismo anterior a Pissarro"; citando además, del lado del "fin de siècle", a Gustave Moreau, y a Gaudí. Aquellos paisajes, sobre cuya génesis dice cosas maravillosas Rosa Chacel, que habla a su propósito de un "verde *brasileiro*", y que considera que "la etapa del jardín fue la culminación de lo que en su obra había sido -real y verdaderamente- *vivido*", le gustaron mucho a su viejo amigo -más de ella, que de su colega- Gaya, que emplea a su propósito la expresión "gran autenticidad", añadiendo que le parecieron además "de una humildad vigorosa, fuerte, varonil".

En Extremadura, Timoteo Pérez Rubio es hoy recordado como un pionero. Jalón decisivo en el proceso de su necesaria recuperación, fue, en 1996 -tres años antes del retorno a su tierra natal de sus restos mortales-, la ya mencionada y muy completa retrospectiva que le dedicó el MEIAC.

## II. ISAÍAS DÍAZ: EL VANGUARDISTA HUMILDE

Isaías Díaz (Romangordo, Cáceres, 1898 - Madrid, 1989) es mucho menos conocido que Pérez Rubio. Sigue pendiente la retrospectiva suya que el MEIAC tiene anunciada hace años, y cuyo comisario será Javier Pérez Segura. Sobre él el único estudio monográfico que existe, es un interesante artículo de la historiadora del arte hispano-lusa María Jesús Ávila, aparecido en 1991, en el nº 11 de la revista cacereña *Norba-Arte*.

Poco se sabe sobre la infancia de Isaías Díaz. En 1913, con quince años, "subió" él también a Madrid, donde estudió Magisterio, estudios que hubo de interrumpir debido al fallecimiento de su padre. Tras ejercer diversos oficios modestos, en 1914 encontró una colocación estable como operario en una fábrica de vidrio soplado. Tras el cierre de esa fábrica, a finales de los años diez pasó a trabajar como mozo de imprenta en los talleres del gran diario *El Sol*, donde permanecería durante dos décadas. Luis Bagaría, Juan de la Encina, Ramón Gómez de la Serna, el compositor Rodolfo Halffter, José Ortega y Gasset, José Robledano, Adolfo Salazar y Francisco Sancha, fueron algunos de los que ahí trató.

Tras un tiempo de preparación en el Casón, en 1924 Isaías Díaz ingresó en San Fernando, donde estuvo dos cursos, y fue alumno de José Garnelo y Alda, José Moreno Carbonero, Cecilio Pla y Julio Romero de Torres. Le hubiera gustado marchar a París como sus condiscípulos Boreas y Dalí, pero la falta de medios se lo impidió. Fuera ya del aprendizaje académico, en 1926 pasó a estudiar en el taller de Daniel Vázquez Díaz, donde permaneció hasta 1928, siendo además colaborador del maestro en sus decoraciones para el Pabellón del Turismo en la Exposición de Sevilla de 1929, y en sus frescos colombinos de La Rábida. Al taller alude precisamente uno de sus primeros cuadros, *La ventana del estudio*.

Isaías Díaz, que entonces firmaba "Isaías Díaz Gómez" -alguna vez también firmó "Isaías", a secas, y Manuel Abril lo cita así en por lo menos una ocasión-, celebró su primera individual en 1928, en el Salón Nancy, y con catálogo -una modesta ho-

jilla doble- donde lo retrata simpáticamente, a línea, su condiscípulo el donostiarra Jesús Olasagasti. El cuadro más importante de cuantos se vieron ahí, y que fueron objeto de una reseña de Luis de Galinsoga en *Blanco y Negro*, fue *Instrumentos de música*, propiedad del MEIAC, y que se ha visto en diversas colectivas, entre ellas en la mía sobre *Caneja, sus contemporáneos, sus amigos, su estela*, celebrada en 2006 en la fundación palentina que vela por la memoria del pintor, otro de los discípulos de Isaías Díaz en el taller de Vázquez Díaz. Bodegón muy bonito y muy de la época, y que puede ser colocado cerca de otros de Rafael Botí -otro discípulo más de Vázquez Díaz-, Ramón Gaya, Genaro Lahuerta, Santiago Pelegrín o Emilio Varela. En la exposición también figuró un cuadro expresivamente titulado *El maestro (Retrato del Sr. Vázquez Díaz)*.

En 1929 y 1930 Isaías Díaz fue uno de los participantes en los dos Salones de Artistas Independientes que se celebraron en los locales del diario *Heraldo de Madrid*. Los demás, según la lista comúnmente admitida: Aureliano Arronte, Rafael Botí, Enrique Climent, Juan José Cobo Barquera, Juan Manuel Díaz-Caneja, Waldo Insúa, Ángel López Obrero, Francisco Mateos, Juan Navarro Ramón, Santiago Ontañón, Santiago Pelegrín, Servando del Pilar, Alfonso Ponce de León, Ramón Puyol, Antonio Rodríguez Luna, Felix de la Torre, el hondureño Pablo Zelaya. En alguna nota previa al primer Salón, se menciona también a Olasagasti, que finalmente no estuvo. En cuando al segundo y último, Manuel Abril, dando cuenta de él en *Blanco y Negro*, hace referencia a la presencia entre los expositores de Pérez Rubio, con el citado *La esperanza*, que reproduce y elogia grandemente, y de Rafael Vázquez Aggerholm, el hijo de Vázquez Díaz. Otra nota, esta en *Heraldo de Madrid*, hace referencia a que en ese segundo salón también participaron Luis Gutiérrez Solana, y el escultor José Planes. La lista canónica ha de ser pues ampliada en estos cuatro nombres. Toda una época de nuestra pintura, que sería homenajeada en 1977 por una exposición celebrada en la Galería Lázaro, de la Plaza de Oriente de Madrid.

En 1930, Isaías Díaz presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes, un cuadro sobre *El Canalillo*, paraje que he mencionado a propósito del noviazgo de Pérez Rubio. En la de 1933 reincidiría en el género suburbialista, con *Paisaje de la Dehesa de la Villa*.

En 1931, Isaías Díaz celebró otra individual madrileña, esta en el Ateneo, en la cual, entre otros cuadros, expuso los titulados *Naípe (Mujer fumando)*, *La mujer del pescador* -con algo de cubofuturista- e *Imagen de una greguería de Ramón Gómez de la Serna*. Mateos, otro de los Independientes, reseñó la muestra en el diario *La Tierra*, del cual era entonces colaborador habitual. Isaías Díaz fue uno de los firmantes del manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos saludando el advenimiento de la Segunda República, y como tal en 1931 y 1932 participó en las colectivas celebradas por la Federación de las Artes -luego Nueva Federación de las Artes- en el Museo de Arte Moderno. De su radicalización durante aquellos años republicanos, nos habla su presencia, en 1933, y de nuevo en el Ateneo, en la Exposición de Artistas Revolucionarios, jaleada por *Octubre*, la revista de Rafael Alberti y María Teresa León. En 1934 participó en el Concurso del Traje Regional, celebrado en el Círculo de Bellas Artes, y en el cual su envío, titulado *Las asturianas*, y de carácter neo-popularista, llamó la atención de José Gutiérrez Solana. "Creo -le escribió este a Manuel Abril- que Isaías Díaz, de los jóvenes, es el que da la nota más rara y personal. Yo le hubiera propuesto para un premio, pero hubiera sido cosa tan inútil como proponerle para una mención, pues no obtuvo más que el voto mío". Isaías Díaz también estuvo, en el propio año 1936 que vería estallar la guerra civil, en la colectiva española organizada en París por la SAI, que cerraba así sus once años de actuación en favor de la modernidad, actuación a la que como

hemos visto, Pérez Rubio, presente asimismo en aquella muestra, había dedicado muchos esfuerzos.

De la producción de preguerra de Isaías Díaz, además del citado bodegón musical, lo más significativo es *Pasa la bicicleta por lo alto del camino y el paisaje se pone gafas* (1936), cuadro inspirado en una greguería de Ramón Gómez de la Serna, en paradero desconocido, pero del cual en 1970 pintaría un "remake". En otras ocasiones, por ejemplo *Alegoría del viento*, que parte de "Preciosa y el viento", su fuente de inspiración fue la poesía de Federico García Lorca. De 1935 es su *Bodegón de las muñecas*, un tema muy epocal, resuelto en clave dura, casi por un lado Cagnaccio di San Pietro.

Durante la guerra civil, consecuente con sus ideas Isaías Díaz luchó en las filas republicanas, siendo herido en combate en el frente de Madrid, concretamente en Majadahonda. Militante del PCE, en la revista valenciana *Nueva Cultura* se reprodujo una carta suya a su director, Josep Renau, a propósito de la muerte en combate del escultor Francisco Pérez Mateo. Isaías Díaz evocaría esa época, en un cuadro de 1980 significativamente titulado *Muertos y ruinas de la guerra civil*.

En la posguerra, Isaías Díaz, que en 1940 pasó unos meses en la cárcel de Cáceres, sobrevivió con un perfil bajo. Sus propias palabras dejan entrever lo que debió ser para él aquel tiempo: "Unos en el exilio y otros de topo por las barriadas extremas donde no te conocía nadie o no deseabas que te conocieran. Mercado negro y cárceles, años muy duros, lo de menos era pintar, sino subsistir y ya vendrán o no tiempos mejores. Pero eso sí, demasiado tarde". Entre 1942 y 1974, volviendo a su oficio primero, tuvo su propia fábrica de vidrio soplado: destino fabril a poner en paralelo con el de Pérez Rubio a tantos miles de kilómetros de distancia. En 1951 participó en la Primera Bienal Hispanoamericana, y en 1953 en una colectiva de homenaje a su maestro Vázquez Díaz. Celebró tres individuales, una en 1975, en el Círculo de Bellas Artes, y otras dos ese mismo año, y en 1976, en la citada Galería Lázaro. De sus cuadros tardíos, de un gran encanto, y pintados dentro del mismo estilo que había sido el suyo durante la preguerra, y que merecieron la atención de críticos como Antonio Manuel Campoy, José Hierro, Joaquín de la Puente o Javier Rubio, mencionemos *Busto con naípe* (1960); *Talgo, perro blanco, luna*; *Almendro rosa* (1973) y *La pelirroja coqueta* (1979). Isaías Díaz estuvo además presente en las colectivas con las cuales Multitud, galería madrileña desaparecida, contribuyó a reavivar el interés por nuestras vanguardias históricas. En 1991, le dedicó una muestra de homenaje, la sala que entonces tenía Caja Madrid en la calle Barquillo.

### III. EUGENIO FRUTOS: EL VANGUARDISTA ESCONDIDO

Por lo que se refiere a Eugenio Frutos (Guareña, Badajoz, 1903 - Zaragoza, 1979), nacido en el mismo pueblo que Luis Chamizo, del que fue muy amigo, ha sido sólo recientemente cuando se ha recuperado su producción vanguardista, gracias a la labor investigadora de su nieto Alberto Montaner Frutos, y de José Enrique Serrano Asenjo. Esa producción nos sorprendió a los que tenemos cierta edad, que recordábamos *Convivencia humana*, el manual de FEN (Formación del Espíritu Nacional) escrito por Frutos, y editado en 1959 por la editorial falangista madrileña Doncel, y que conocería varias reediciones, mientras en la misma colección aparecía, en 1960, un volumen colectivo titulado *La libertad*, con textos del propio Frutos, de Ramiro López Gallego, y de Torcuato Fernández Miranda, el último de los cuales tan importante papel jugaría en los inicios de la Transición.

Siendo estudiante de Bachillerato, entre 1915 y 1921, en el Colegio de San José de Don Benito, tuvo Frutos la suerte de tener entre sus profesores a Francisco

Valdés, hombre de vasta cultura y selecta biblioteca -hace poco gracias a su nieto pude asomarme a lo que de ella se conserva-, conectado con Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Pedro Salinas, Jorge Guillén y otros de sus colegas. Valdés, que conocería un destino trágico ya que sería asesinado al comienzo de la guerra civil debido a su monarquismo y a su vinculación con *Acción Española*, hizo colaborar al joven discípulo, en el diario pacense *El Correo de la Mañana*.

Durante los años 1921-1925 Eugenio Frutos estudió Filología Románica en Madrid. En la lista de sus maestros, nos encontramos con Miguel Asín Palacios, Américo Castro, Julio Cejador, Manuel García Morente, Ramón Menéndez Pidal, José Ortega y Gasset, Andrés Ovejero, Julián Ribera y Pedro Sáinz Rodríguez, ciertamente una gran lista. Entre sus condiscípulos, a Joaquín Casaldueiro, Emilio García Gómez, Vicente Llorens, el poeta y cineasta francés René Méjean, y Emilio Mosteiro, que le dedicó *Ancla* (1926). Precisamente tengo en mi biblioteca el ejemplar de *Ancla*, autografiado a García Gómez. Por aquellos años el joven extremeño frecuentó el Centro de Estudios Históricos (CEH), el Ateneo, y la Residencia de Estudiantes, donde le vemos en una fotografía, en compañía de Dámaso Alonso, y de un grupo de alumnas extranjeras, a las cuales ambos dieron clases.

La firma de Frutos la encontramos por aquellos años, en *El Estudiante*, la revista de Rafael Giménez Siles, y, en el emblemático año de 1927, en el número gongorino de la malagueña *Litoral*, al cual contribuye con un "Romance de los dos molinos". Colaboración esta última especialmente significativa, pues nos habla de la conexión de Frutos con la entonces nueva literatura. Conexión que le hubiera convertido en el candidato ideal, para dirigir esa revista de vanguardia que le faltó a Extremadura.

Sus destinos como catedrático de Instituto llevaron sucesivamente a Frutos, a Manresa y Pontevedra, y en 1930 a Cáceres, donde permanecería hasta 1941, y donde en 1933 se había casado con la poetisa Lola Mejías, hermana del también escritor Leocadio Mejías, y que es la dedicataria de *Dictado de amor: Memorias de un idilio*, libro compuesto entre 1933 y 1951, y editado póstumamente, en 1988, por la Diputación de Badajoz, al cuidado de Alberto Montaner Frutos, y con prólogo de César Ibañez París.

En Cáceres, en 1935 es donde apareció el primer libro de Frutos, una *Ética elemental*.

De Leocadio Mejías se conserva un curioso poema titulado sencillamente "Frutos":

Parapeto de cristales.  
Unos chanclos, un gabán;  
ácidos estomacales;  
un pañuelo y un jazz band.  
Todo nervios, todo alma;  
todo nervios, movimiento;  
todo hierro; calma, calma.  
Biblioteca, pensamiento,  
actividad, optimismo  
de pesimismo sacado.  
Cronómetro, vanguardismo.  
Viajero eterno parado.

Otro poema dedicado a Frutos, lo firma Alfredo Marquerié, y se titula "Décima cubicada":

"Con un chopo por señal"  
del río abierto lector.  
En la ciudad profesor  
del azul ecuacional.  
Lluvia y tren: el bien y el mal;  
(el bien y el mal: lluvia y tren),  
el mar y el pañuelo; el bien,  
el Sol, los ojos, la mano,  
el humo y el aeroplano,  
y Eugenio Frutos también.

Tras una guerra civil vivida en Cáceres -sabemos que fue esta una experiencia traumática para él, pero desconocemos los detalles de la misma-, la posguerra, para Frutos, transcurriría primero en Barcelona, y luego en Zaragoza, donde dio clases primero en el Instituto Goya, y luego en la Universidad. Uno de sus alumnos allá, Gustavo Bueno, lo ha recordado como un gran profesor, "cristiano y falangista", pero que les hacía estudiar a Bergson, a Husserl, a Heidegger, a Sartre. Fue decano del Colegio de Doctores y Licenciados, colaborador de las principales revistas del primer franquismo (*Alcalá, Cuadernos Hispanoamericanos, Escorial, El Español, La Estafeta Literaria, Fantasía, Garcilaso, La Hora, Laye, Poesía Española, Proel, Revista de Filosofía, Revista de Ideas Estéticas*) y del diario *Arriba*, Víctor de Plata del SEU en 1952, autor del citado manual de FEN, editor de las obras de Calderón de la Barca... La poesía, sin embargo, siguió ocupando gran parte de su tiempo. Se fijó en la del raro Carlos Baylín Solanas, sobre el cual escribió, en 1948, en *Amanecer*, y en la de Jesús Delgado Valhondo, antiguo alumno suyo en Cáceres, y cuya *Primera antología* (1961) prologó. En 1946 César González-Ruano incluyó su soneto "Al Doncel de Sigüenza" en su *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, en una doble página compartida por cierto con el Ramón Gaya poeta. Estuvo en contacto con Mariano Gaspar Gracián, y con Miguel Labordeta, que lo hizo colaborar en su *Despacho Literario* de la OPI. Y en el diario barcelonés *El Noticiero Universal*, publicó, a comienzo de los años sesenta, sesenta y cuatro artículos, bajo el título genérico de "Hombres y paisajes de España", y que podría haber titulado, a lo Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*.

Los referidos estudiosos de su obra no descubrieron, a lo tarde, lo que ya sabían los lectores de los artículos en el citado diario barcelonés: que antes que todo eso, había habido un Frutos vanguardista. Un Frutos autor de libros de ese signo, que por desgracia permanecieron inéditos, y que se titularon *Prisma, Poemas transreales, Vaivén del tiempo, Rueda de sol...* Todo esto, recogido en *Prisma y otros asedios vanguardistas* (Badajoz, Diputación Provincial, 1990), edición preparada por los citados Alberto Montaner Frutos y José Enrique Serrano Asenjo.

Frutos, en poesía, empezó del lado del simbolismo y el modernismo: Stéphane Mallarmé, Albert Samain, Rubén Darío, el uruguayo Julio Herrera y Reissig, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado... Muchas de estas cosas las leyó en la biblioteca de Chamizo. Inmediatamente después, ya en Madrid, vino el tiempo de las lecturas de vanguardia: Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, André Breton, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Vicente Huidobro, el Dámaso Alonso de *Poemas puros, poemillas de la ciudad*, el Juan Chabás de *Espejos*, José de Ciria y Escalante, Gerardo Diego, Eugenio Montes, Mosteiro y su citado *Ancla*. El aprendiz



de poeta también lee, por supuesto, a Paul Valéry, a Jorge Guillén y a Pedro Salinas, a Rafael Alberti y a Federico García Lorca.

*Prisma*. El título mismo es bien significativo, ya que coincide con el de una revista ultraísta de Buenos Aires, impulsada por Borges; con el de otra franco-española, más ecléctica, e impulsada por Fernando Maristany; y con el de un libro -en este caso, *Prismas*, en plural- del argentino Eduardo González Lanuza, entonces próximo precisamente a Borges. El poemario de Frutos incluye una primera sección titulada "Jazz-Band", y de carácter ultraizante. Motivos epocales, compartidos con tantos de nuestros poetas y de nuestros pintores de aquellos joviales "twenties": el tiovivo, el circo, la verbena, el cocktail, la hélice, el aeroplano, el automóvil. La siguiente sección se titula "Contorno", y es asimismo plenamente de vanguardia. La tercera, "La forma desnuda", permite apreciar un giro veintisetista, ya que en ella encontramos tanto el romance publicado en *Litoral*, como una composición marinera titulada "Anochecer del puerto". La cuarta y última sección, "La forma encantada", incluye un poema surrealizante titulado "Siónida", al frente del cual va una cita de *Traité de style*, de Aragon, y en el cual aparece citado Apollinaire.

En *Vaivén del tiempo*, comparecen el alpinismo, Siberia, el Kremlin, y hasta Walt Disney.

En 2001 varias composiciones del Frutos vanguardista, fueron incluidas por José Luis García Martín en su importante antología *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia*, publicada por la Fundación Santander Central Hispano.

También vanguardizó Frutos en las prosas recogidas en *Torbellino de aspás* (Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1991, edición de Alberto Montaner Frutos y José Enrique Serrano Asenjo, que ya habían incluido algunos de esos textos, en *Prisma*...) El título mismo del volumen remite a la poética, entonces tan en boga, de la hélice. Las influencias más claras son la de Ramón Gómez de la Serna, y la de Benjamín Jarnés, el principal representante de la narrativa del 27. Por ese lado va la novela corta *El desgravitado*, protagonizada por un personaje al cual llama Héctor Beltrán, y en la cual encontramos citas de Marcel Proust, y de Soupault. En sus "Estudios arbitrarios", Frutos menciona al paso el citado *Realismo mágico* de Franz Roh, y dedica bastantes páginas a la glosa de *Nadja*, uno de los libros más importantes de André Breton, y algunas a la de su referida novela corta *El desgravitado*. Por último, en "El cariño al hipopótamo", que incorpora un dibujo de ese animal, lo vemos cerca del Tono de los recortables de cartón y de metal.

Luego vendrían el adiós a todo eso, la reflexión (seria) sobre la crisis de las vanguardias, la llamada de la religión, la metafísica... Una poesía de otro signo, pero nada desdeñable: "Nubes de nuestros sueños, decaídas / hojas de copa al viento, sombras nuestras / arrojadas del alto paraíso / por el otoño verde" Y esas casi memorias, que uno sólo conoce fragmentariamente, y que seguro han de proporcionar muchas claves para entender esa evolución.

IV. APÉNDICE



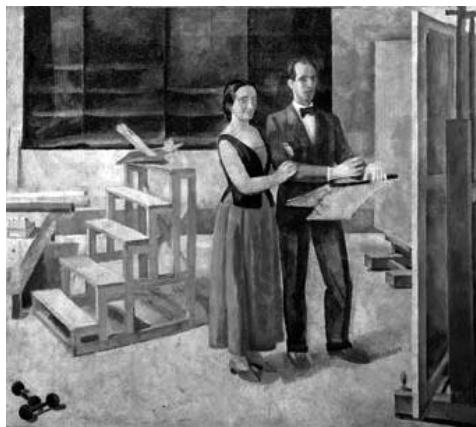
1. Francisco Bares, *Biblioteca del Ateneo de Madrid*, circa 1925



2. Timoteo Pérez Rubio, *Retrato de Rosa Chacel*, 1925



3. Timoteo Pérez Rubio, *Retrato de Pilar Pérez de Guzmán*, 1926



4. Joaquín Valverde, *Retrato de Rosa Chacel y Timoteo Pérez Rubio*, 1924



5. Timoteo Pérez Rubio, *Paisaje de Le Tréport*, 1925



6. Timoteo Pérez Rubio, *La merienda*, 1928



7. Imagen del salvamento de los cuadros del Museo del Prado



8. Imagen del salvamento de los cuadros del Museo del Prado



9. Imagen del salvamento de los cuadros del Museo del Prado



10. Imagen del salvamento de los cuadros del Museo del Prado



11. El salvamento de los cuadros del Museo del Prado, evocado por Miguel Gallardo



12. Isaías Díaz, *Instrumentos de música*, 1928



13. Ramón Gaya, *Bodegón de la mandolina*, 1927



14. Ramón Gaya, *Bodegón del naipe*, 1927



15. Francisco Bores, *El maniquí rosa*, 1925



16. Genaro Lahuerta, *Aragón (Suite ibérica)*, 1928



17. Emilio Varela, *Bodegón cubista con máquina de escribir*, circa 1927



18. Santiago Pelegrín, *La Gaceta Literaria*, 1927



19. Daniel Vázquez Díaz, *La fábrica dormida*, 1920



20. Daniel Vázquez Díaz, *Día gris en Cuenca*, 1922



21. Daniel Vázquez Díaz, Frescos de La Rábida, 1928-1930, fotografía de Frank Scherschel, 1954



22. Alfonso Ponce de León, *De Andalucía*, 1930



23. Santiago Pelegrín, *Retrato de Rafael Botí*, 1921



24. Jesús Olasagasti, *Retrato de Juan Manuel Díaz-Caneja*, circa 1930



25. Juan Manuel Díaz-Caneja, *El farol*, circa 1925



26. Santiago Pelegrín, *El profesor inútil*, 1927



27. Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas*, 1931, cubierta de Santiago Pelegrín



28. Santiago Pelegrín, *Bomba en Tetuán*, 1937



29. Juan Navarro Ramón, *Vista de Sitges, s.a.*



30. Benjamín Jarnés, *Locura y muerte de nadie, 1929*, cubierta de Ramón Puyol



31. Isaías Díaz, *La mujer del pescador, 1930*



32. Diego Rivera, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna, 1915*



33. Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo, 1931*, cubierta de Mauricio Amster



34. Isaías Díaz, *Bodegón, s.a.*



35. Isaías Díaz, *Muñecas, 1935*



36. Isaiás Díaz, *Busto, s.a.*



37. Isaiás Díaz, *Naípe (Mujer fumando)*, 1931



38. Isaiás Díaz, *El Talgo, el perro y la luna*, 1960



39. Isaiás Díaz, *Almendra*, 1976



40. Isaiás Díaz, *La pelirroja coqueta*, 1979



41 y 42. Retratos fotográficos de Eugenio Frutos

**“NUNCA FUIMOS HÉROES”. A PROPÓSITO DE UNA PERCEPCIÓN EUROPEA DE LAS ESTELAS EXTREMEÑAS**

**“WE WERE NO HEROES”. AN EUROPEAN PERCEPTION OF WARRIOR STELAE IN EXTREMADURA**

**Ignacio Pavón Soldevila**

Universidad de Extremadura

ipavon@unex.es

*RESUMEN: Si hay una etapa de crisis/cambio claramente identificable en la prehistoria europea esa es la del Bronce Final (tránsito II-I milenio a.C.). Gozne entre su fase más reciente y la protohistoria, las lecturas que de ella se han hecho –las más de las veces interesadas– han condicionado una percepción desenfocada de sus estructuras sociopolíticas. Algo similar, en este sentido, ha sucedido en el suroeste peninsular, donde las conocidas estelas de guerreros, sus ítems icónicos más característicos, se han considerado trasunto de una realidad heroica poco menos que “paneuropea”. El objetivo de esta comunicación no es otro que el de plantear algunas reflexiones sobre esta percepción europea de las estelas extremeñas, especialmente a la luz de los avances de la investigación sobre la Edad del Bronce regional en los últimos años.*

*ABSTRACT: The Bronze Age is a stage of crisis/change in european prehistory. It is situated between recent prehistory and protohistory; sometimes, its sociopolitical structures have been interpreted in a way out of focus. Thus, in the peninsular southwest, the warrior stelae, have been read in a heroic codes that they are discussed in this paper.*



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 71 - 85

ISBN: 978-84-615-0021-5



## I. DE MENSAJES ACTUALES E ICONOS PRETÉRITOS

Que las estelas constituyen el icono más sugerente de la Edad del Bronce en el Suroeste –e incluso en la Península Ibérica– es algo fácilmente contrastable sólo con hojear algunas obras de síntesis redactadas de un tiempo a esta parte en ámbitos europeos<sup>1</sup>. Una conclusión que es similar a la que puede alcanzarse tras revisar las páginas de *L'Europe au temps d'Ulysse. Dieux et héros de l'Âge du Bronze*, que acompañó a la célebre exposición itinerante promovida por el Consejo de Europa entre 1998 y 2000. Es bien conocido, y a menudo recordado, el interés de las instituciones europeas por presentar a la Edad del Bronce –momento de cambio y crisis fecunda en el final de la prehistoria europea– como una suerte de “Primera Edad de Oro de Europa”, cuando no como una “Primera Europa”<sup>2</sup>. Al margen de lo espurio –o no, según versiones<sup>3</sup>– de las intenciones con que ello se pregona, lo cierto es que últimamente ha venido forjándose la idea de que aquel primigenio mercadeo común, intensificado en el tránsito entre los milenios II y I a. C, es también el caldo de cultivo de un trasfondo mítico en el que, como superestructura que se consolida al menos desde Homero, se inspira la legitimidad cultural de la civilización occidental. Ha sido así como las estelas de guerreros, o extremeñas, también han llegado a suscitar la evocación de un pasado heroico, asimilable al de otros rincones de Europa y el Mediterráneo, que resulta novedoso hacia el final de la Edad del Bronce<sup>4</sup>.

Unas estelas extremeñas que, al igual que sucede con otras manifestaciones del llamado “arte prehistórico postpaleolítico”, ofrecen en sí mismas una marcada polisemia, fuente de no poca polémica. Así, fácil es observar cómo diversos autores vienen considerándolas, a veces a la par, como un medio para propiciar la comunicación con poderes naturales o sobrenaturales, para señalar el acceso a recursos o espacios concretos, o incluso para recordar las raíces del poder detentado por una élite; enfatizando según las ocasiones uno u otro discurso. Sin embargo, un reflejo del éxito de la perspectiva que contempla las estelas como expresiones de una condición heroica se atisba en la aparente facilidad con que ésta ha conseguido acrisolar en cierto modo a todas esas potencialidades.

Dentro de esta percepción, S. Oliveira Jorge, en un trabajo inmerso en el capítulo titulado precisamente “vida y muerte de los héroes”, ha ponderado cuestiones como la ruptura de dichas estelas con los contextos funerarios –aquellos donde, al menos en el Bronce Medio, comenzó a expresarse simbólicamente el poder mediante la glorificación del jefe difunto que se trasluce en las estelas alentejanas–, o su posible papel como marcadores territoriales (dada, hasta ahora, la ausencia de contextos arqueológicos más definidos) en relación a una nueva, y más compleja, forma de apropiación política y simbólica del espacio; dentro de un discurso que acentúa precisamente las discontinuidades culturales. En su opinión, la posición de estos monumentos, que representarían ya a “personajes heroizados”, junto a las vías de comunicación y las fronteras territoriales, garantizaría a las élites que los

<sup>1</sup> Entre las traducidas al castellano, como simples muestras, véase CHAMPION, T.; GAMBLE, C.; SHENNAN, S. y WHITTLE, A. *Prehistoria de Europa*, Crítica, Barcelona, 1988, p. 322; CUNLIFFE, B. “Las sociedades de la Edad del Hierro en Europa occidental y más allá de sus fronteras, 800-140 a. C.”, en CUNLIFFE, B. (Ed.) *Prehistoria de Europa Oxford*, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 352-353; KRISTIANSEN, K. *Europa antes de la Historia*, Península, Barcelona, 2001, pp. 224-228; o HARDING, A. F. *Sociedades europeas en la Edad del Bronce*, Ariel, Barcelona, 2003, 283.

<sup>2</sup> JORGE, S. OLIVEIRA (Ed.) *Existe uma Idade do Bronze Atlântico?*, Trabalhos de Arqueologia, 10, Lisboa, 1998, p. 9.

<sup>3</sup> RUIZ-GÁLVEZ, M. L. (Coord.) *La Edad del Bronce, ¿primera edad de oro de España?*, Crítica Arqueología, Barcelona, 2001, pp. 7-11.

<sup>4</sup> JORGE, S. OLIVEIRA “Stèles et statues-menhirs de L'Âge du Bronze en Péninsule Ibérique: discours du pouvoir”, *L'Europe au temps d'Ulysse. Dieux et héros de l'Âge du Bronze*, 25<sup>e</sup> Exposition d'art du Conseil de l'Europe, Paris, 1999, pp. 121-122; MEDEROS, A. “El Bronce Final”, en GRACIA, F. (Coord.) *De Iberia a Hispania*, Ariel, Barcelona, 2008, pp. 61-62.

erigen una cuota de atención superior entre los diferentes grupos humanos. Según la profesora de Oporto, si en las losas de las sepulturas alentejanas del Bronce del Suroeste II parecía reflejarse sólo la función social de la jefatura desempeñada por algunos personajes, en las estelas del tipo extremeño se enaltece a la figura humana hasta un nivel que se aproxima al de la heroización, o sea, a la connotación de una jefatura dotada ya de una dimensión suprahumana. Como consecuencia directa de ello, se ha relacionado a las estelas extremeñas del Bronce Final con la emergencia de una estructura social bastante más jerarquizada y centralizada de la que se conocía en el contexto del Bronce Medio<sup>5</sup>, con lo que complejidad social y simbólica se han hecho discurrir de la mano.

Todo ello ha conllevado, desde nuestro punto de vista, una simplificación de la perspectiva de análisis de la emergente realidad protohistórica suroccidental, tomando una parte –las estelas– por el todo, y arrastrando ese todo a una dimensión –la heroica– que se pretende característica de la parte. Por ello, aunque de forma obligadamente sintética, no pretendemos en esta aportación otra cosa que calibrar la viabilidad de esa perspectiva europea con una mirada al paisaje cultural del Bronce en nuestra región. Pero es más, desde nuestra óptica, incluso la mera asociación entre estelas y condición heroica exigiría contrastar ciertas cuestiones que se vienen considerando consustanciales al héroe y su iconografía; y hasta, previamente, deslindar en ese discurso sus distintos tiempos y contextos, en la línea ya señalada por otros autores.

## II. DEL TIEMPO DEL DISCURSO HEROICO

Comenzando por eso último, particularmente sugerentes nos resultan las apreciaciones de R. Harrison, quien, aún defendiendo la continuidad general del proceso en una escala mediterránea, ha recordado la conveniencia de distinguir una primera fase, definida por ciertas formas de “veneración a los ancestros”, de otra segunda donde aquéllas derivarían en un verdadero “culto heroico”, en un contexto ya urbano donde encontraría su verdadero sentido<sup>6</sup>. En el Suroeste, y en líneas cercanas a esos planteamientos, varios son los autores que en los últimos tiempos vienen incidiendo en las continuidades entre los *items* objetos de este estudio y otras formas previas de reconocimiento ancestral que a veces hacen remontar a las primeras sociedades productoras<sup>7</sup>. Desde dichas perspectivas, se han situado precisamente a las estelas extremeñas en el colofón de un proceso vinculado a los “rituales de ancestros” en torno a los que las élites guerreras, ya en el seno de sociedades jerarquizadas, reivindicarían su posición dominante y la posesión de la tierra. Ciertas similitudes con este razonamiento ofrecen otros muchos autores, dentro de un amplio abanico de matices, entre los que mencionaremos, como mero ejemplo por su recurrente dedicación al tema, a Ruiz-Gálvez y Galán, y a Enríquez, quienes sin olvidar la referencia a los ancestros ya introducen, no obstante, la dimensión heroica en su discurso. De los primeros, resulta muy conocida su propuesta sobre la vinculación de las estelas, concebidas como hitos de vías ganaderas y rutas comerciales, al control territorial y de los recursos –pero ahora por parte de grupos que practican la movilidad o cuyo hábitat no es permanente–; marco en

<sup>5</sup> JORGE, S. OLIVEIRA “Complexificação das sociedades e sua inserção numa vasta rede de intercâmbios”, en SERRAO, J. y OLIVEIRA, A. H. (Dir.) *Portugal das origens à romanização*, Nova História de Portugal, Lisboa, 1990, p. 235.

<sup>6</sup> HARRISON, R. J. *Symbols and Warriors. Images of the European Bronze Age*, Western Academic & Specialist Press Limited, Bristol, 2004, 114-117.

<sup>7</sup> BUENO, P.; BALBÍN, R. y BARROSO, R. “Hiérarchisation et métallurgie: statues armées dans la Péninsule Ibérique”, *L'antropologie*, 109, 2005, pp. 631-635; GARCÍA, L. *The warrior stelae of the Iberian South-west. Symbols of power in ancestral landscapes* (<http://www.scribd.com/doc/15691934>), 2010.

el que admiten, a pesar de no vincularse a tumbas, una cierta relación de estos monolitos con el mundo funerario, en el sentido de conmemoración o heroización del difunto<sup>8</sup>. Para argumentarla, y recurriendo al paralelo etnográfico, señalaron en su momento, de forma muy sugerente, las similitudes entre las estelas extremeñas y las “piedras de héroe” de la India<sup>9</sup>. También Enríquez, por su parte, plantea la posibilidad de que los personajes reflejados en ellas fueran efectivamente héroes; idea que cimienta en el hecho de no aludir éstas a un difunto concreto bajo tierra, sino a un antepasado presente en la memoria; de forma que, al albur de probables nuevos ritos que hacen desaparecer el cadáver<sup>10</sup>, su recuerdo “en imagen” gracias a la estela grabada –o, simplemente, lisa<sup>11</sup>– propiciaría una forma de conmemoración de la memoria de ciertos personajes privilegiados, que es lo que a veces se designa como “heroización”. Si bien, desde su perspectiva, dentro de un discurso funerario de legitimación de una apropiación que cobraría sentido precisamente en los nuevos procesos de estabilización del poblamiento que se dan desde el Bronce Final y que no serían ajenos, en su opinión, a la llegada al interior de los contactos mediterráneos<sup>12</sup>.

La asunción del trasfondo heroico en propuestas con discurso histórico tan diferente, en lo que a valoración del poblamiento se refiere, denota la fortaleza de su arraigo, que es muy grande, como hemos dicho, entre la bibliografía europea; aunque no faltan en ella posicionamientos más flexibles, posibilistas e integradores, en términos tanto cronológicos como interpretativos, que nos parece saludable recordar aquí. En este sentido, baste anotar cómo Guilaine y Zammit a la hora de contextualizar la “emergencia del héroe” se remontan en origen a la Europa del III milenio a.C., si bien sólo la reconocen explícitamente a partir del mundo homérico y a través de una suerte de ceremonia –especialmente funeraria y de proporciones sobresalientes– de tributo rendido sólo a individuos verdaderamente excepcionales<sup>13</sup>. Se trataría, en cualquier caso, del último episodio de un proceso de larga duración, que para el Suroeste ibérico contaría con la referencia esencial de los monolitos grabados. Desde su perspectiva, éstos, que incluirían indistintamente tanto a las estelas alentejanas como a las extremeñas (Fig. 1), son a veces relacionados con “personajes heroizados”; pero en otras ocasiones –especialmente al hablar de las extremeñas– guardarían relación directamente con “la figura del guerrero”, calificándose a los elementos añadidos a la supuesta panoplia originaria (escudo,

<sup>8</sup> RUIZ-GÁLVEZ, M. L. y GALÁN, E. “Las estelas del Suroeste como hitos de vías ganaderas y rutas comerciales”, *Trabajos de Prehistoria*, 48, 1991, pp. 269-270.

<sup>9</sup> “Como posiblemente las estelas del Suroeste, las piedras de héroe son monumentos conmemorativos en los que se recuerda a un guerrero muerto en combate, bien en una guerra o en el curso de un ataque contra su territorio por parte de asaltantes o de ladrones de ganado. Las estelas tienen un valor deificador del difunto y refuerzan con el culto a éste la cohesión del grupo, pero a la vez son susceptibles de otra lectura por su situación. Igualmente aparecen en zonas de contraste geográfico o de aprovechamiento del suelo (entre pastos y cultivos), a la vez que son periféricas al territorio político de un grupo, pues éstas son las zonas de mayor conflictividad. Un tercer aspecto de semejanza puede ser el de la representación, pues la categoría del guerrero viene marcada por los atributos que porta en su representación, lo que nos lleva a considerar la posibilidad de ver la decoración de las estelas del Suroeste como una forma de lenguaje heráldico, en el que se suministra al que las observa informaciones sobre la importancia del personaje o grupo que controla el territorio cuyos recursos marca, e incluso sobre el tamaño del territorio de éste”. RUIZ-GÁLVEZ, M. L. y GALÁN, E. *Op. cit.*, 1991, pp. 269-270.

<sup>10</sup> BELÉN, M.; ESCACENA, J. L. y BOZZINO, M. I. “El mundo funerario del Bronce Final en la fachada atlántica de la Península Ibérica. I. Análisis de la documentación”, *Trabajos de Prehistoria*, 48, 1991, pp. 225-256.

<sup>11</sup> CELESTINO, S. *Estelas de guerrero y estelas diademadas. La precolonización y formación del mundo tartésico*, Bellaterra Arqueología, Barcelona, 2001, pp. 279-280.

<sup>12</sup> ENRÍQUEZ, J. J. “Arqueología rural y estelas del SO (desde la tierra, para la tierra y por la tierra)”, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 14, 2006, p. 156; ENRÍQUEZ, J. J. “El papel de la muerte y la ideología funeraria en la protohistoria extremeña”, en RODRÍGUEZ, A. y PAVÓN, I. (Eds.) *Arqueología de la tierra. Paisajes rurales de la protohistoria peninsular*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007, pp. 108-109.

<sup>13</sup> GUILAINE, J. y ZAMMIT, J. *El camino de la Guerra. La violencia en la prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 235.

espada y lanza) de “marcadores sociales de una aristocracia en crecimiento”... en lo que resulta, a nuestros ojos, más acorde con la globalidad del universo material del Bronce Final del Suroeste. En su opinión, estas representaciones subrayarían, en el período de la transición del Bronce a la Edad del Hierro, una estructura social jerárquica en la que se valoraría sobre todo al jefe masculino que detenta el poder y sus símbolos, cuya génesis relacionan tanto con el desarrollo de los potenciales económicos locales, como con el control de la circulación de productos y materiales exóticos y el peso progresivo de los modelos de las sociedades mediterráneas en el seno de las comunidades rurales de occidente<sup>14</sup>.

### III. DEL PAISAJE CULTURAL DEL BRONCE EN EXTREMADURA

Una de las aspiraciones de la investigación desarrollada en las últimas décadas en Extremadura ha sido la de esbozar una imagen de la Edad del Bronce más allá de la proporcionada por las conocidas estelas, los oros y las piezas de bronce. Sin que en modo alguno pueda negarse el enorme interés de todos estos *items*, y la personalidad que confieren a parte del occidente peninsular, ha de reconocerse que globalmente han venido ofreciendo una imagen deslumbrante para un período sin apenas datos en lo que se refiere tanto a sus raíces culturales como a los aspectos más cotidianos. Como consecuencia de los problemas derivados de ese desequilibrio, a lo largo de los noventa se intensificaron los esfuerzos por comprender algo mejor el poblamiento, el medio ambiente imperante y la gestión de los recursos locales<sup>15</sup>, en la intención, entre otras cosas, de ofrecer un contexto sociocultural y económico verosímil del mundo de las estelas.

Sobre la base de aquellos estudios, que en modo alguno fueron definitivos, se ha seguido trabajando hasta el presente, en que, sin estar ni mucho menos cerrado, el contexto del Bronce Final se ofrece más diverso y atractivo. De entrada, en lo referente a sus orígenes –tópico siempre polémico en el sur peninsular por ligarse, de una u otra forma, a la aurora de Tartessos– buena parte del mediodía extremeño ofrece síntomas de haberse incluido en la desde los sesenta reconocida como “Cultura del Bronce del Suroeste”; una suerte de *koiné* transfronteriza, sobre todo material y funeraria, que ofrece, no obstante, divergencias en aquellas otras facetas, como los patrones de asentamiento o la economía, más adaptables a los condicionantes de cada entorno. Pese a que en tierras sud-portuguesas las estelas alentejanas –ausentes en la Extremadura española– inauguran entonces un sobresaliente medio de expresión del poder masculino y guerrero en contextos funerarios, no faltan tampoco en tierras de Badajoz argumentos para sugerir, directa o indirectamente, la emergencia de ciertas formas de liderazgo en el seno de sociedades con una cierta base comunitaria, como recientemente se ha propuesto a propósito del poblado del Cerro del Castillo de Alange, asentadas aquí sobre una economía básicamente agropecuaria<sup>16</sup>. En todo caso, la escala de dichas formas de poder –*a priori*, la de una pequeña comarca–, sin estar absolutamente contrastada,

<sup>14</sup> GUILAINE, J. y ZAMMIT, J. *Op. cit.*, 2002, pp. 236-238.

<sup>15</sup> ENRÍQUEZ, J. J. “El Bronce Final extremeño y su relación con la cultura tartésica”, en VELÁZQUEZ, A.; BARRERA, J. L. (DE LA) y ENRÍQUEZ, J. J. (Eds.) *La cultura tartésica y Extremadura*, Cuadernos Emeritenses, 2, MNAR, Mérida, 1990, pp. 63-84; PAVÓN, I. *El tránsito del II al I milenio a.C. en las cuencas medias de los ríos Tajo y Guadiana: La Edad del Bronce*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1998; RODRÍGUEZ, A. (Coord.), *Extremadura protohistórica: paleoambiente, economía y poblamiento*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1998.

<sup>16</sup> PAVÓN, I.; DUQUE, D. M.; PÉREZ, G. y MÁRQUEZ, J. M. “Novedades en la Edad del Bronce del Guadiana Medio. Intervención en el Cerro del Castillo de Alange (2005-2006)”, en PÉREZ MACÍAS, J. A. y ROMERO BOMBA, E. (Eds.) *Actas del IV Encuentro de Arqueología del Suroeste Peninsular (Aracena, 2008)*, Publicaciones de la Universidad de Huelva. Huelva, 1010, pp. 442-462.

no parece ser suficiente como para plantear nada más allá de un proceso de jerarquización intra e inter-asentamientos. En este sentido, la evidencia arqueológica conocida apunta, por una parte, dos niveles de asentamiento, el del gran poblado en alto y el de los pequeños-medianos agregados rurales del llano, en teoría subordinados al anterior y conocidos sobre todo por su reverso funerario; y, por otra, diferencias sociales más acusadas en el primero (como sugieren las armas de bronce, la orfebrería...) que en el segundo, donde sólo son incipientes<sup>17</sup>.

No muy diferentes se barruntan los patrones de asentamiento ya en el Bronce Final II de la secuencia extremeña<sup>18</sup>, donde no obstante sí parece observarse un cierto crecimiento demográfico, a tenor del mayor número de evidencias constatadas, acaso tras un colapso/reajuste (¿) de las poblaciones residentes en el Suroeste. Así, junto a poblados que, como el de Alange, tienen su origen en el II milenio a.C., se conocen diversos casos que sugieren fundaciones *ex novo* en puntos altos, tanto en la Baja (Medellín, Magacela, Entrerríos...) como en la Alta Extremadura (Aliseda, El Risco de Sierra de Fuentes, San Cristóbal de Logrosán...). Dejando a un lado otras ocupaciones que casi no han sido objeto de excavaciones –como las ubicadas en el llano, para las que lo único conocido son los antiguos datos de la cabaña de Sagrajas y algunos posibles fondos en torno a Mérida– dichos sitios apuntan un esquema bastante rural y menos elaborado que el del Bronce Pleno de Alange –desmintiendo, al menos en esta faceta, una “imagen lineal de progreso”–, con simples cabañas de lastras hincadas como la solución más repetida; hecho que les confiere un aire poco “proto-urbano”. Por ello, no deja de sorprender la imagen simple de estas estructuras en sitios relacionados con hallazgos de renombre, como el tesoro de Sagrajas o las estelas de Magacela o Logrosán, por mencionar sólo algunos casos. No obstante, la ruptura más perceptible es la que tiene que ver con el mundo funerario, ahora en el Bronce Final tan mal conocido, tal vez por relacionarse con nuevos ritos que no favorecen la conservación del cadáver, como ya hemos indicado. Sin embargo, en la cultura material cerámica, que cambia, resulta reconocible la evolución de los vasos anteriormente usados en la zona, tanto por morfología como por técnicas de ornamentación; y tanto la toréutica como la orfebrería –con mucho más desarrollo, nuevas técnicas e inspiración atlántico-mediterránea en el Bronce Final– gozan de precedentes, a veces situados por algunos especialistas en el origen de los procesos de construcción de la identidad y el poder<sup>19</sup>.

Al menos desde el estudio seminal de Almagro-Gorbea<sup>20</sup>, han venido poniéndose los diversos y ricos *items* del Bronce Final extremeño en relación con la explotación de los recursos del entorno, sobre todo los minero-metalúrgicos (estaño, oro, cobre...); de forma que los torques y demás joyería del oro, las espadas, hachas y puntas de lanza de bronce, o las estelas engalanarían o exhibirían el poder de las élites controladoras de dichas materias primas. Más recientemente se ha sugerido el protagonismo de la ganadería, sobre todo como forma de acumular y exhibir riqueza, vinculándose también a esos mismos o similares elementos materiales y a los procesos socio-políticos que traslucen<sup>21</sup>. Aunque ambos factores debieron ser

<sup>17</sup> PAVÓN, I. *El mundo funerario de la Edad del Bronce en la Tierra de Barros: una aproximación desde la bio-arqueología de Las Minitas*, Memorias de Arqueología Extremeña, 9, Mérida, 2008, pp. 92-94.

<sup>18</sup> PAVÓN, I. “Los albores de la protohistoria en la mesopotamia extremeña: notas para la discusión de un modelo”, *Estudios Pré-Históricos*, VII, 1999, pp. 179-212.

<sup>19</sup> PEREA, A. “Mecanismos identitarios y de construcción del poder en la transición Bronce-Hierro”, *Trabajos de Prehistoria*, 62-2, 2005, pp. 92-94.

<sup>20</sup> ALMAGRO GORBEA, M. *El Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura*, Bibliotheca Praehistorica Hispana, XIV, Madrid, 1977, p. 489.

<sup>21</sup> MEDEROS, A. y HARRISON, R. J. “Patronazgo y clientela. Honor, guerra y festines en las relaciones sociales de dependencia del Bronce Final atlántico en la Península Ibérica”, *Pyrenae*, 27, 1996, pp. 31-52; CELESTINO, S. *Op. cit.*, 2001, p. 293.

importantes en la configuración del modelo socioeconómico propio de estas tierras interiores del Suroeste, sólo del primero hay un refrendo nítido, y no sólo por la coincidencia aproximada que puede establecerse entre la ubicación de ciertos poblados e *Items* y la del mineral, sino sobre todo por el hecho de haberse documentado arqueológicamente un poblado minero especializado en la explotación de la casiterita –estaño– y su metalurgia en el Cerro de San Cristóbal de Logrosán<sup>22</sup>, que aporta concreción a la hipótesis; frente a la cabaña ganadera del Bronce Pleno-Bronce Final, que en principio no muestra grandes diferencias y cuyo atesoramiento resulta difícil de contrastar<sup>23</sup>.

Es precisamente el progresivo interés en controlar estos recursos, al margen de otros factores, el que ayuda en parte a explicar el patrón de asentamiento en alto, tan familiar en este horizonte, y la ubicación preferencial del poblamiento en puntos de paso, como por ejemplo los vados de algunos ríos. Sin ser el único, entre estos últimos es el de Medellín, posiblemente, el más sugerente para proseguir nuestra argumentación. La fecha genéricamente asumida para el comienzo de su ocupación protohistórica está en torno al 800 a.C. –es decir, en nuestro B.F. II–, en que sería uno de tantos enclaves implicados en la explotación integral de la zona. Medellín está ubicado junto al Guadiana, en un espacio de buenas tierras y cercano a la desembocadura del Rucas en aquél; un afluente cuyo curso conecta sin sobresaltos con el mencionado Cerro de San Cristóbal, posibilitando una ágil salida del estaño desde el “fondo de saco” logrosaniego. Dado el panorama regional que hemos venido planteando, no sería descabellado asumir que el Bronce Final significa un punto de no retorno, por cuanto la progresiva y cada vez más intensiva explotación de dichos recursos modula transformaciones socioeconómicas de cierto calado. Sin duda, la más importante de ellas –y ya desde la fase inicial, más “atlántica”– tiene que ver con la erosión de las sociedades de base agraria comunal, al convertirse el control del mineral/metall en el argumento ideal para ir consolidando a las élites, que gestionarían la extracción, acopio y conducción de ese bien a los puntos de demanda, en su papel como jefaturas complejas. En este sentido, no hace mucho indicamos la conveniencia de contemplar aquí una especie de “confederación de jefaturas individualistas” –con comunidades de igual rango, situadas entre puntos nodales en el marco de una estructura política descentralizada, que controlan las rutas del intercambio pero no los territorios fuera de ellas<sup>24</sup>– como la fórmula más ajustada a cuanto ofrece tanto el registro en Extremadura como en parte del occidente. El control de estas redes, pasos y vados habría de ser crucial para el trasiego de materias primas valiosas u objetos de metal que, como unánimemente aceptan los investigadores, aportan el prestigio necesario sobre el que se cimentan las relaciones sociales, las alianzas y las interdependencias entre las propias élites, ya mediante el intercambio de dones, ya por vía matrimonial<sup>25</sup>. Sería profundizando en ello –sobre todo al incrementarse las relaciones con el emergente foco tartésico– como habría de superarse el marco inicial, recíproco, redistributivo y en gran medida parental, que había caracterizado a las sociedades locales ante-

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ, A., PAVÓN, I., MERIDETH, C. y JUAN, J. *El Cerro de San Cristóbal, Logrosán, Extremadura, Spain. The archaeometallurgical excavation of a Late Bronze Age tin-mining and metalworking site. First excavation season 1998*, BAR International Series, 922, Oxford, 2001.

<sup>23</sup> CASTAÑOS, P. M. “Evolución de las faunas protohistóricas en Extremadura”, en RODRÍGUEZ, A. (Coord.) *Extremadura Protohistórica: paleoambiente, economía y poblamiento*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1998, pp. 65-67.

<sup>24</sup> PAVÓN, I. y RODRÍGUEZ, A. “Campo y ciudad en la protohistoria extremeña: conceptos y criterios investigadores”, en RODRÍGUEZ, A. y PAVÓN, I. (Eds.) *Arqueología de la tierra. Paisajes rurales de la protohistoria peninsular*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007, pp. 18.

<sup>25</sup> RUIZ-GÁLVEZ, M. L. “La novia vendida: orfebrería, herencia y agricultura en la protohistoria de la Península Ibérica”, *Spal*, I, 1992, pp. 219-251; MARTÍN, A. M. “Evidencias del comercio tartésico junto a puertos y vados de la cuenca del Tajo”, *Archivo Español de Arqueología*, 71 (177-178), pp. 37-52.

riores, hasta desembocar, incluso antes de la llegada de los primeros colonizadores mediterráneos de la protohistoria, en una sociedad incipientemente comercial y desigual<sup>26</sup>.

Fraguada esta situación, resulta más fácil entender la evolución tanto del poblamiento como de la iconografía de las propias estelas. En lo que afecta al primero, algunas de las comunidades de paso antes referidas, como consecuencia de un aumento en la escala de las transacciones y de la necesidad de asegurar las infraestructuras necesarias para lo que se estaba convirtiendo ya en un naciente proceso de mercantilización, pasarían a convertirse en teóricos “puntos de comercio”; es decir, a consolidar su existencia como epicentro mercantil, caso del poblado de vado de Medellín, con una vocación de permanencia y dominio que lastraría, hasta hacerlas desaparecer, a otras antiguas comunidades de su ámbito de influencia, como Magacela o Entrerríos. Sólo algo más tarde –y sin reservas en el Orientalizante– el nuevo proyecto urbano/ciudadano de Medellín contemplaría la puesta en explotación de su *hinterland* mediante un proceso de colonización agraria, recientemente documentado, que habría de contar en buena lógica con efectivos demográficos procedentes de los poblados en alto recién extintos para cimentar las nuevas relaciones de dependencia que constituirían la base del modelo sociopolítico y económico vigente en su territorio agropolitano<sup>27</sup>.

Por su parte, y ya en lo que tiene que ver con las estelas, la intensificación de los intercambios con el sur –como efecto de la integración en Tartessos– proporciona el marco para entender la presencia de nuevos objetos (peines, liras, fíbulas, espejos...), e incluso del antropomorfo en opinión de algunos autores<sup>28</sup>, que se representan junto a la panoplia inicial y convierten a estos monolitos decorados en un excepcional reflejo del paulatino proceso de transformación social. Así, en ellos ha querido ver A. Ruiz los testigos de la naturaleza clientelar de un nuevo modelo social surgido con la integración de las élites locales interiores en la dinámica propuesta por los colonizadores orientales<sup>29</sup>; pero en no menor medida podría decirse que a la vez reflejan una rivalidad en la ostentación, que a lo sumo es ligeramente previa en el tiempo, sobre la que se aseguraría la reproducción socioeconómica del sistema hasta entonces imperante<sup>30</sup>. Fruto de ese doble juego, el modelo de sociedad incipientemente jerarquizada y rural, basada en los lazos de parentesco como dominantes a nivel productivo, entraría en crisis al entablarse un contacto permanente con una sociedad mucho más compleja y urbana; provocando que, al alborar la Edad del Hierro, aquellos lazos siguieran existiendo, pero ya como una ideología de sangre que permitiría las relaciones de dependencia personal y la cerrazón de estos grupos emergentes a modo de “aristocracias”<sup>31</sup>; un proceso que, a su modo, reflejan los cambios iconográficos de las estelas.

<sup>26</sup> BARCELÓ, J. A. “Una interpretación socioeconómica del Bronce Final en el Sudoeste de la Península Ibérica”, *Trabajos de Prehistoria*, 49, 1992, pp. 265-266; PAVÓN, I. y RODRÍGUEZ, A. *Op. cit.*, 2007, 18.

<sup>27</sup> RODRÍGUEZ, A., DUQUE, D. y PAVÓN, I. *El caserío de Cerro Manzanillo (Villar de Rena, Badajoz) y la colonización agraria orientalizante en el Guadiana Medio*, Memorias de Arqueología Extremeña, 12, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, Mérida, 2009.

<sup>28</sup> CELESTINO, S. y LÓPEZ-RUIZ, C. “New light on the warrior stelae from Tartessos (Spain)”, *Antiquity*, 80, 2006, pp. 89-101.

<sup>29</sup> RUIZ, A. “Desarrollo y consolidación de la ideología aristocrática entre los iberos de sur”, *Coloquio Internacional Iconografía Ibérica, Iconografía Itálica: propuestas de interpretación y lectura*, Serie Varia, 3, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 61-71.

<sup>30</sup> BARCELÓ, J. A. *Op. cit.*, 1992, p. 267; PAVÓN, I. y RODRÍGUEZ, A. *Op. cit.*, 2007, pp. 20-21.

<sup>31</sup> CARRILERO, M. “Discusión sobre la formación social tartésica”, en ALVAR, J. y BLÁZQUEZ, J. M. (Eds.) *Los enigmas de Tarteso*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 179-180.



Por todo ello, el anteriormente mencionado discurso heroico, que nos suscitó ya ciertas dudas hace años<sup>32</sup>, continúa en el presente ofreciendo algunos problemas derivados, en nuestra opinión, del hecho de valorar como héroes –por inspiración europea, podría decirse– a unos personajes de las estelas que encontrarían explicación más bien en la metamorfosis experimentada por las élites sociales y la economía del Suroeste en el cambio/crisis del final de la Edad del Bronce. Es por esta línea, la que vincula las estelas no a héroes sino a una realidad socioeconómica más cotidiana y arqueológicamente perceptible, por la que nosotros apostamos (Fig. 2); creyéndola ver refrendada, además de en su paisaje cultural rural, en el propio lenguaje no narrativo de la mayoría de las representaciones.

#### IV. DE LA ICONOGRAFÍA HEROICA Y LAS ESTELAS

El análisis de la figura del héroe y la anatomía del mito han atraído la atención de los estudiosos en repetidas ocasiones. A nivel universal, posiblemente el trabajo más destacable haya sido *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, que J. Campbell editara por primera vez hacia 1949. No obstante, para un contexto más cercano al I milenio a.C. se cuenta con estudios específicos que ya han sido citados por investigadores de nuestra protohistoria. Entre ellos, A. Ruiz<sup>33</sup> –con M. Molinos más recientemente<sup>34</sup>– viene señalando, en especial, el interés de la obra de F. Bader, que, si bien dedicada a la figura de Herakles, define con nitidez las fases de la historia del héroe, en una estructura mítica que, como allí se expone, llegó a ser muy semejante en todo el Mediterráneo<sup>35</sup>. A más, cabe aquí anotar la existencia de un poso común aventurero, el periplo mitológico, susceptible de sintetizarse en un diagrama consonante con la idea del “monomito” que defendiera el propio Campbell<sup>36</sup>, de evidentes conexiones con las secuencias anteriormente referidas. Común a todas las visiones del héroe, y en contraste con la imagen en general estática que nos ofrece la iconografía de las estelas, es precisamente ese carácter dinámico secuencial, que familiarmente adoptó un esquema narrativo, ausente hasta hoy, salvo en contadísimas y discutibles excepciones por todos conocidas (Ategua, Zarza Capilla III, Majada Honda en Cabeza del Buey...), en los *ítems* aquí en estudio. Desde este argumento, ha de reconocerse que sólo las estelas más complejas y avanzadas de la serie, tal vez del Hierro I, aquéllas que ofrecen posibles escenas, podrían especulativamente vincularse –en un condicional pendiente de contrastarse más sólidamente– a ciertas formas de “heroización”, si bien entendidas como estrato final icónico de un proceso de construcción de una élite antes marcado por la plasmación gráfica de símbolos de poder y bienes de prestigio en estratos previos. Pero la percepción de la inmensa mayoría de las estelas extremeñas es más bien la de una composición conceptual, distinta de la que cabría esperar en la exposición de las hazañas de un semidiós. Solo tras su exposición narrativa, andando el tiempo y asimilada la aventura, el héroe habría de plasmarse como un concepto más o menos abstracto, acompañado de/o en sus propios símbolos. Pero es éste un proceso aquí no probado, ni tampoco perceptible en momentos precedentes.

Así las cosas, nuestra percepción es que las estelas invitan, por encima de todo, a su contemplación como manifestaciones del prestigio social realizadas bajo

<sup>32</sup> PAVÓN, I. *Op. cit.*, 1998, p. 206.

<sup>33</sup> RUIZ, A. *El tiempo de los héroes y el territorio de los aristócratas. Andalucía s.VII-III a. C.*, Universidad de Jaén ([http://www.info/Tiempo\\_Heroes\\_Andalucia.htm](http://www.info/Tiempo_Heroes_Andalucia.htm)), 1994.

<sup>34</sup> RUIZ, A. y MOLINOS, M. *Iberos en Jaén*, Publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén, 2007, p. 174.

<sup>35</sup> BADER, F. “De la Prehistoire a la ideologie tripartite: Les travaux d’Herakles”, *De Herakles a Poseidón: Mithologie e Protohistoire*, Ed. R. Boch, París, 1985.

<sup>36</sup> CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, décima reimpresión (primera edición, en inglés, 1949), México, 2006, p. 223.

técnicas de expresión prehistóricas, en un ciclo cronológicamente extenso y en un entorno en gran medida rural o pre-urbano. En este sentido, es unánime la admisión, desde al menos finales del II milenio a.C., de un proceso de diferenciación que conducirá al predominio de un grupo guerrero ostentador de riquezas, como es el invariablemente reflejado en nuestros monolitos, trasuntos de su universo mental. Por completo ausentes las referencias icónicas explícitas sobre aventuras heroicas, nos parece más lógico que en las estelas se trate de subrayar el carácter distinguido, probablemente como jefes o cabezas del grupo, de sus protagonistas, en un marco en general sólo animado por la variable adición de prestigiosos objetos de procedencia mediterránea –como los ya mencionados peines, los espejos, las fíbulas o los carros, según algunos autores<sup>37</sup>– y marcado significado elitista. Un proceso de exhibición de lo que serían, tal vez, regalos-mercancías enmarcados, como elementos reguladores, en el tránsito a una economía incipientemente comercial y muy interesada por los diversos recursos del interior extremeño; tras el que, en otra ocasión, hemos sugerido destacables transformaciones socioeconómicas y políticas<sup>38</sup>.

En este marco, los modelos centro-periferia se han ofrecido en las últimas décadas como un sugerente trasfondo teórico, de apariencia renovadora, para la valoración del fenómeno de las estelas<sup>39</sup>; y en él hemos tratado de plantear –como se indicó más arriba– las posibles semejanzas de articulación que ofrecen las comunidades extremeñas del final de la Edad del Bronce con las confederaciones de jefaturas individualistas, dentro de un planteamiento global que efectivamente contempla a Extremadura como periferia tartésica<sup>40</sup>. Pero ello no ha supuesto dejar de reivindicar a la vez, distanciándonos de las peores connotaciones neodifusionistas, la integración de estas tierras interiores más bien en una suerte de “modelo simbiótico”<sup>41</sup>, que conferiría ámbitos específicos de control, decisión e iniciativa, y una cierta capacidad creativa, a los grupos dominantes de esta geografía.

Por ello, las estelas constituyen, en nuestra opinión, una realidad arqueológica de raíces culturales eminentemente autóctonas, suroccidentales, en una región receptora, como otras, de elementos exógenos; pero, precisamente en función de su personalizado sustrato, protagonista en sí misma de la plasmación material de su estructura social. Y es que no creemos que haya que buscar el origen de tan destacados monumentos, ni de su ideología guerrera y de élite, en el contacto o la inspiración precolonial que brinda su singular geografía –verdadero rompeolas atlántico-mediterráneo en la prehistoria y protohistoria europeas–, sino, más allá de aditamentos de posible origen oriental, en la raíz nunca suficientemente valorada que suponen los grupos locales preeminentes del II milenio a.C.<sup>42</sup>. No puede olvidarse que, como ya se anticipó, éstos fueron los autores de las losas o este-

<sup>37</sup> CELESTINO, S. “La precolonización a través de los símbolos”, en CELESTINO, S. RAFEL, N. y ARMADA, X. L. (Eds.) *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e.)*. La precolonización a debate, CSIC, Madrid, 2008, pp. 107-119.

<sup>38</sup> PAVÓN, I. y RODRÍGUEZ, A. *Op. cit.*, 2007, pp. 11-44.

<sup>39</sup> GALÁN, E. *Estelas, paisaje y territorio en el Bronce Final del Suroeste de la Península Ibérica*, Complutum Extra, 3, 1993, Madrid, p. 66; KRISTIANSEN, K. *Op. cit.*, 2001, pp. 224-226.

<sup>40</sup> AUBET, M. E. “El impacto fenicio en el interior del mediodía peninsular”, en VELÁZQUEZ, A.; BARRERA, J. L. (DE LA) y ENRÍQUEZ, J. J. (Eds.) *La cultura tartésica y Extremadura*, Cuadernos Emeritenses, 2, MNAR, Mérida, 1990, p. 41; RODRÍGUEZ, A. y ENRÍQUEZ, J. J. *Extremadura tartésica. Arqueología de un proceso periférico*, Bellaterra, Barcelona, 2001.

<sup>41</sup> PAVÓN, I. *Op. cit.*, 1999, pp. 207-208.

<sup>42</sup> SCHUBART, H. *Die Kultur der Bronzezeit im Südwesten der Iberische Halbinsel*. Berlín, 1975; PAVÓN, I. *Op. cit.*, 1998; GARCÍA, L. *Los orígenes de la estratificación social. Patrones de desigualdad en la Edad del Bronce del Suroeste de la Península Ibérica (Sierra Morena Occidental c. 1700-1100 a.n.e. / 2100-1300 A.N.E.)*, BAR International Series, 823, Oxford, 1999; PAVÓN, I. *et. alii*, *Op. cit.*, 2010.

las alentejanas<sup>43</sup>, primeras plasmaciones gráficas en piedra de unos valores hasta entonces inéditos en este rincón de la Península Ibérica y precedentes formales, sintácticos y conceptuales innegables de unos monumentos que, como aquéllas del Bronce Pleno, pretenderán expresar el poder y el prestigio de los grandes jefes y señores del Suroeste durante el Bronce Final-Hierro I.

Una emergencia del jefe guerrero, y de sus valores, que en nuestra opinión habría que entender más bien desde los propios condicionantes locales y en función de la naturaleza del largo proceso seguido tras la disolución de las estructuras clásicas del III milenio a.C.<sup>44</sup>, en una línea argumental consonante, aunque con matices, con la que viene defendiendo A. Ruiz<sup>45</sup>. No obstante, justo es advertir que a este proceso se le están añadiendo hoy sugerentes ingredientes que en el futuro deberán calibrarse: así, cada vez resulta menos velada la idea sobre una posible existencia de contactos interculturales previos a los contextos “coloniales”, e incluso a los “precoloniales”, reavivada si cabe por el interés que ha suscitado en los últimos tiempos el rastreo de los valores ideológicos de la Edad del Bronce. En este sentido, K. Kristiansen y T. B. Larsson han defendido para el II milenio a.C., esencialmente, dos zonas de interacción dominantes a través de las cuales fluyó una *koiné* cultural en lo relativo al simbolismo de esa época: el corredor occidental de la estepa y el mediterráneo<sup>46</sup>. Expresiva y hasta cierto punto sorprendente es, en esa imagen, la marginalización ibérica. No obstante, y aunque pendientes de una discusión en profundidad que permita calibrar sus implicaciones, cada vez parecen más los argumentos que podrían sugerir la inclusión de la Península Ibérica en el más meridional de esos corredores<sup>47</sup>, y, con ello, nuevos y más antiguos canales para el forjado de ideas, conceptos e iconos sobre la sociedad y sus protagonistas.

Pero, por el momento, la consolidación en el mediodía hispano de un lenguaje explícitamente alusivo a un trasfondo heroico, y no meramente elitista, sólo habría de producirse, siguiendo la tesis sostenida por el propio A. Ruiz<sup>48</sup>, desde finales del Orientalizante y en la transición al Ibérico, como demostrarían los relieves dispuestos en el monumento funerario de Pozo Moro<sup>49</sup>, o los programas escultóricos de

<sup>43</sup> GOMES, M. VARELA, A *Necrópole de Alfarrobeira (S. Bartolomeu de Messines) a Idade do Bronze no concelho de Silves*, Xelb, 2, Silves, 1994; “Estelas funerárias da Idade do Bronze Médio do Sudoeste Peninsular. A iconografia do poder”, *Actas do VIII Congresso Internacional de Estelas Funerárias (Lisboa, 2005)*, O Arqueólogo Português., Suplemento 3, 2006, pp. 47-62.

<sup>44</sup> GARCÍA, L. y HURTADO, V. “Los inicios de la jerarquización social en el suroeste de la Península Ibérica (c. 2500-1700 a.n.e.). Problemas conceptuales empíricos”, *Saguntum*, 30, 1997, pp. 95-144; SOARES, J. y TAVARES DA SILVA, C. “From the collapse of the chalcolithic mode of production to the Bronze Age societies in the south-west of Iberian peninsula”, en S. Oliveira Jorge (ed.): *Existe uma Idade do Bronze Atlântico?*, Trabalhos de Arqueologia, 10, 1998, pp. 231-245; PAVÓN, I. *Op. cit.*, 1998, pp. 202-208; *Op. cit.*, 2008, p. 94.

<sup>45</sup> RUIZ, A. *Op. cit.*, 1994; *Op. cit.*, 1996, pp. 61-65.

<sup>46</sup> KRISTIANSEN, K. y LARSSON, T. B. *La emergencia de la sociedad del Bronce. Viajes, transmisiones y transformaciones*, Bellaterra, Barcelona, 2006, p. 240, fig. 96.

<sup>47</sup> MARTÍN DE LA CRUZ, J. C. “El valle medio del Guadalquivir”. En CELESTINO, S. RAFEL, N. y ARMADA, X. L. (Eds.) *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e.). La precolonización a debate*, CSIC, Madrid, 2008, pp. 289-299; MESADO, N. *Los movimientos culturales de la Edad del Bronce y el Mediterráneo como vía de llegada*, Trabajos varios del SIP, 96, Diputación Provincial de Valencia, 1999; MEDEROS, A. “La sepultura de Belmeque (Beja, Bajo Alentejo). Contactos con el Egeo durante el Bronce Final I del Suroeste de la Península Ibérica (1625-1425 AC)”, *Veleia*, 26, 2009, pp. 236-264.

<sup>48</sup> RUIZ, A. *Op. cit.*, 1994.

<sup>49</sup> OLMOS, R. “Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico”, en R. Olmos (ed.): *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 1996, pp. 109 y 113; FERNÁNDEZ, J. “Mitos y ritos de paso en la concepción ibérica del poder: los relieves de Pozo Moro (Albacete)”, *Tabona*, IX, 1996, pp. 297-316; ALMAGRO GORBEA, M. *Ideología y poder en Tartessos y el mundo ibérico*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1996, p. 62; LÓPEZ, F. *La torre de las almas. Un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro*, Anejos de Gerión, X, Madrid, 2006, p. 244.

Porcuna, Huelma, etc.<sup>50</sup>, con héroes inicialmente divinizados y después más bien humanizados... pero en todo caso ya representados en forma narrativa. Y es que, aunque –como sostiene Galán<sup>51</sup>– las estelas constituyesen un reflejo de la influencia ejercida por el Mediterráneo en las concepciones ideológicas de las sociedades indígenas, aproximándolas –en nuestra opinión, insistimos, sólo tardíamente y a través de las estrictamente narrativas– al pensamiento heroico que se estaba desarrollando en el Mediterráneo Oriental y el Egeo durante la Primera Edad del Hierro (coetánea a nuestro Bronce Final), esa influencia no implicaría asumir la transformación de las poblaciones residentes hasta el extremo de sustituir sus referentes locales.

Incluso para zonas relativamente bien conocidas de la protohistoria extremeña, como La Serena, resultaría además perfectamente verosímil aceptar una cierta línea de continuidad, al menos en el uso de “las formas”, entre las élites plasmadas en las estelas y los posteriores señores rurales que constatamos hasta muy avanzado el siglo V a.C. en el campo extremeño, aparentemente tan ajenos a ese mundo escultórico narrativo de héroes y bestias imaginarias urdido en la asimilación mitológica de sus coetáneos levantinos; pero sin embargo familiarizados, y hasta identificados, con la idea de poder expresada sobre los viejos monolitos alentejanos y extremeños. Como ha sugerido A. Rodríguez, al plantear –entre otros argumentos– una lectura alternativa a la que hiciera Almagro Gorbea a propósito del significado de la estela de Cancho Roano<sup>52</sup>, debió existir alguna forma de vínculo sociológico y emocional, o al menos formal y cognitivo, entre las nuevas aristocracias rurales y las élites grabadas en las estelas lo suficientemente sólido –tal vez por la alusión a valores o sistema sociales compartidos<sup>53</sup>– como para llevarles a situar en el umbral de su morada el recuerdo a quienes les precedieron en la ostentación del poder<sup>54</sup>. Caso claramente fuera de contexto primario; pero significativo por la voluntad de asirse, desde su contexto secundario, al significado aún inteligible de sus signos, coherentes con una continuidad en las formas tradicionales –y hasta ancestrales– de expresar el poder. En esta periferia interior de confluencias, que no sólo de paso, y tan proclive a la proliferación de singularidades a lo largo del tiempo, los señores de las estelas serían muy posiblemente, como ha anotado A. Rodríguez<sup>55</sup>, una faceta más de esa “señorialización latente” que tanto ayuda a entender las raíces de un proceso –situado al margen de los proyectos de urbanización– que conduciría, andando el tiempo, a las originales y sorprendentes células de poder rural del Postorientalizante extremeño.

<sup>50</sup> RUIZ, A. y MOLINOS, M. *Op. cit.*, 2007.

<sup>51</sup> GALÁN, E. “Noroste y Suroeste: dos ámbitos para el tránsito”, en PEREA, A. (Dir.) *Actas del Congreso “Ámbitos tecnológicos, ámbitos de poder. La transición Bronce Final-Hierro en la Península Ibérica* (<http://www.ih.csic.es/paginas/arqueometalurgia/descargas/>), 2004.

<sup>52</sup> ALMAGRO GORBEA, M. *Op. cit.*, 1996, p. 149, nota 138.

<sup>53</sup> RUIZ-GÁLVEZ, M. L. *Op. cit.*, 1992, p. 240; ENRÍQUEZ, J. J., *Op. cit.*, 2007, p. 111.

<sup>54</sup> RODRÍGUEZ, A. *Campesinos y “señores del campo”. Tierra y poder en la protohistoria extremeña*, Bellaterra, Barcelona, 2009, 195-202.

<sup>55</sup> RODRÍGUEZ, A. *Op. cit.*, 2009, p. 195.



Figura 1. Tipología básica de las estelas alentejanas (Gomes, 2006) (1), y extremeñas (Jorge, 1999) (2)


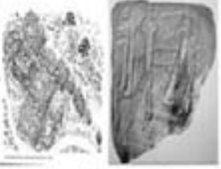
<p>Postorientalizante (ss. VI-V a.C.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apogeo de los “señores del campo” y sus complejos rurales</li> <li>• Ruralización de la economía y el poder, que se fragmenta</li> <li>• Referencias arqueológicas en Extremadura: complejos rurales de La Mata y Cancho Roano; <i>oppida</i> de Medellín y Badajoz; Aliseda III, El Risco IIIB; necrópolis de Medellín</li> </ul>	
<p>Orientalizante Pleno (ss. VII-VI a.C.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Primeras experiencias ciudadanas (<i>oppida</i>)</li> <li>• Colonización agraria en torno a los <i>oppida</i>. Territorialización</li> <li>• Referencias arqueológicas en Extremadura: <i>oppida</i> de Medellín y Badajoz; aldea del Palomar; granja de Cerro Manzanillo; Aliseda II, El Risco IIIA; necrópolis de Medellín; Tesoro de Aliseda</li> </ul>	<p>Estelas en contextos secundarios</p>  <p>Escenas narrativas</p>
<p>Bronce Final III-Orientalizante Antiguo (750-650 a.C.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reajuste del poblamiento. Primeros “puntos de comercio”</li> <li>• Ostentación de la riqueza en unas élites cada vez más competitivas</li> <li>• Economía agropecuaria, minero-metalúrgica y comercial</li> <li>• Mundo funerario sin evidencias visibles</li> <li>• Referencias arqueológicas en Extremadura: Medellín, Badajoz, Aliseda I, El Risco II, Cerro de San Cristóbal de Logrosán; orfebrería atlántica</li> </ul>	<p>ESTELAS EXTREMEÑAS</p> <p>Figura humana</p>  <p>Adición de espejo, peine, etc.</p> 
<p>Bronce Final II (c. 900-750 a.C.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eclosión demográfica y progresiva integración en <i>Tartessos</i></li> <li>• Confederaciones de “jefaturas individualistas”</li> <li>• Economía agropecuaria y gran actividad minero-metalúrgica</li> <li>• Mundo funerario sin evidencias visibles</li> <li>• Referencias arqueológicas en Extremadura: Cerro del Castillo de Alange, Medellín, Entrerrios, Magacela, Cerro de San Cristóbal de Logrosán; orfebrería atlántica</li> </ul>	<p>Estelas básicas</p> 
<p>Bronce Final I (Bronce Tardío)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Poblamiento mal conocido</li> <li>• Materiales de Cogotas I e influencias atlánticas</li> <li>• Referencias arqueológicas en Extremadura: Cerro del Castillo de Alange</li> </ul>	<p>ESTELAS ALENTEJANAS</p> 
<p>Bronce del Suroeste (II milenio a.C.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sociedades de jefatura con símbolos de poder</li> <li>• Economía agropecuaria (base comunal) y metalurgia</li> <li>• Enterramientos individuales en cista</li> <li>• Referencias arqueológicas en Extremadura: Cerro del Castillo de Alange; Necrópolis de Tierra de Barros (Las Minitas, Las Palomas, etc.)</li> </ul>	<p>ESTELAS ALENTEJANAS</p> <p>Señalizaciones de tumbas</p> 

Figura 2. Las estelas del Suroeste en la secuencia cultural de la prehistoria reciente-protohistoria extremeña



## **ARQUITECTURA FUNERARIA TARDO-RENACENTISTA EN JEREZ DE LOS CABALLEROS. LA CRIPTA DE LOS PACHECO-PORTOCARRERO EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ENCARNACIÓN**

### **LATE-RENAISSANCE FUNERARY ARCHITECTURE IN JEREZ DE LOS CABALLEROS. THE PACHECO-PORTOCARRERO FAMILY CRYPT IN THE CHURCH OF SANTA MARÍA DE LA ENCARNACIÓN**

**Rogelio Segovia Sopo**

Sociedad Extremeña de Historia  
rsegoviasopo@hotmail.com

**Luis Barbosa Maya**

luisbarbosamaya1@hotmail.es

*RESUMEN: La ciudad de Jerez de los Caballeros posee innumerables edificios de estilo Barroco. Son bien conocidas sus cuatro iglesias parroquiales (Santa María, San Bartolomé, San Miguel y Santa Catalina), cada una con una esbelta y magnífica torre. Los interiores de estas iglesias poseen multitud de espacios de liturgia y devoción, así como sepulcros de variadas dimensiones. Sin embargo, la ausencia o el desconocimiento de fuentes escritas en los archivos ha privado conocer a los protagonistas que actuaron en estos recintos religiosos, ya como mecenas, funcionarios religiosos o como artesanos alarifes. La revisión incesante de multitud de archivos y sus legajos nos ha permitido encontrar varios tesoros documentales absolutamente desconocidos. Dedicamos este artículo a uno de sus espacios más señeros: la cripta de la familia Pacheco-Portocarrero, aportando importantes noticias antes desconocidas en cuanto al proceso legal de adjudicación del lugar de construcción y también acerca de su diseño arquitectónico.*

*ABSTRACT: The city of Jerez de los Caballeros has numerous Baroque buildings. Are well known four parish churches (Santa Maria, San Bartolomé, San Miguel and Santa Catalina), each with a slender and beautiful tower. The interiors of these churches have many opportunities for worship and devotion, as well as tombs of various sizes. However, the absence or lack of written sources in the private archives has to know the players who performed in these religious sites, either as patrons or as craftsmen religious officials builders. The continuing review of many files and their files has enabled us to find several documentaries completely unknown treasures. We dedicate this article to one of its most unique spaces: the Pacheco family crypt-Portocarrero, providing previously unknown important news about the legal process for awarding the construction site and also about its architecture.*



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 87 - 104

ISBN: 978-84-615-0021-5



## I. INTRODUCCIÓN

Entre los excelsos monumentos existentes en la ciudad de Jerez de los Caballeros, es bien conocida su iglesia parroquial de Santa María de la Encarnación<sup>1</sup>. Con su significativa torre<sup>2</sup>, sus restos visigodos<sup>3</sup> y poseedora de un magnífico retablo interior, hoy desaparecido<sup>4</sup>. Sin embargo, y aunque recientemente se ha publicado un libro en el que se aporta documentación acerca de esta parroquia<sup>5</sup>, aún quedan multitud de datos por descubrir en cuanto a su proceso constructivo y a los ornamentos muebles o inmuebles que la jalonan.

La revisión incesante de multitud de archivos y sus legajos nos ha permitido encontrar varios tesoros documentales absolutamente desconocidos. Éstos ofrecen una información inédita, crucial y significativa en torno a la mencionada iglesia jerezana, dedicando este artículo a uno de sus espacios más señeros: la cripta de la familia Pacheco-Portocarrero.

## II. LOS ESPACIOS RELIGIOSOS

La muerte es un estado tan natural como la vida, pero el hombre, en su conciencia de su propia existencia y del paso del tiempo, ha considerado a la muerte de un ser vivo, especialmente aplicado al humano, como un paso excepcional que no implicaba una "muerte absoluta", sino más bien un tránsito hacia otro modo de vida. Por esta razón, y ya desde la más lejana Prehistoria, el hombre ha intentado crear un ambiente especial para acompañar al difunto en su paso de una vida a "otra". El ambiente mencionado asumió el carácter de mágico, institucionalizándose al poco y adquiriendo un cariz religioso.

Los ejemplos más antiguos conocidos se sitúan en cuevas y grutas, donde reina una tranquilidad patente, donde parece que el tiempo queda congelado y donde se nos antoja que hemos traspasado el umbral mágico-religioso del espacio de la vida y de la muerte<sup>6</sup>.

Después, con el Neolítico y el Calcolítico, y aunque continuaron utilizándose cuevas con un claro sentido funerario<sup>7</sup>, en aquellos lugares no abundantes en oquedades naturales comienzan a construirse "cuevas artificiales" con grandes piedras. Se copia el contenedor por antonomasia y da origen a la Cultura Megalítica<sup>8</sup>. Su

<sup>1</sup> MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M. R. *El libro de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, Imprenta Rasco, 1892, pp. 262-268.

<sup>2</sup> GARRIDO SANTIAGO, M. "Jerez de los Caballeros. La ciudad de las Torres", en "*Cuadernos Populares Extremeños*", n° 11, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1986; TORRES PÉREZ, J. M. *Las torres de Jerez de los Caballeros (Badajoz)*, Pamplona, E.T.S. de Arquitectura, 1988.

<sup>3</sup> CANTO, A. M. *Epigrafía romana de la Beturia Céltica*, Madrid, Universidad Autónoma, 1997.

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R. *Retablistica de la Baja Extremadura (ss. XVI-XVIII)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2004, pp. 331-337.

<sup>5</sup> TEJADA VIZUETE, F. "Por Obra y Gracia de Jerez de los Caballeros", en *Libretillas Jerezanas*, n° 12. Badajoz, Tecnigraf Editores, 2007.

<sup>6</sup> Son múltiples los ejemplos documentados en este sentido por multitud de excavaciones arqueológicas, citando, únicamente a modo de ejemplo, un conocido trabajo desarrollado por J. L. Arsuaga, E. Carbonell, J. M. Bermúdez de Castro y otros en la Sierra de Atapuerca: BERMÚDEZ DE CASTRO, J. M.; ARSUAGA, J. L.; CARBONELL, E. Y RODRÍGUEZ, J. (Eds.) *Atapuerca. Nuestros antecesores*, Junta de Castilla y León, 1999.

<sup>7</sup> CERRILLO CUENCA, E. y GONZÁLEZ CORDERO, A. "Cuevas para la eternidad: sepulcros prehistóricos de la provincia de Cáceres", *Colección de Estudios Históricos de la Lusitania*, 3. Badajoz, Instituto de Arqueología de Mérida, 2007.

<sup>8</sup> BUENO RAMÍREZ, P. "El espacio de la muerte en los grupos neolíticos y calcolíticos de la Extremadura española: las arquitecturas megalíticas", *Extremadura arqueológica*, n° 8, 2000, pp. 35-80; BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. Y GONZÁLEZ CORDERO, A. "El arte megalítico como evidencia de culto a los antepasados: a propósito del dolmen de La Coraja (Cáceres)", *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*, n° 22, 2001, pp. 47-72.

finalidad mantiene los sentimientos religiosos más ancestrales: mover al fiel a la devoción. Esta es la razón por la cual los templos religiosos reavivaran el sentido primigenio de las grutas al construirse como edificios de grandes dimensiones, cerrados, oscuros, fríos, húmedos y donde el mínimo sonido produjera reverberación. El escenario religioso estaba creado, y el fiel participaría del mismo conducido e impregnado por rituales sensoriales (movimientos, sonidos y olores) que acrecentaban el sentimiento de encontrarse en un espacio sobrenatural.

### III. LA CONSTRUCCIÓN DE CRIPTAS

Los conceptos vida y muerte llevan pareja la concepción de origen, desarrollo y final. En otras palabras, la vida desemboca en la muerte, que es la consecución última e inevitable de la vida. La búsqueda de explicación para este proceso ha propiciado que multitud de culturas hayan establecido una sucesión cíclica de estos procesos -el hombre procede de la tierra y tras su vida vuelve a la tierra<sup>9</sup>-, o se estructura una curiosa dicotomía entre lo alto y lo bajo en cuanto a vida y muerte, pues la cultura grecolatina establece un mundo olímpico en altura, mientras que los hombres tras su muerte habitan en el inframundo del dios Hades/Plutón<sup>10</sup>.

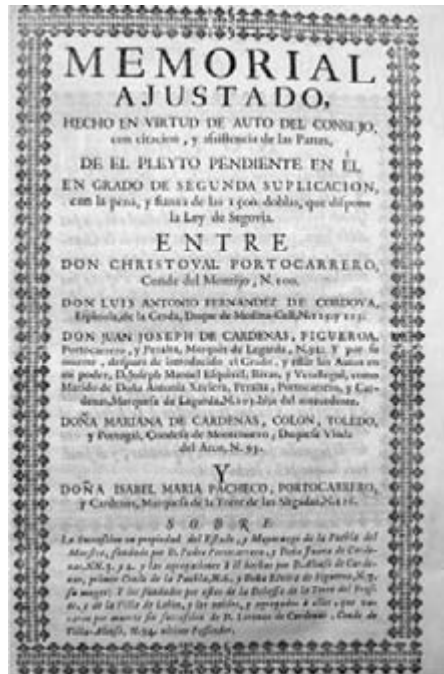


Fig. 1. Portadas del legajo y de un documento impreso de los que se han obtenido importantes noticias inéditas. Fuente: APJC, Asunto Vicaría, "Escritura de la dación del sitio de la Capilla Mayor Doña Mariana de Zéspedes", 1625

<sup>9</sup> Los ejemplos más cercanos culturalmente los tenemos en la propia religión cristiana, pues la Biblia plantea ya desde su primer libro, el Génesis, que Dios fabricó al primer hombre del barro o del polvo del suelo (Génesis 1:26), repitiéndose después frases similares como "polvo eres y en polvo te convertirás" (Génesis 3:19).

<sup>10</sup> BURCKHARDT, J. "Historia de la Cultura Griega", en *Grandes obras de la cultura*, Barcelona, RBA Ed., 2005. t. I, pp. 477-479; ELIADE, M. "Historia de las creencias y de las ideas religiosas", en *Grandes obras de la cultura*, Barcelona, RBA Ed., 2005. t. I, pp. 323, 325 y 336.

El mundo cristiano, heredero de las religiones precedentes en un proceso de claro sincretismo religioso<sup>11</sup>, asumió esta dicotomía mediante un paso intermedio por el cual el cuerpo del fallecido es inhumado en la Tierra para que su alma ascienda hasta los Cielos. La unión de cuerpo y alma podría producirse en el futuro tras el Juicio Final y la "resurrección de los muertos"<sup>12</sup>.

La convivencia de la ciudad de los vivos con la ciudad de los muertos, las necrópolis, ha corrido distinta suerte también a lo largo del tiempo. Algunas comunidades neolíticas de Anatolia preferían enterrar a sus muertos bajo el suelo de sus viviendas<sup>13</sup>, aunque posiblemente por razones de higiene y salud pronto se optase por alejar estos *loci religiona* de los lugares más transitados. Así, en el Occidente latino, la sepultura dentro del recinto urbano estaba explícitamente prohibido por ley de las Doce Tablas; como nos recuerda Cicerón en su obra *Las Leyes*, 2, 22-23: "Que no se entierre ni se incinere un hombre muerto dentro de la ciudad".

Solamente en época bizantina, al consolidarse el cristianismo, la prohibición dejó de respetarse. Algunos padres de la Iglesia cristiana, como San Juan Crisóstomo de Antioquia (347-407 d.C.), comenzaron a sostener que del lugar donde se hallaban sepultados los huesos de un mártir los diablos huyen como del fuego, surgiendo, por tanto, un fuerte deseo entre los fieles de ser enterrados lo más próximo posible a estos lugares santos. Al extenderse el culto a los mártires y santos, se inicia la construcción de oratorios sobre sus tumbas, que se convierten en verdaderos templos y lugares de culto, además de convertirse en sepulcros de los privilegiados, al costear las obras de construcción y ampliación de ermitas, iglesias y demás edificios religiosos. Esta costumbre explica la proliferación de situar enterramientos dentro de los templos cristianos urbanos.

Aunque el Concilio de Trento aconsejaba desplazar los camposantos del interior de las ciudades hacia los extrarradios y a los terrenos rurales, su cumplimiento fue bastante escaso pues perduraba el deseo de enterrarse dentro de los templos o en sus alrededores; situando el nicho más cerca del altar cuanto más importantes era la persona enterrada.

Los problemas higiénicos derivados de los enterramientos urbanos son atajados mediante reformas ilustradas durante el s. XVIII, como la conocida Real Cédula El 3 de abril de 1787 "sobre restablecimiento de cementerios", época de Carlos III, donde se ordena taxativamente que los cementerios se ubiquen fuera de las poblaciones. Las reticencias y resistencias a obedecer por parte tanto de la población y como del clero<sup>14</sup> motivarán que años más tarde el Ministro Godoy haga castigar, por la circular del 28 de junio de 1804, a quien no cumpla con la norma de situar definitivamente los cementerios fuera de ciudades, pueblos, iglesias o ermitas.

Volviendo atrás en el tiempo, con la revolución mental de finales del Gótico y principios del Renacimiento, el deseo de individualidad y fama personal llega hasta la construcción de los sepulcros en las iglesias. Los escudos nobiliarios indican claramente la familia que allí está enterrada, como modo de extender en la ciudad el prestigio y propaganda de sus componentes, pero también comienzan a situarse junto a estos escudos los nombres particulares de los enterrados, dejando atrás la concepción de pertenecer a una grupo para resaltar su nombre de modo privativo dentro de la comunidad y de su familia. Para ello, la construcción de tumbas en

<sup>11</sup> BURCKHARDT, J. *Del Paganismo al Cristianismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996; MIGUEL GARCÍA, J. *Los orígenes históricos del Cristianismo*, Madrid, Encuentro, 2007, pp. 326-329.

<sup>12</sup> Corintios 15:35-58; Apocalipsis 20:11-15.

<sup>13</sup> MELLAART, J. "Orígenes de la vida campesina y urbana", en *Historia de las civilizaciones. El despertar de la civilización dir. por Stuart Piggott*, Madrid, Alianza/Labor, 1988, t. I, pp. 62-94.

<sup>14</sup> VAQUERO IGLESIAS, J. *Muerte e ideología en la Asturias del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pp. 271-342.

lugares destacados dentro de las iglesias se convierte en un canal importantísimo de propaganda personal, en un deseo de quedar constancia de su figura tras su muerte.

Las figuras yacentes, los catafalcos, criptas y mausoleos se manifiestan como una solución espacial extraordinariamente novedosa y vitalistas desde el aspecto decorativo, pues los lugares funerarios pasan de ser un complemento más del templo, a constituir un lugar de referencia primordial de algunas de las iglesias o el espacio protagonista indiscutible de templos y capillas. El acceso a las criptas, en siglos anteriores ocultos o semiocultos, destaca sobremanera a partir del Gótico con la construcción de fachadas con portadas, balaustres, escudos de armas e inscripciones. Como sucede en el caso que estudiamos en la iglesia de Santa María de la Encarnación de Jerez de los Caballeros.

#### IV. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA DE LA ENCARNACIÓN DE JEREZ DE LOS CABALLEROS

Se localiza en la zona sur de la ciudad, próxima a la alcazaba. Actualmente posee planta basilical, y de cruz latina, compuesta por tres naves divididas en cuatro tramos, estando sus techos contruidos por bóvedas vaídas que descansan en pilares cruciformes.

Este edificio religioso es consecuencia de sucesivas remodelaciones edilicias a lo largo del tiempo, pudiéndose atestiguar su antigüedad al menos en época visigoda, pues se conserva un fuste de columna de ese momento con una interesante inscripción que indica: "D(ie) VIII K(a)L(endas) IANVARIAS ERA DLXXXIV DEDICATA EST H(a)EC ECLESIA S(an)C(ta)E MARI(a)E"; es decir: "El día noveno de las kalendas de enero de la Era 594, fue consagrada esta iglesia de Santa María<sup>15</sup>". La fecha corresponde al 24 de diciembre del 556, época del rey visigodo Atanagildo, si atentemos al ajuste necesario entre la Era hispana y el Calendario gregoriano.

Este edificio, tal y como lo podemos observar actualmente, está construido de mampostería, con sillares graníticos de refuerzo en sus laterales y esquinas, con algunas tongadas de estos sillares que alcanzan varios metros desde el suelo, especialmente en su torre, con el fin de reforzar su estructura inferior. Su acceso principal, a los pies, está resguardado por la mencionada torre, siendo necesario construir un atrio cubierto y abierto por tres arcos de medio punto.

En el interior destacan los espacios abiertos y divididos por esbeltos pilares de sillería, con la presencia de algunas bóvedas de crucería que ya eran citadas por las Visitas de la Orden de Santiago a mediados del s. XVI. Estas bóvedas más antiguas se encuentran en el lado de la Epístola, próximo a la cabecera. Esta nave lateral contiene bóvedas de crucería formadas por una estrella de cuatro puntas con nervios de ligadura y combados. La sacristía posee bóveda de cañón y su portada de entrada es de estilo clásico. En la proximidad de la sacristía, cubierta por nave de cañón, se sitúa la Capilla de la Magdalena, que también posee bóveda de crucería con escudo de armas en su piedra clave. Su retablo contiene una excelente estatua de la Magdalena Penitente; de innegable atribución a la Escuela de Pedro de Mena.

Ya era conocida esta interesante cita descriptiva de dicha iglesia según los Visitadores de la Orden de Santiago en 1604.

"La yglesia de santa María de la çidad de Xerez está fundada casi fuera de la çidad, zerca de la muralla de ella, haçia la puerta de Sevilla, y tiene puerta

<sup>15</sup> MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M. R. *El libro de Jerez de los Caballeros...*, p. 44.

del perdón hacia poniente y antes de llegar a ella está un espacio ladrillado cubierto con cuatro arcos de cantería sobre que está echa y edificada la torre, y luego entrando por la dicha puerta se baja por siete gradas de cantería a el cuerpo de la dicha iglesia, que es de tres naves, cubierta de madera de pino y castaño y jara y teja vana, y a la mano derecha como se entra por esta puerta está un coro vajo (...) y más adelante una capilla que se va labrando de presente, que se tuvo noticia es de don Pedro Ladrón de Guevara y Diego de Mendoza su cuñado, que es de bóveda, y más adelante en el mismo lienço está la puerta de la sacristía, que es de bóveda de cañón (...) y a mano yzquierda, como se entra por la puerta del perdón, está la pila de agua bendita de los baptizados y más adelante la escalera por donde se sube al coro y torre; delante otras dos capillas y luego se entra en la capilla mayor que es de bóveda de cruceros de cantería...<sup>16</sup>

En su libro sobre Jerez de los Caballeros de 1892, M.R. Martínez indicaba que no había encontrado en los archivos memoria alguna donde se determine la fecha de construcción del templo actual sobre el solar del antiguo, aunque aventura que, por tipología, el grueso de la construcción debió realizarse en el s. XVI<sup>17</sup>. Por otra parte, F. Tejada Vizuete ha sacado a la luz algunos documentos de fábrica obtenidos del Archivo Histórico Provincial de Badajoz. Dos están fechados en 1617 y en ellos se especifica que se otorgan fianzas a Juan Gómez en quien se remató la obra de la nueva edificación de la iglesia de Santa María sin que se indique que partes concretas se sometieron a los alarifes y albañiles:

“En la ciudad de Badajoz, a nueve días del mes de junio de mill y seisçientos y diez y siete años, ante mí el escribano y testigos yuso escriptos pareçieron Diego de Fonqueva, cantero, vezino del lugar de Arnuedo, jurisdicción de las siete villas de la costa del mar, y Juan Sánchez, albañil, vezino desta çuad de Badajoz, y dixerón que en Juan Gómez, cantero, vezino desta çuad, se rremató la obra de iglesia de santa María de la çuad de Xerez por tapias y piez<sup>18</sup> (sic), como se contiene en las escrituras y rremates que dello se le hizieron en la çuad de Xerez...<sup>19</sup>

“y para que este efeto se an convenido y conçertado con el dicho Francisco Martín (pedrero), carretero, que vaya con ellos a la dicha çuad con dos carretas de bueyes (...) para traerles piedras con ellas de la cantera donde se saca, que está en una dehesa de monte alto y baxo un quarto de legua de la dicha çuad de Xerez, poco más o menos, y por cada carretada que traxere de piedra de la dicha cantera a la dicha iglesia le an de dar y pagar dos rreales...<sup>20</sup>

Otros dos documentos están fechados en 1621, indicando que continuaban desarrollándose los trabajos de construcción de la iglesia de Santa María:

“Sepan quantos esta carta vieren cómo nos Catalina Gómez, biuda, muger de Juan Gómez, cantero, difunto (...) para la obra de la yglesia de santa María de la çuad de Xerez de los Cavalleros, de una parte y de la otra, Manuel Álvarez, cantero (...) dijeron que, por quanto en el dicho Juan Gómez se rremató la obra de la dicha yglesia de santa María de la çuad de Xerez por tapias y pies, como se contiene en las posturas y rremates que dello se le hizieron en la dicha çuad de Xerez (...) fue para el susodicho y para Diego de Fonqueva (...), y por ser muerto el dicho Juan Gómez, cantero, la dicha su muger, a tratado con el dicho Manuel Álvarez, cantero (...) de repasalle la mitad de la dicha obra, para que él y el dicho Diego Fonqueva la tomen en sí y fenezcan y acaven (...)

<sup>16</sup> AHN, *Libro de Visitas de la Orden de Santiago*, I.017-C, f. 220 vto.

<sup>17</sup> MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M. R. *Op. cit.*, p. 263.

<sup>18</sup> El término “piez” ha de entenderse por “pies”, que hoy entenderíamos por cimientos o zapatas y basamentos de lienzos en la construcción, pues las paredes de tapial siempre descansaban sobre una basa inferior realizada de mampuesto de piedras y argamasas de cal.

<sup>19</sup> AHPBA, Prt. 101: Diego Sánchez, 1617, f. 116.

<sup>20</sup> *Ibidem*, ff. 118 vto. y ss.

ciudad de Badajoz en catorze días del mes de abril de mill y seisçientos y veinte y un años...<sup>21</sup>

“...para que la dicha obra se vaya continuando con efecto dixo que, por la mitad de la dicha obra que a él le toca, dava y dio su poder cumplido, quan bastante de derecho se requiere y es neçesario al dicho Manuel Álvarez, cantero, especialmente para en su nombre pueda yr y vaya a la dicha çudad de Xerez y haga sacar la piedra y los demás materiales que fueren necesarios y convengan para yr haziendo la dicha obra y continuarla (...) çudad de Badajoz en quinze días del mes de abril de mill y seisçientos y veinte y un años...<sup>22</sup>

Por desgracia, estas informaciones no indican cuales eran las trazas (*posturas y rremates* según los textos expuestos) de las obras a realizar, pero lo que sí tenemos claro es que estas obras debían afectar a los muros exteriores o podrían tratarse de las reformas en las cubiertas de las naves del cuerpo, sustituyendo en esta época las techumbres de madera por otras de fábrica.

## V. OBTENCIÓN DE LA LICENCIA PARA LA REALIZACIÓN DE LA CRIPTA DE LOS PACHECO-PORTOCARRERO Y CÉSPEDES

Como hemos indicado, la cabecera de la iglesia, donde se situaba el altar mayor, está a mayor altura respecto al firme de las naves del cuerpo pues para acceder a ella es necesario recorrer una amplia escalinata central realizada en mármol blanco. Una majestuosa escalinata que, además, está flanqueada por dos portadas con tribunas elevadas y coronadas por balaustradas realizadas en el mismo material. Toda esta composición arquitectónica es en realidad una enorme fachada de doble acceso a la cripta que se encuentra bajo la Capilla Mayor, y que se edificó como panteón a don Alonso Pacheco-Portocarrero, a su esposa doña Mariana de Céspedes y sus familiares. Naturalmente, este espacio fue utilizado por la familia de estos personajes, dedicando esta investigación precisamente a detallar los diferentes sepulcros que allí fueron depositados, los personajes que descansaron en este lugar y los rituales desarrollados en esta cripta para la organización de los distintos restos humanos que fueron depositándose. Para ello aportamos noticias que hasta el momento han permanecido inéditas, pues algunos de los restos materiales a los que haremos referencia se han destruido con el paso del tiempo por razones que describiremos a continuación, mientras las referencias escritas han permanecido sin estudio hasta este trabajo.

Partiendo de la obra de M.R Martínez, las referencias dadas por la *Minuta de Núñez Barrero* y algunas otras publicaciones que citan el edificio en estudio alcanzamos la obra de F. Tejada publicada en el año 2007 sobre los alarifes en Jerez de los Caballeros<sup>23</sup>. En este último se aborda un interesante y, sin duda, necesario estudio sobre el trabajo de los alarifes, cuyas noticias hasta hoy son bastantes escuetas, y ofreciendo textos recogidos del AHPBA que detallan algunos aspectos no conocidos de la edilia jerezana.

El documento nº 5 de su obra transcribe el Protocolo nº 2.037 del AHPBA: Manuel Fernández, 3-VII-1625, fol. 748 y ss., que es el contrato de construcción del mausoleo que aquí estudiamos, especificando trazas, materiales constructivos y precios de los productos y servicios.

“Sepan quantos esta carta de obligación y contrato vieren cómo yo, Pedro Álvarez Muñiz, maestro de obra de pedrería vezino de la billa de Estremoz, Reino de Portugal, como principal deudor y pagador y obligando como obligo

<sup>21</sup> AHPBA, Prt. 103: Diego Sánchez, 1621, ff. 139 y 139 vto.

<sup>22</sup> *Ibidem*, f. 142.

<sup>23</sup> TEJADA VIZUETE, F. “Por Obra y Gracia de...”.

por mi fiador y principal pagador a Francisco Muñiz mi padre, maestro de obras vezino de la dicha villa, para lo que abaxo irá declarado en virtud de la escritura de fiança, poder que otorgó en la dicha billa ante Juan Calo (?) Ribero, escrivano de ella, que está en letra portuguesa, que es del tenor siguiente.

Escritura:

y usando de la dicha escritura digo que por quanto está tratado y concertado con la señora doña Mariana de Çéspedes, biuda de don Alonso Pacheco, vecina de esta çudad de haçer un entierro en la yglesia parroquial de señora santa María de esta çudad, en la capilla mayor de ella, con las condiçiones que abaxo irán declaradas, de cantería y pedrería labrada en la dicha villa de Estremoz por seis mill y seteçientos rreales, que se le an de dar los tres mill en plata doble y lo demás en moneda de bellón, pagados a los plazos que se dirá y cunpliendo con lo tratado por esta presente escritura e otorgamiento que me obligo ya el dicho mi padre a haçer la dicha obra en la manera y con las condiçiones siguientes:

-Que toda la piedra que fuere neçesaria para la obra del dicho entierro, según la traça y plantas que se me an dado y me son notorias, la tengo de labrar en la dicha billa de Estremoz de Portugal o en otra parte y traerla a mi costa a esta çudad y ponerla en la dicha iglesia donde se a de haçer la obra y asentar toda la pedrería que yo ubiere labrado por mi mano con toda perfeçión y a contento de la dicha doña Mariana o de la persona que nonbrare que entienda de la dicha obra.

-Yten, es condiçión que la piedra que e de labrar para la dicha obra a de ser blanca, sin veta alguna, bien labrada y bruñida, de piedra tirada del rrisco (...)

(...)

-Yten, es condiçión que tengo de dar la dicha obra hecha y acabada y asentada por lo que a mí toca para el día de Navidad que viene de este año y si para el dicho día no estubiere acabado tengo que quitar del preçio de los dichos seis mill y seteçientos rreales çient ducados, que esta cantidad más o menos se me a de pagar.

(...)

-Conforme a las quales dichas condiçiones me obligo y el dicho Francisco Muñiz mi padre, como mi fiador y principal pagador (...), que cunpliremos y acabaremos la dicha obra conforme va declarado en las dichas condiçiones y conforme a las trazas y plantas que se me an entregado (...) estando presente yo la dicha doña Mariana de Çéspedes, aviendo oido y entendido esta escritura y condiçiones de ella, digo que la acepto y me obligo de pagar los maravedís convenidos en esta escritura, menos lo que e pagado de contado, a los plazos y en la forma que se contiene en esta escritura, al dicho Pedro Álvarez o a quien su pder ovieren (...), a tres días del mes de julio de mill y seisçientos y veinte y cinco años, siendo testigos el Ldo. Fernando González matamoros, comisario del Santo Oficio, y Fernando Miguel y Francisco Rodríguez, vecinos de esta çudad, y lo firmaron los otorgantes, que doy fee conozco.

Doña Mariana          Pedro Álvarez Muñiz          Ante mí, Francisco Sánchez"

Evidentemente es un documento valiosísimo que, en principio, nos asegura la disponibilidad de Doña Mariana de Céspedes de realizar la obra proyectada. No obstante, ello no fue así, como ahora demostraremos, pues el Obispado de Badajoz, en la persona del obispo don Pedro Fernández Zorrilla, decidió legalizar la concesión del lugar y la construcción del sepulcro, no sin antes ofertar el espacio preeminente eclesial mediante subasta general ("pregón" al decir del manuscrito estudiado) y la petición de diversos informes sobre la conveniencia de autorizar la mencionada construcción.



El documento por el que Doña Mariana de Céspedes acuerda con el alarife Pedro Álvarez Muñiz, maestro de obra de pedrería y vecino de Estremoz (Portugal) contratar sus servicios para las obras del sepulcro indicado data del 3 de julio de 1625. Como se indica en la condición primera, el alarife ha de seguir las trazas y plantas que ha recibido, sabiendo así que con fecha anterior hubo de existir un autor anterior, desconocido y distinto al maestro de obras contratado, que fue el artífice del diseño. Aún así, también queda patente que el proyecto de obra no estaba del todo completado, pues faltaba establecer el diseño definitivo de varios arcosolios dispuestos en el interior de la cripta: "...es condición que (Yo doña Mariana) tengo que dar las trazas para los huecos de las bóvedas o inbiarlas dentro de treinta días" (Cláusula nº 7 del contrato).

Los deseos de Doña Mariana a fecha del mencionado contrato, julio de 1625, eran muy claros, supervisando las obras ella misma o mediante un delegado directo suyo: "a contento de la dicha doña Mariana o de la persona que nombrare que entienda de la dicha obra". Junto a la traza que ya poseía, más su compromiso de enviar algunos últimos retoques realizados posiblemente por un artista vecino de Jerez de los Caballeros, pues el plazo de trazado del boceto y su envío desde Jerez a Estremoz se limitaba a 30 días, exigía entre sus cláusulas de contrato que la piedra utilizada, totalmente blanca y sin vetas, fuera extraída *ex profeso* de las canteras de mármol blanco de Estremoz (Portugal) – "piedra tirada del risco... de la billa de Estremoz... donde se ha de labrar" – como se indica en el documento citado depositado en el AHPBA, y del mismo modo, y teniendo según ella asegurada la construcción de la cripta con sus adornos y motivos pétreos, en la condición nº 5 indica al alarife que toda la obra ha de estar terminada el 25 de diciembre de 1625 – "para el día de Navidad que viene de este año" –, amenazando con restar al precio total de la obra (seis mil setecientos reales), cien ducados en concepto de indemnización por incumplimiento de contrato si las obras no estaban finalizando trascurridos 5 meses y medio.

A través de este estudio que aportamos ahora sabemos que esta obra no se pudo comenzar tan pronto como era el deseo de Doña Mariana de Céspedes, siendo imposible cumplir la cláusula nº 5 antes señalada.

Al contrario, el manuscrito descubierto en el Archivo Parroquial de Jerez de los Caballeros data de noviembre de 1625, a un mes de la supuesta finalización de las obras, habiéndose realizado pocas faenas en la misma<sup>24</sup>. El Obispado de Badajoz, frente a la posible autorización dada por el Vicario de Jerez determinó en la figura de Francisco Fernández Marques, presbítero notario apostólico, que junto al mayordomo de la iglesia de Santa María, el Ldo. Pedro Rodríguez de Ledesma, se formase una comisión para que recogiese "ynformación (...) para prover justicia en Xerez (...) y se recibirá tres o quatro testigos fidedignos y de oficio"<sup>25</sup>. En verdad se acudió a un número mayor de testigos, como después comprobaremos.

Las diferencias y tensiones por determinar la jurisdicción canónica entre la Vicaría de Jerez de los Caballeros y el Obispado de Badajoz son bien conocidas<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Indicamos que podrían haberse realizado algunas obras de acondicionamiento porque en los ff. I y I vto. del legajo "Asunto Vicaría, s. XVII" del APJC, doña Mariana de Céspedes se expresa de la siguiente manera: "doto a la dicha yglesia de señora Santa María en mill ducados porque se le diese y permitiese que debaxo del altar mayor de la dicha yglesia e gradas del, pudiese hacer un güeco de bóveda (...) e cierto nicho y arco que se a de hacer además de lo començado...". La lectura es muy clara, aunque cabe la posibilidad de un error del escribano al entender "començado" por "comentado".

<sup>25</sup> APJC. Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la dazió...", f. 3 bis.

<sup>26</sup> MARTÍNEZ, M. R. *El libro de Jerez...*, pp. 99 y ss. Para un estudio más pormenorizado de esta problemática consúltese la obra: GARCÍA FRANGANILLO, J. "El Memorial Ajustado del Pleito sobre Jurisdicción en la Vicaría de Jerez de los Caballeros, 1757", Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Derecho Canónico, 1986.

Estas desavenencias podrían explicar que los planes fabriles de doña Mariana de Céspedes se vieran truncados temporalmente, debiendo acatar las directrices enviadas desde Badajoz para alcanzar la consecución de su proyecto de sepulcro.

Por la documentación descubierta, ahora sabemos que doña Mariana ofreció la cantidad de mil ducados por el "solar" de la Capilla Mayor de la iglesia de Santa María de Xerez, y presentó a los miembros eclesiásticos jerezanos el proyecto de obra a realizar. En él les indicaba con precisión las trazas y adornos que se ejecutarían, así como el rico material mármoleo que se utilizaría. También ahora sabemos que, además de los mil ducados dados por ocupar el lugar de la Capilla Mayor, la obra final de la cripta, con su portada y acceso central en escalinata, costaría unos mil quinientos ducados.

"...doto el sitio de las gradas de la capilla mayor de la dicha parroquia (Santa María) en cantidad de mill ducados con el fin de hacer en él entierro para mí y para el dicho mi marido y los sucesores y descendientes de su casa (...) se entiende gastará la dicha doña Mariana más de otros mill y quinientos ducados, fuera de los mill que da por el dicho sitio..."<sup>27</sup>

El Obispado de Badajoz promueve un proceso de validación del proyecto y autorización del mismo, requiriendo sacar a público concurso la cesión del espacio templatario. Para ello se propagó un "pregón"<sup>28</sup> en el que se detallaba la oferta del lugar, los mil ducados ofrecidos por la señora Céspedes, así como el tipo de sepulcro que brindaba elaborar. Oficialmente este proceso abierto se realizaba a la espera de que alguien pudiera ofrecer mayor cantidad de dinero, se comprometiese a realizar una obra de similares características a las proyectadas por doña Mariana o reclamara el lugar en el que se había de realizar la cripta, alegando sus derechos sobre tumbas ya existentes.

"...por quanto en la parte de la capilla mayor donde sea de hacer el entierro, no se le sigue daño a la yglessia. Se trata que si uviese persona que diese lo que mereciese, trayéndose en pregón, se le diese para hacer un entierro con las calidades y condiciones que dice la petición; y aviéndose ttraydo en pregón muchos días y hechas otras muchas muchas diligencias, no uvo persona que diese por la capilla en la forma que dice la petición".<sup>29</sup>

Finalmente y aunque se tuviera que tomar algunos espacios ya ocupados por otras sepulturas anteriores<sup>30</sup>, la documentación hallada demuestra reiteradamente que los testigos utilizados para la realización del informe aconsejan la conveniencia de vender (*enaxenar*, según la documentación) y dar licencia de obra únicamente a doña Mariana y a ninguna otra persona o familia, pues alegan que la obra es magnífica, los materiales de primer orden, están seguros del patronato perpetuo de la familia Pacheco Portocarrero sobre la iglesia de Santa María realizando limosnas y adornando otros espacios del templo y, por último, arguyen que los difuntos que se depositarán en la cripta son personas nobles y reputadas de la ciudad de Jerez de los Caballeros.

"...ninguna ocaßión avrá esperança de que persona alguna diese otro tanto ni con mucho llegase allá como se be en las demás yglessias parroquiales, además del hornato con que se pretende aderezar las gradas y altar que es de

<sup>27</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la daziön...", ff. 2, 2 vto. y 4 vto.

<sup>28</sup> Pregón: *Promulgación o publicación que en voz alta se hace en los sitios públicos de algo que conviene que todos sepan.* DRAE 1ª acepción.

<sup>29</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la daziön...", ff. 3 bis vto. y 4.

<sup>30</sup> Esta afirmación se sustenta al hallar en lo alto de la portada izquierda, en el corredor de una balaustrada que después describiremos, una inscripción funeraria anterior que tiene inscrito: "Esta Sepultura es de las MORATAS, 1579". Esta lápida debió pertenecer a una tumba situada en el altar mayor, pero fue reutilizada como pavimento en las obras patrocinadas por Doña Mariana de Céspedes en 1625, situándola en un lugar no transitado por la feligresía.

piedra blanca de Estremoz labradas con primor y escoxidas como las tiene ya en la dicha yglesia (...) se espera hará muchas limosnas y hornatos en el altar de grande ymportancia y adorno para la decencia del santíssimo sacramento (...) y porque las personas que en él se an de sepultar son de las más principales desta ciudad (...) y gravedad assí por la dicha obra como por las personas que se an de enterrar (...) por la obra y hornato del edificio como por la calidad de las personas que entiende que los que en él se an de enterrar".<sup>31</sup>

Así, a lo largo de los días 10 al 20 de noviembre de 1625, don Francisco Fernández Marques, presbítero notario, por comisión formada por orden del Obispo de Badajoz, tomó declaración a don Fernán González Matamoros, presbítero cura y beneficiado de la iglesia parroquial de Santa María, y Comisario del Santo Oficio; a don Alonso de Lara, presbítero; a don Pedro Díaz Xexas, presbítero; a don Diego Fernández Torvisco de Gata, presbítero; al licenciado Garcón, presbítero beneficiado y cura de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros; al licenciado Diego Fernández Santiago, presbítero cura y beneficiado de la iglesia parroquial de San Miguel; a Álvaro Ris Gata, presbítero, y por último al Ldo. Pedro Rodríguez de Ledesma, mayordomo de fábrica de la iglesia de Santa María, recibiendo el beneplácito unánime, a la adjudicación a doña Martiana de Céspedes, en similares términos anteriormente descritos<sup>32</sup>.

Por ello, el obispo de Badajoz, Capellán de su Majestad y de su Consejo, don Pedro Fernández Zorrilla, el día 21 de noviembre de 1625, determina que:

"por bien consta que no a avido persona que dote en más el dicho sepulcro (...) y que es útil y provechoso a la dicha iglesia y su fábrica, que se le [dé] por los dichos mill ducados, aviendo de hacer a su costa las gradas del altar mayor con sus balaustres de piedra de mármol de estremoz, con su adorno y correspondencia..."<sup>33</sup>

El día 22 de noviembre de 1625 doña Mariana de Céspedes recibe su licencia de obra, o "decreto judicial mediante escritura"<sup>34</sup>, estampando su firma el señor Obispo de Badajoz junto a la del mayordomo de fábrica, don Pedro Rodríguez de Ledesma, y a la del escribano don Manuel Fernández<sup>35</sup>.

## VI. LA TRAZA DE LA CRIPTA DE LOS PACHECO-PORTOCARRERO Y CÉSPEDES

Hemos citado que doña Mariana de Céspedes había acordado con un tracista la realización de la planta y alzado del mencionado sepulcro. El Protocolo nº 2.037 del AHPBA: Manuel Fernández, 3-VII-1625, fol. 748 y ss., arriba parcialmente transcrito, indica algunas de las medidas constructivas, faltando muchas de las proporciones necesarias para la correcta construcción.

Afortunadamente, también el inédito escrito hallado en el APJC nos informa de otras cantidades que eran necesarias a los alarifes y maestros canteros para proceder a la construcción del sepulcro que nos ocupa. Uniendo la información aportada por ambos escritos, hemos procedido a reconstruir las directrices constructivas originales.

El sepulcro de los Pacheco Portocarrero y Céspedes es susceptible de ser dividido en tres partes: escalinatas centrales, portadas de accesos laterales y cripta<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la dazió...", ff. 4, 4 vto, 6, 8 vto.

<sup>32</sup> *Ibidem*, ff. 3 bis vto.-14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, f. 14 vto.-15.

<sup>34</sup> *Ib.*, f. 3.

<sup>35</sup> *Ib.*, f. 23.

<sup>36</sup> Agradecemos sinceramente la desinteresada colaboración del los párrocos de Jerez de los Caballeros, don Pedro-Alberto Delgado Vadillo y don Miguel-Ángel González Vizuete, que nos permitieron en todo momento



Fig. 2. Cripta de los Pacheco Portocarrero en la Capilla Mayor de la parroquia de Sta. María

Aunque en las Visitas de la Orden de Santiago contenidas en el AHN no describen escalinatas en la Capilla mayor, la documentación hallada en el APJC nos da a entender que ya existía una escalinata de menor tamaño anterior a la construcción del sepulcro:

“Doña Mariana de Céspedes, vecina desta ciudad de Xerez, biuda de don Alonso Pacheco Portocarrero, mi lexítimo marido = Digo que, por el amor y devoción que tengo a la iglesia parroquial de Santa María desta ciudad, doto el sitio de las gradas de la Capilla Mayor de la dicha parroquia (...) a la manera de la Capilla Mayor de San Miguel desta ciudad...”<sup>37</sup>

Ciertamente, para realizar la cripta se optó por excavar un amplio nicho, el cual quedó semienterrado, permaneciendo gran parte del mismo sobreelevado de la altura de las naves centrales de la iglesia. Ello obligó a mantener y ampliar la escalinata ya existente de la siguiente manera: “Y es condición que las gradas para subir al altar mayor, que son nueve y el tablero, an de ser las dichas nueve piedras de una piedra sola cada una y el tablero de dos”.<sup>38</sup>

Efectivamente, se conservan los nueve escalones de acceso al retablo mayor, aunque el paso del tiempo o la dificultad de obtener peldaños de 3,48 m. de largo, por 40 cm. de ancho imposibilitó que éstos fueran de una sola pieza. Situación similar se encuentran las tabicas de 17 cm de alto, compuestas por múltiples pedazos rectangulares que se imbrican a modo de *opus sectile*. El último escalón, el superior que es denominado como “peaña” en los legajos consultados<sup>39</sup>, sirvió de entarimado para apoyo del retablo mayor. Su frente posee 4,64 m. de anchura, pero en sus laterales se abre en curva cóncava hasta alcanzar los 6,64 m, enlazando con los bordes externos del hueco ocupado por el retablo mayor en el testero. La altura entre el suelo de la nave principal y el pavimento donde apoyaba el retablo mayor tiene una medida aproximada de 2,20 y 2,50 metros de altura, cobijando bajo el mismo la cripta mortuoria.

Una petición clara por parte de Doña Mariana consistía en exigir que el acceso a la sepultura quedara bien visible desde las naves del cuerpo, expresándose del

visitar, medir y analizar el monumento funerario estudiado.

<sup>37</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, “Escritura de la dación...”, ff. 2 y 2 vto.

<sup>38</sup> AHPBA, Protocolo n° 2.037, Manuel Fernández, 3-VII-1625, f. 749, cláusula n° 4.

<sup>39</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, “Escritura de la dación...”, ff. 2 vto. y 3.

siguiente modo: "otrossi que la dicha iglesia le a de dar entrada que baste para el dicho entierro".<sup>40</sup>

Aceptada la entrada desde la nave principal, el diseño de realización de las portadas de acceso era el siguiente:

"Y quatro pilares que guarnecen las puertas an de ser de mármol negro, todos de una piedra entera y solamente la basa y chapitel de arriba a de ser de piedra blanca y todo lo que tocara a negro a de ser bien lustrado y todo lo que pareçere negro en la traça a de ser bien enbutido y lustrado y a contento; con dos escudos de armas en los rremates, como se muestra en la traza...".<sup>41</sup>

La documentación nada indica de los frontones de sabor clásico que coronan cada puerta de acceso, así como de las pequeñas metopas superiores de las pilastras que flanquean esta portada y actúan de ábacos de los frontones, o de las letras inscritas en los arquitrabes bajo los frontones<sup>42</sup>. Tampoco indican nada de los dentículos que coronan frisos lisos y cortados por los ángulos superiores de los citados frontones. Tampoco de los dardos y ovas que bordean las portadas, o las pequeñas tallas de piñas en algunos dentículos. Muy posiblemente ello se deba a que no era necesario indicar cada moldura y aderezo decorativo, pues se remite a que se haga según la traza dibujada. Por desgracia, no hemos podido encontrar ese dibujo arquitectónico, muy posiblemente porque nunca fue archivado.

Por el contrario, también poseemos descripciones sobre la balaustrada que corona cada una de los accesos. Los escudos que coronaban ambas portadas, de la familia Portocarrero en la izquierda, Pacheco en la derecha, Céspedes y Portocarrero en el lateral izquierdo de la escalera y Cárdenas frente a este último<sup>43</sup>, estaban descritos en cuanto a su altura y material ya en julio de 1625: "...de tres pies el alto de la dicha piedra, labrados en mármol con las armas que se mandaren y de una pieza cada uno".<sup>44</sup>

Los escudos de tres pies de alto equivalen hoy a 83,5905 cm., que es precisamente la medida exacta de la vara castellana<sup>45</sup>. Esta precisión en la medida a tallar en los escudos se repite en el proyecto de licencia solicitada al Obispado de Badajoz, donde se expresa que los escudos «no suban sobre él (aquí se refiere al escudo que corona la inscripción dedicada a Don Alonso Pacheco) más de una vara en alto...»<sup>46</sup>. También se consideró la inconveniencia que estos escudos quedarán sin sujeción, por la delicadeza y fragilidad de los mismos aunque estuviesen realizados en un único bloque de piedra, y se optó por reforzar los mismos mediante una baranda de fábrica del mismo material utilizado en todo el exterior del sepulcro. En el contrato del 3 de julio de 1625 entre doña Mariana de Céspedes y el maestro de obra de pedrería, Pedro Álvarez Muñiz, se determinaba la siguiente cláusula: "Yten, es condición que el corredor y balaustres del altar a de tener tres

<sup>40</sup> *Ibidem*, f. 3.

<sup>41</sup> AHPBA, Protocolo n° 2.037, Manuel Fernández, 3-VII-1625, f. 748 vto., extracto cláusula n° 2.

<sup>42</sup> Creemos que es acertada la lectura realizada por F. Tejada al atribuir a las letras S.OPM de la puerta del Evangelio el significado de "SIT OPVS MONVMENTVM", mientras que las letras de la puerta de la Epístola (D.H. et G.) las interpreta como "DEO HONOR ET GLORIA".

<sup>43</sup> El escudo "Portocarrero" se distingue por sus quince escaques, ocho de azul y siete de plata en tres palos de a cinco; el blasón de los "Pacheco" posee dos calderos de sable, jironados de gules, con dos sierpes de sinople a cada lado, puestos en palo sobre fondo plata; mientras que el apellido "Cárdenas" posee dos lobos andantes a izquierda en sable y en palo sobre campo de oro, en GONZÁLEZ DORÍA, F. *Diccionario heráldico y nobiliario*, San Fernando de Henares, Trigo Ed., 2000, t. IV, pp. 185 y 159, y t. III, p. 201 respectivamente. El escudo de Céspedes y Portocarrero es una unión de ambos apellidos, y su descripción la realizaremos más adelante.

<sup>44</sup> AHPBA, Protocolo n° 2.037, Manuel Fernández, 3-VII-1625, f. 748 vto., extracto cláusula n° 2. El "pie" era una de las medidas de longitud más utilizadas en la Edad Moderna castellana. El "pie" equivale a 27,8635 cm., en MARTINI, A. *Manuale di metrologia*, Torino, Loescher, 1883.

<sup>45</sup> MAIER, J. *Antigüedades siglos XVI-XX*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, pp. 49-51.

<sup>46</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la dación del sitio de la Capilla Mayor...", ff. 15-15 vto.

quartas y media (de vara castellana) de alto".<sup>47</sup> Como finalmente la altura de los escudos no alcanzaba la vara castellana (estos miden 57 cm. de alto por 43 cm. de ancho), las molduras inferiores y del listón de la barandilla superior sí alcanzaron, en conjunto, la ansiada medida cifrada en una vara.

En la documentación inédita consultada en Jerez de los Caballeros se indica que al pasillo superior se le decidía otorgar una importante función litúrgica y de política religiosa, disponiendo en lo alto asientos para situar en ellos a altas jerarquías eclesiásticas. La preciosa balaustrada de mármol daba seguridad a las personalidades que en estos lugares se situasen y, al ser un lugar preeminente que actuaba de escenario para ser visto por los fieles asistentes a los actos religiosos, no debía ser demasiado alta y no entorpecer la visión de obispos, diáconos o subdiáconos que allí estuviesen; engrandecida su figura al añadir a los ricos sillones coronados con doseles:

"...el relieve que llevare (el pasamanos) no salga más de medio pie de manera que no sea estorvo para poder poner dosel y sitial a los señores obispos y escaño (sic), diácono y subdiácono en que se puedan sentar".<sup>48</sup>

Todo el conjunto de la fachada sepulcral está construido en un claro estilo renacentista italiano de principios del s. XVI, aunque en este caso, como demuestra la documentación estudiada, la obra se realiza a principios del segundo cuarto del s. XVII; cuando el Barroco estaba plenamente establecido en el arte español. La confrontación entre estilo artístico y fecha de realización es evidente y ha sido detectada por algunos autores, como F. Tejada, que indica que "la traza clasicista (es) capaz de confundir a algún historiador que juzgará la obra como del s. XVIII".<sup>49</sup>

El tercer espacio a estudiar es el nicho interior o cripta sepulcral, finalidad última de toda la construcción y proceso de licencia investigado. Dicho sepulcro debía de hacerse: "en el güeco de las gradas del altar mayor con su altar donde sean de hacer los entierros con sus puertas a los lados...".<sup>50</sup>



Fig. 3. Interior de la Cripta de la familia Pacheco Portocarrero

<sup>47</sup> AHPBA, Protocolo n° 2.037, Manuel Fernández, 3-VII-1625, f. 748 vto., cláusula n° 3. Una "cuarta" de vara castellana, o de Burgos, equivale a 20,8976 cm., y "media quarta" de vara es lo mismo que una "ochava" de vara, es decir 10,4488 cm. Por ello, tres cuartas y media de vara castellana equivale a 73,1416 cm., o lo que es lo mismo: 7/8 de vara castellana.

<sup>48</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la dación...", ff. 15-15 vto. El pasamanos superior del balaustre, que posee varias molduras de caveto o nacela no debía superar el medio pie de grosor; es decir que no podría superar los 14 cm. de alto. Su medida actual es de 11 cm.

<sup>49</sup> TEJADA VIZUETE, F. "Por Obra y Gracia de...", p. 38.

<sup>50</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la dación...", f. 15.

Si hemos descrito la fachada realizada en mármol blanco de Estremoz, con algunas pilastras realizadas en mármol negro, nada se ha descrito acerca de las puertas de acceso, que debieron construirse de madera. No obstante, estas puertas poseían un interesante rasgo, hoy perdido por sustitución de los batientes, y que consistía en que la madera se había estofado de plata. Este interesante dato lo hemos obtenido de una fuente no consultada ni aplicada hasta ahora al estudio del sepulcro de los Pacheco Portocarrero de Jerez de los Caballeros. Hemos podido consultar un ejemplar del "Memorial Ajustado de el Pleyto pendiente de segunda suplicación entre Don Cristóbal Portocarrero, Conde del Montijo (...) y Doña Isabel María Pacheco Portocarrero y Cárdenas, Marquesa de la Torre de las Sirgadas, sobre la Sucesión en propiedad del Estado y Mayorazgo de la Puebla del Maestre...", redactado por el Licenciado Gil Fernández Cortés y editado en Madrid en 1754. En esta obra se indica que:

"Se registró, y reconoció, hallarse en el Presbyterio, baxo del suelo, y gradas del Altar Mayor, con dos portadas de piedra fina, guarnecidas de diversos colores, con sus puertas de madera plateadas, que en la parte superior de cada una, al frente de aquella Iglesia, había un Escudo de Armas..."<sup>51</sup>

Tras el análisis del exterior, procedemos a introducirnos dentro de la cripta funeraria, encontrando descripciones en varios lugares que permiten reconstruir fielmente este interior. Por ejemplo, el suelo de la cripta se había situado más bajo que el pavimento de la nave central, siendo necesario bajar once escalones por cada una de sus portadas de acceso. En la confluencia de ambas y en el centro del sepulcro, bajo el altar mayor, se construyó otro sencillo altar de ladrillo, destinado a realizar liturgias en el interior del mausoleo<sup>52</sup>:

"Que habiendo baxado por una escalera de dos, por donde se entra a este Panteón, se halló estar en forma de Capilla, con un Altar levantado en medio a la testa de la pared, en correspondencia del Altar Mayor de aquella Parroquial".<sup>53</sup>

Doña Mariana pretendía que destacara el nicho destinado a su marido mediante un arcosolio de grandes dimensiones:

"Yten que en la pared que corresponde a el lado del Evangelio dentro del dicho ssitio he de poder hacer un arco hasta ocho u nueve varas de alto para que en el vacío se ponga el sepulcro del dicho mi marido y encima del dicho arco sus escudos y armas junto (similares a los que) con que en los lados de las dichas gradas e de poner los dichos escudos y armas".<sup>54</sup>

Resultando este interior de "ocho o nueve varas" de altura (6,5 a 7,5 metros) ciertamente excesivo. Ello explica que después estas medidas hubieron de adaptarse al lugar y al espacio concedido, reduciendo sus pretensiones primeras a medidas más pertinentes. Una vez visitada la cripta *in situ* comprobamos que no existe un único arcosolio sino nueve más, corroborando las noticias recogidas en el Pleito de 1754 en el que se indica: "Que en la circunferencia de las paredes, por un lado, y otro había diferentes nichos..."<sup>55</sup>

En realidad, la existencia de estos nichos ya era conocido por nosotros, pues ya en el contrato de julio de 1625 conservado en el AHPBA se indicaba en su cláusula

<sup>51</sup> FERNÁNDEZ CORTÉS, G. "Memorial Ajustado de el Pleyto pendiente de segunda suplicación entre Don Cristóbal Portocarrero, Conde del Montijo (...), y Doña Isabel María Pacheco Portocarrero y Cárdenas, Marquesa de la Torre de las Sirgadas, sobre la Sucesión en propiedad del Estado y Mayorazgo de la Puebla del Maestre...", Madrid, 1754, p. 269.

<sup>52</sup> Este altar de ladrillo posee en su alto un orificio cuadrangular de 20 cm de lado. En esta oquedad se colocaban reliquias envolviéndolas antes en un lienzo fino, encerrándolas en una botellita de vidrio o dentro de una cajita de madera. Estos objetos de contención eran sellados por el obispo consagrante del altar.

<sup>53</sup> FERNÁNDEZ CORTÉS, G. "Memorial Ajustado de el Pleyto...", ff. 269 y 269 vto.

<sup>54</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la dación...", ff. 3-3 vto.

<sup>55</sup> FERNÁNDEZ CORTÉS, G. "Memorial Ajustado de el Pleyto...", ff. 269 y 269 vto.

nº 7 que Doña Mariana había de entregar al maestro cantero "las trazas para los huecos de las bóvedas", las cuales, en ese momento, aún no estaban diseñadas.

En el Pleito de 1754 estudiado también encontramos esta ilustrativa noticia: "Que en el plano del suelo de esta Bobeda había una losa, sobre una de las Sepulturas que comprendía su amplitud, donde se depositaban los cuerpos de esta familia hasta que se trasladaban a las Urnas".<sup>56</sup>

Efectivamente, en el centro del mausoleo se halla una losa cuadrangular de 2,10 m. de largo por 1 m. de ancho con 4 grandes argollas metálicas en su superficie, que debe contener una sepultura bajo ella para que actuase de "pudridero" de los difuntos. Una vez pasado cierto tiempo, la losa se abría y los restos humanos se depositaban en urnas de madera pintadas y con inscripciones en sus frentes para indicar con claridad el nombre y títulos del personaje allí contenido: "...había diferentes nichos, y de ellos ocupados cinco, con sus Urnas de madera, dadas de barniz, y con unos Epitafios de letras claras, é inteligibles"<sup>57</sup>. Por desgracia, el material perecedero de las urnas lignarias ha imposibilitado que éstas hayan llegado hasta la actualidad.

Pero por fortuna, hemos descubierto también esas inscripciones en otras fuentes escritas, las cuales serán abordadas en un próximo estudio.

## VII. CONCLUSIONES

El mausoleo de los Pacheco Portocarrero y Céspedes, situado en la parroquia jerezana de Santa María, por su magnitud y belleza ha sido descrito reiteradamente en numerosos trabajos en función a la edificación visible. Sin embargo, faltaba un estudio más completo en función a los contratos de albañilería, condiciones de elaboración, adjudicación del solar y licencias de obra. Precisamente son estos los datos que sí hemos podido sacar a la luz tras la consulta de numerosos archivos, realizando aquí un estudio completo y preciso del mencionado monumento sepulcral.

Por último y a través de la documentación analizada, hemos descubierto que todos los deseos de Doña Mariana de Céspedes y Cárdenas no pudieron llevarse a cabo. Por ejemplo, quiso dar distinción al arcosolio de su marido frente al resto de nichos abovedados del interior, tal y como dejó escrito documentalmente:

"...y en la pared al lado del Evangelio en medio con su proporción y correspondencia un nicho que se comience abrir dos varas y media o tres que se medirán desde el pavimento y suelo de las gradas sobre que asienta el altar mayor arriba el qual tenga tres varas de alto en el güeco y dos de ancho=y de hondo media vara u dos tercias..."<sup>58</sup>

Pero ante la imposibilidad espacial de proceder a esta fábrica, al magnífico edificio mortuorio ya embellecido sobremanera, le añadió en el lado izquierdo o del Evangelio de la escalinata una hermosa inscripción coronada por las armas de Céspedes y Portocarrero<sup>59</sup>, que reza:

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ CORTÉS, G. "Memorial Ajustado de el Pleyto...", f. 268 vto.

<sup>57</sup> *Ibidem*, ff. 269 y 269 vto.

<sup>58</sup> APJC, Asunto Vicaría, s. XVII, "Escritura de la dación...", ff. 15-15 vto.

<sup>59</sup> Escudo en cuatro cuarteles. Apellido Céspedes en cuarteles primero y cuarto mediante tres trozos de césped, de sinople, puestos en palo; y apellido Portocarrero en cuarteles segundo y tercero mediante quince escaques, ocho de azul y siete de plata en tres palos de a cinco, en CORDERO ALVARADO, P. *Piedras Armeras de Jerez de los Caballeros*, Badajoz, Menfis Editores, 1996, p.175.



MAIORI VIRTVTIBUS ORBE, GENERE CLARO,  
SVPERIS AE QVANDO, DILECTO VIRO, ET DO  
MINO SVO D.D. ILDEPHONSO PACHECO POR  
TOCARRERO, IN VIA LAETHI SVO PECTORE  
VIVO SEMPER SIBIQ; IN VITA, AMORIS AETER  
NI SPE IISDEM CONSEPVLTAE CINERIBVS.  
DICAVIT MAVSOLEVM, EREXIT SEPVLCH  
RVM, DITAVIT SACELLVM: ABAVIIS ILLVSTR  
IS, SED ILLVSTRIOR FAMA D.D.MARIANA  
DE CESPEDES EIVS FIDELISSIMA CONSORS<sup>60</sup>

Su correcta traducción al castellano es: "Al más virtuoso del mundo, inteligente, sobresaliente por su linaje, buen esposo y dueño suyo. Al Sr. D. Ildefonso Pacheco Portocarrero, vivo en su pecho y siempre llevado con ella, deseando, por su amor eterno, ser sepultada con las mismas cenizas que él. Dedicó este mausoleo y erigió este sepulcro y capilla la que fue ilustre por su abolengo pero más ilustre por su fama: Doña Mariana de Céspedes; su fidelísima esposa".



Fig. 4. Escudo de armas de la familia Céspedes y Portocarrero, e inscripción que Doña Mariana de Céspedes hizo situar en mausoleo destinado a su marido D. Alonso de Pacheco y Portocarrero

<sup>60</sup> FERNÁNDEZ CORTÉS, G. "Memorial Ajustado de el Pleyto...", f.315 vto.

**LA ICONOGRAFÍA DE SAN PEDRO PASCUAL, EL  
OBISPO OLVIDADO EN LA DIÓCESIS DE BAEZA-  
JAÉN Y PINTADO POR ZURBARÁN**

***SAN PEDRO PASCUAL 'S ICONOGRAPHY, THE FORGOTTEN BISHOP  
IN THE DIOCESE OF BAEZA-JAEN AND PAINTED BY ZURBARAN***

**Pablo Jesús Lorite Cruz**

pablochechu@gmail.com

*RESUMEN: Este artículo versa sobre San Pedro Pascual, santo mercedario, obispo de Baeza-Jaén muy desconocido en su diócesis, pero pintado por Francisco de Zurbarán para un convento de Sevilla.*

*ABSTRACT: This article talks about Saint Pedro Pascual, Mercedarian saint, Baeza-Jaén 's bishop largely unknown in his diocese, but painted by Francisco de Zurbarán for a convent of Seville.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 105 - 113

ISBN: 978-84-615-0021-5



El 6 de diciembre de 2002 se produjo un extraño acto multitudinario en la catedral de Baeza; el obispo por entonces de Baeza-Jaén y hoy arzobispo de Mérida-Badajoz, Santiago García Aracil abrió la urna con los restos de San Pedro Pascual de Valencia para verificar que estos existían. Es un especial ritual que se ha realizado en la diócesis por multitud de obispos a lo largo de la historia desde el siglo XVII y que posteriormente resumiremos sutilmente.

Dentro de la considerable corte celeste existente en la mencionada diócesis, donde evidentemente el santo más afamado es San Juan de la Cruz (en Úbeda), seguido de San Eufrasio (patrón de la diócesis) y del curioso caso de San Bonoso y San Maximiano en la población de Arjona. Siempre expresándonos dentro del campo de esos santos que desarrollaron parte importante de su vida en dichas tierras, pues internamente de los grandes santos de gran veneración nos encontraríamos con San Miguel<sup>1</sup>, Santa Catalina de Alejandría o Santa Teresa de Jesús.

Deberíamos de expresar qué es una corte celeste, una conformación de varios santos que en un determinado lugar y a un específico nivel por muy diversas circunstancias históricas, antropológicas y económicas son elegidos para ser venerados con mayor peso lo que llevará a que sean representados con mayor facilidad y los podamos encontrar en un mayor número de templos. Podríamos poner muchos ejemplos, pensemos como en la archidiócesis de Sevilla es común observar imágenes de Santa Librada que el pueblo identifica o San Ginés de la Jara curiosamente restringida en devoción a la zona de Úbeda y Sabiote en la comarca de la Loma (fuera evidentemente de la diócesis de Cartagena), qué menos podemos decir de Santa Eulalia en Mérida. En otras ocasiones la identificación se circunscribe a simples niveles locales como el caso de Santa Nunilón en Huéscar. En otros casos hablaríamos de santos ficticios en cierto modo como el San Víctor y San Fructuoso existente en forma de momias en la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera con ese sentido que existió sobre todo en el siglo XVII y XVIII de que un lugar se localizaba en el mapa por la importancia de santos que tuviera.

El caso de San Pedro Pascual es muy curioso, pues en la actualidad prácticamente no es conocido en la diócesis, podemos afirmar que no existe ninguna imagen de él, salvo un pequeño lienzo de su martirio descontextualizado en la catedral baezana y su tumba embutida en la torre de la catedral.

Es exclusivamente el siglo XVII el momento en que se le presta atención, tanto en textos (como puede ser el del Padre Bilches) o en una preocupación por crear el gran retablo barroco que albergaría sus reliquias por parte del cardenal de Baeza-Jaén, Baltasar de Moscoso y Sandoval<sup>2</sup>.

El citado Francisco de Bilches lo denomina el invicto Don Fray Pedro Nicolás Pascual de Valencia y fecha su nacimiento en 1227 en la capital levantina, de padres mozárabes toma el hábito mercedario, pasó por varios conventos de la frontera granadina y fue nombrado obispo de Baeza-Jaén hasta que en una entrada musulmana fue secuestrado y llevado a Granada, donde como buen mercedario cambió su vida por la de niños. Fue degollado celebrando misa en la prisión.<sup>3</sup> En el siglo XVII se le consideró como un importante teólogo que escribió *contra la secta de Mahoma*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> LORITE CRUZ, P.J. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*, Tesis doctoral, sin publicar, Jaén, 2010.

<sup>2</sup> Cardenal y Arzobispo de Baeza-Jaén desde 1619 a 1647.

<sup>3</sup> BILCHES, F. (DE) *Santos y santuarios del obispado de Jaen y Baeza*. Domingo García y Morrás, Madrid, 1653, ff. 143-147.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Sigue contando el autor la famosa historia de la mula, pues muerto el santo los islamistas no quisieron quedarse con el cuerpo y lo mandaron a la frontera, donde existe discordia por saber si el obispo debe de ser enterrado en la catedral de Jaén o en la de Baeza. Ante esta circunstancia deciden poner el cuerpo encima de una mula extranjera (que no conociera el camino a ninguna de las dos ciudades) y curiosamente ésta fue hasta la catedral de Baeza<sup>5</sup>. Es evidente que se trata de una quimera, pero en el siglo XVII verdaderamente era creída en ese mundo barroco de milagros y colección de reliquias.

Tal es así que cuando un historiador de esta época, como fue Ximena Jurado, se centra en la vida de los obispos de la diócesis hasta ese momento lo que le interesa es mostrar que el santo se encuentra enterrado en la catedral y para ello realiza una transcripción de su lápida sepulcral: SEPULCRUM DOMINI PETRI NICOLAY NATIONES VALENSIS DEI ET APOSTOLICAE SEDIS GRATIA EPISCOPI GIENENSIS. ANIMAS REQUIESCAT IN PACE. AMEN<sup>6</sup> (sepulcro de don Pedro Nicolás, de nación valenciano; por la Gracia de Dios y de la Sede Apostólica obispo de Jaén. Su ánima descanse en paz. Amén)<sup>7</sup>.



Lápida sepulcral de San Pedro Pascual

Es curioso que es precisamente en este momento cuando el santo olvidado sube a la palestra, el obispo Sancho Dávila y Toledo<sup>8</sup> lo efigia para los retratos de los obispos de su diócesis con aureola<sup>9</sup> y lo hace por replicar a Granada que en el convento de los mártires decían haber encontrado a dicho santo<sup>10</sup>(es evidente que era un momento en el cual la búsqueda de reliquias marcaba la importancia de los lugares).

<sup>5</sup> *Ibid.*, f. 146.

<sup>6</sup> XIMENA JURADO, M. (DE) *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén y Anales eclesiásticos deste obispado*. Madrid, 1652, Pedro Pascual. Misma noticia del mismo recogen muchos autores entre los que podemos destacar a MOLINA HIPÓLITO, J. *Baeza histórica y monumental*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1982, p. 44.

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ MOÑINO –SORIANO, R. y POLICARPO CRUZ-CABRERA, J. *Tradiciones, relatos devocionales y episodios históricos en la ciudad de Baeza*, Asociación Cultural Beturia, Madrid, 2001, p. 53.

<sup>8</sup> Obispo de Baeza-Jaén desde 1600 a 1615.

<sup>9</sup> Hay que especificar que un mártir no presenta un complejo proceso de canonización, ya que por haber muerto en nombre de la Iglesia se le considera desde ese momento en cierto modo santo.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, nota 7, p. 51.

De igual modo debemos de recordar que es un momento en el que se le va a tomar gran devoción a los santos mártires y por tanto los mercedarios se encontrarán en el punto de mira; recordemos cómo la misma Santa Teresa de Jesús jugaba con su hermano Rodrigo en el jardín de su casa a que iban a tierras musulmanas y morían para llegar antes a Dios (algo que evidentemente entra dentro del campo de la mística).

Tal es la importancia rápida que se le da a esta figura que en 1670 Clemente X<sup>11</sup> lo canoniza. Pasado este hecho el santo es olvidado y por muy diversas circunstancias no se volverá a incidir en él hasta 1728 en que se quieren desenterrar los restos de la torre para confirmar la certeza de su existencia<sup>12</sup>. La cuestión es que los restos no estaban en la torre y por referencias buscan en el altar mayor y encuentran un pequeño nicho donde ponía "episcopus" y toman como hecho que son los restos del santo que algunos afirmaban que eran de otro obispo mártir de Jaén llamado Gonzalo de Zúñiga (1423-1456).<sup>13</sup> Los restos se llevan a la sacristía y unas veces se olvidan, otras se reavivan con una serie de milagros hasta que en 1742 el obispo Andrés de Cabrejas y Molina<sup>14</sup> verifica su autenticidad y regala un arca con sus armas que es la que se conserva en la actualidad.



Relicario del santo

No vamos a entrar en un análisis del relicario, pues responde perfectamente al siglo XVIII, lo interesante es que esta urna es colocada en el punto de mayor importancia del retablo mayor, sobre el edículo que ordenara realizar el cardenal Moscoso, concretamente detrás de la figura de la Fe que corona la cupulita rematada por los cuatro doctores de la Iglesia. Más indagador aún es que la Virgen que preside el retablo y que recibirá a los pies estos restos se pondrá so la advocación de la Virgen de los Mártires (no sabemos si es anterior o posterior a este momento que la imagen mariana comienza a denominarse así, aunque no tiene nada de extraño que sea a partir de este momento).

Llamativo es que desde estos momentos el santo vuelve a ser olvidado, pensemos por ejemplo que Francisco de Torres al describir el presbiterio en el siglo XIX ni lo nombra<sup>15</sup>. Prácticamente no existe en la actualidad devoción al mismo y es muy poca gente en Baeza la que sabe los restos que conservan esa urna. Por ello el acto de 2002, para recuerdo de que supuestamente en dicho altar se conservan los restos de un santo.

<sup>11</sup> En el siglo Emilio Altieri, Sumo Pontífice Romano desde 1670 a 1676.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, nota 7, p. 59.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>14</sup> Obispo de Baeza-Jaén desde 1738 a 1747.

<sup>15</sup> TORRES, F. (DE) *Historia de Baeza. Año 1884*, Trascrito por José Rodríguez Molina. Ayuntamiento de Baeza, 1999, p. 108.



Ubicación del relicario y detalle de la Virgen de los Mártires

En este sentido volvemos a incidir que no han existido en toda la diócesis de Baeza-Jaén representaciones del mismo ni antes ni después del siglo XVII, por ello que tan solo se conserve una en la catedral que haya llegado hasta nuestros días (de las pocas que pudieron existir).

Es un lienzo descontextualizado, actualmente en un testero al lado de la famosa capilla dorada (primera de la epístola desde los pies). Muestra el momento en que el santo arrodillado frente a un altar donde se encuentra un crucificado, vestido con hábito mercedario y con casulla blanca y escarlata (colores litúrgicos de la fiestas mayores el primero y de los mártires el segundo) es atacado por un musulmán que se dispone a degollarlo, mientras que el cielo se abre para recibir su apoteosis.

No se puede negar la curiosidad de los detalles del lienzo, pues su identificación episcopal se realiza mediante la mitra que se ubica en un segundo plano, si nos fijamos el santo sobre su cabeza no tiene el solideo lo que indica que se encuentra en el mismo momento en que se disponía a consagrar en un día de festividad de mártires como indica su casulla<sup>16</sup> (curiosamente el revestimiento de la casulla de guitarra es anacrónico, pues es típico del siglo XVII). Al igual que la mitra, pero ésta viene a indicar con su color liso que está celebrando un oficio de difuntos, de lo contrario estaría bordada, por tanto está celebrando o prefigurando su propio martirio.

Respecto al musulmán, aparece como un ser agresivo que curiosamente le ataca con la espada curvada, símbolo de pecado, pues la recta tiene connotaciones sagradas para el catolicismo y la espada que utilizan los ángeles no puede ser utilizada para terminar con la vida de un santo.

En cierto modo podemos afirmar que la iconografía que encontramos y esa composición es muy afín a lienzos del siglo XVII que deben de ser identificados por el lugar en donde se encuentren y hay que estudiarlos muy específicamente. Por ejemplo los cuadros que representan a San Pedro Arbués<sup>17</sup> (el santo inquisidor de Zaragoza) son muy similares. En este segundo caso aparece vestido como canónigo que, rezando, es sorprendido por los judíos y apuñalado de rodillas en la catedral de Zaragoza.

<sup>16</sup> Recordemos que hasta la actualidad los sacerdotes son amortajados con la casulla escarlata, símbolo de la sangre.

<sup>17</sup> RICO CAMPS, D. "La imagen de Pedro Arbués." *Locus Amoenus*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, nº 1, pp. 107-119.



*Martirio de San Pedro Pascual*<sup>18</sup>

Lo más curioso de San Pedro Pascual es que pese a lo desconocido que es en la actualidad fue pintado por el mismo Francisco de Zurbarán, lo realiza hacia 1630, junto con otro lienzo de San Carmelo para el convento de la Merced Calzada de Sevilla (hoy en el museo de Bellas Artes de la misma ciudad), lo que quiere decir que mientras los restos se encuentran olvidados en la sacristía de la catedral de Baeza, la orden de la Merced por ese requerimiento devocional tan importante a los mártires en el siglo XVII está promocionando su culto en uno de sus santos, beatos y venerables, algo que era muy similar en comportamiento a todas las ordenes.

Quizás es uno de los lienzos más desconocidos de Zurbarán, pero no por ello menos importante. Como es costumbre en el pintor extremeño, al igual que haría con otro importante santo mártir como es San Serapio, no presentará al santo en el momento del martirio, sino que su composición será mucho más amable.

La iconografía normal de San Serapio es atado a una cruz en forma de aspa, donde espera el momento en que le arranquen los intestinos y las piernas le sean amputadas. En otras ocasiones lo encontramos ya muerto en la cruz, normalmente bastante ensangrentado. En cambio Zurbarán lo realizará destacando su magnífico hábito mercedario blanco y sólo entenderemos su martirio por encontrarse con los brazos atados en alto (sin ninguna tensión) y su rostro en cierto modo cadavérico.



*San Serapio* de Zurbarán (Museo de Bellas artes de Sevilla), y mismo santo en un retablo de la Basílica de la Merced de Jerez de la Frontera

<sup>18</sup> SÁNCHEZ CONCHA, F. J. *Las pinturas de caballete de la catedral de Baeza*, Ayuntamiento de Baeza, 2004, p. 118-119.



En el caso de San Pedro Pascual será aún más amable, pues el santo aparece vivo, estante y con esa magnífica composición blanca que hace a Zurbarán insuperable en la creación de hábitos. Dirige su mirada de persona mayor (sabia) al cielo de donde recibe la inspiración para escribir sus textos (los cuales tiene en la mano izquierda, mientras desliza la pluma con la diestra).

Frente al hábito mercedario, sólo dos atributos nos indicarán su condición de obispo, la cruz episcopal que por la capellina de mercedario cae por debajo del pecho y la vemos en su abdominal y la mitra que vuelve a tener en la mesa (si estuviera en el suelo, que no es el caso, indicaría que no habría aceptado ser obispo).

El no llevar la mitra puesta es una bella solución de Zurbarán para poder crear un pequeño angelote que se dispone a coronarle de flores y entregarle la palma del martirio. Respecto al indicar su muerte, el pintor no pudo ser más dulce, simplemente pinta un cuchillo sobre su cuello prefigurando su degollación.

Es muy interesante el epígrafe que Zurbarán indica "D(on) P(edro) PASCUAL / OBISPO DE JAEN." Es una de las primeras representaciones que se hacen del santo en Sevilla, curiosamente en un momento en que todavía no había subido a los altares, pues como indicábamos anteriormente la canonización vendrá años después. Por esta circunstancia el pintor tiene que hacer la aclaración, ya que no existía una iconografía que aún lo definiera, ya que ésta estaba empezando a conformarse y precisamente fue Zurbarán uno de los primeros en darle esa forma de dulzor a las representaciones posteriores frente a las imágenes de su martirio.

Es evidente que se trata de un lienzo que responde perfectamente a esa atmósfera zurbaranésca donde existe un gusto especial que prima la espiritualización de las imágenes comunes frente al dinamismo.



Prueba de lo que decimos lo tenemos en la actual iglesia mercedaria de San Gregorio de Sevilla. En ella se encuentran una serie de santos mercedarios y entre ellos en una hornacina del lado de la epístola podemos encontrar una imagen actual de San Pedro Pascual, donde lo encontramos vestido de obispo, con el báculo hacia el exterior, pero con reminiscencias de la iconografía que le dio Zurbarán como puede ser la mitra en los pies y las largas barbas canosas.



San Pedro Pascual, iglesia de San Gregorio de Sevilla

A modo de conclusión podemos ver que la aparición de este santo no deja de ser un ejemplo del arte en tiempos de cambio y crisis. Por ese cambio aparece, porque interesa mostrarlo, pero en el momento en que su figura pierde todo el interés pasa a ser un santo prácticamente olvidado. Nuestras sutiles líneas es lo que han querido demostrar con este ejemplo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *La pintura en el Barroco*, Espasa Calpe, Barcelona, 1998.
- BILCHES, F. (DE) *Santos y santuarios del obispado de Jaén y Baeza*, Domingo García y Morrás, Madrid, 1653.
- CRUZ CRUZ, J. *La catedral de Baeza y su entorno monumental*. Eurograf, Pamplona, 1998.
- LORITE CRUZ, P. J. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*, Tesis doctoral, sin publicar, Jaén, 2010.
- MOLINA HIPÓLITO, J. *Baeza histórica y monumental*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1982.
- RICO CAMPS, D. "La imagen de Pedro Arbués." *Locus Amoenus*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, nº 1, pp. 107-119.
- RODRÍGUEZ MOÑINO -SORIANO, R. y POLICARPO CRUZ-CABRERA, J. *Tradiciones, relatos devocionales y episodios históricos en la ciudad de Baeza*, Asociación Cultural Beturia, Madrid, 2001.
- RUS PUERTA, F. (DE) *Corografía antigua y moderna del reino y obispado de Jaén*, Sociedad Económica de amigos del país, año 1898, reeditado por la UNED, Jaén, 1998.
- SÁNCHEZ CONCHA, F. J. *Las pinturas de caballete de la catedral de Baeza*, Ayuntamiento de Baeza, 2004.
- TORRES, F. (DE) *Historia de Baeza. Año 1884*, Transcrito por José Rodríguez Molina, Ayuntamiento de Baeza, 1999.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. "Una réplica inédita de Zurbarán de un San Carmelo." *Archivo español de arte*, CSIC, Madrid, 2001. nº 331, pp. 287-290.
- XIMENA JURADO, M. (DE) *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén y Anales eclesiásticos deste obispado*, Madrid, 1652.



**"VESTIRSE Y DESVESTIRSE". EL TRAJE DE LAS  
GENTES DEL COMÚN EN EL TEATRO Y EN LA  
VIDA COTIDIANA EN EL SIGLO DE ORO**

**"GETTING DRESSED AND UNDRESSED." CLOTHES  
WORN BY THE COMMON PEOPLE ON THE STAGE  
AND IN EVERYDAY LIFE IN THE GOLDEN AGE**

**Esther González Solís**

Revista Digital Nonnullus  
solisefectivamente@gmail.com

*RESUMEN: Según Lope de Vega, el teatro debía reflejar la vida. Las figuras que aparecen sobre el escenario nos permiten reconocer, por medio de tópicos, situaciones de la vida real, pero, ¿hasta qué punto es fiel la ficción a la realidad? Este trabajo trata de mostrar los prejuicios sociales que existían en la manera de presentar al pueblo llano en las obras teatrales del Siglo de Oro. El vestido es la clave para hablar de estas diferencias, y los inventarios de bienes van a permitirnos analizar todos los clichés que incorpora el teatro al imaginario colectivo.*

*ABSTRACT: According to Lope de Vega theater ought to reflect life. Indeed, characters on stage are stereotypes that play real-life situations. Nevertheless, to what extent is fiction faithful to reality? This paper will try to show social prejudices when portraying ordinary people in the plays of the Spanish Golden Age. Costumes are the key to speak about differences, so goods inventories allow us to analyse the clichés that theater adds to the social imaginary.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 115 - 141

ISBN: 978-84-615-0021-5



“No que V. A. manda, qué se pode dizer mais? A comedia, qual he, tal vay, Aldeãa e mal ataviada.” Prólogo da Comedia dos Estrangeiros do Doutor Francisco Saa de Miranda. Comedias famosas portuguesas, 1622.

## I. INTRODUCCIÓN

Sin duda el siglo XVII fue un período de contradicciones, *de Oro y miseria*. De oro para la literatura y las artes, de miseria y crisis para una sociedad compleja en la que las gentes del común también tenían un papel importante. La concepción somática de esta sociedad estamental de la que tanto se ha hablado, necesitaba unas manos y estas eran las del pueblo llano. Y si esto ocurre en la realidad, nos preguntamos, ¿qué ocurre con el teatro?

Las gentes del común también tienen su sitio en el teatro. Son los criados, los pastores y los mendigos a quienes los dramaturgos dan el don de la verdad teatral, pero también son la voz del sentido común y del pragmatismo que es desoído. Desde que en el siglo XVI diera sus frutos el proceso de desarrollo del teatro, muchos han sido los rasgos que los escritores han ido adjudicando a este tipo de personajes. Gil Vicente, por ejemplo y a grandes rasgos, hace sabio a los pastores; Ribeiro, resueltas y maliciosas a las amas y dueñas; Lope hace virtuosas a las labradoras; y Calderón convierte a los villanos en modelos de la honra<sup>1</sup>.

Como planteó N. Salomon, en su obra *Lo villano en el Teatro del siglo de Oro*<sup>2</sup>, el villano, aunque esto está más enfocado a los ambientes rurales, va a convertirse, paulatinamente, en un dechado de virtudes, en un espejo bucólico, cosa que está en consonancia con la teoría defendida por los arbitristas y ese primer germen de agrarismo fisiócrata que tantas obras de interés dio en el ámbito peninsular.

Los tópicos morales quedan así enunciados en escena y encajados en el discurso de la obra; a esto se suma otro aspecto central como es el lenguaje, pues se dota a estas gentes de unos acentos particulares por los que identificarlos de las de otra condición social. Pero la pregunta que nos asalta tiene que ver más con la materialidad de la representación. El interrogante que se plantea en este punto es si existía, al abordar este tipo de personajes, también un código básico formal, es decir, ¿cómo se presentan y se caracterizan, en cuanto al vestuario, estas gentes? En la sociedad barroca existen unos códigos comunes y un bagaje que, en diferente grado, cala en todos los estratos de esta sociedad; por ello, a la hora de llevar a escena este tipo de personajes debemos preguntarnos, esta vez en lo formal, en lo externo, hasta qué punto pueden reconocerse sobre las tablas y hasta qué punto se es fiel a la realidad. ¿Cómo se viste al alcalde, al sastre, al zapatero, a la labradora y al criado sobre las tablas del teatro? ¿Cómo se vestían todas estas gentes en la vida real?

Hay que entender que este aspecto que queremos estudiar tiene una dificultad importante, lo efímero de su materialidad. El entorno en el que se desarrolló la vida en el mundo del siglo XVII es dinámico y es el mismo en el que se desarrolla la vida actual. Es un entorno vivo y no podemos esperar su “colaboración” como en otras áreas históricas. Pero nos quedan las fuentes documentales. Unas fuentes que arrojan una luz brillante sobre estas cuestiones. Cartas de dote, inventarios de

<sup>1</sup> A la hora de analizar estos aspectos la opinión de varios autores es bastante divergente, ya que mientras que para unos se trata de destacar en determinados momentos estos valores citados, para otros se trataría de una crítica o burla, debido a las situaciones en la que se coloca a este tipo de figuras.

<sup>2</sup> SALOMÓN, N. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

bienes, particiones, almonedas, libros de cuentas, debates morales, libros de sastrería y de trajes, relaciones de fiestas y, por supuesto, las obras teatrales van a ser los pilares del trabajo que se ha desarrollado en las siguientes páginas.

Una vez definido el tema, resta definir el medio y el tiempo. No nos restringiremos a Castilla, tomando ejemplos de todo el medio peninsular, en la medida de lo posible, pero si navegaremos en un espacio temporal algo más "acotado", 1570-1650, lo que nos permitirá hablar de la evolución en el vestido y de la consolidación del teatro comercial en la sociedad del momento.

## II. "COSA QUE ES VILLANÍA", LAS GENTES DEL COMÚN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

"(..) que eres un bárbaro villano más conveniente para arar los campos que para administrar reynos sobervios." Lope de Vega y Carpio Comedia de Bamba. Doze comedias famosas de Lope de Vega, 1605. 78v.

Antes de comenzar con los aspectos materiales hemos de exponer toda una serie de tópicos, positivos y negativos, que van indisolublemente unidos a la presencia en escena de las gentes del común: los pastores, labradores, villanos y artesanos, por lo que vamos a recorrer estos cuatro conceptos desde su significado hasta dar forma a la esencia del significante en escena. Hay que aclarar que estas cuatro categorías son muy generales a su vez, y que no son más que un vehículo que nos permitirá movernos con una mayor facilidad entre los numerosos ejemplos y sus muchas particularidades. Así, aunque fundamentalmente nos referiremos al ámbito rural, también podremos referirnos a las zonas urbanas. S. de Covarrubias dice en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, en 1611, que *labrador* es:

"no sólo el que actualmente labra la tierra, pero el que vive en la aldea; porque las aldeas se hizieron para que en ellas se recogiesen con sus bueyes, mulas, y hato, los que labrauan las tierras vezinas, y concurriendo muchos en un puesto hizieron los lugares y aldeas, y comúnmente los que en viuen en ellas se ocupan poco, o mucho en cultiuar la tierra y labrar los campos."

Y, así, la labradora es la aldeana también. Los villanos no salen muy bien parados en la caracterización que de ellos se hace al definir la voz *villa*:

"que está en el campo a do consiste la labrança de la tierra del Señor y la cosecha a do se recogen los que la labran con sus ganados, y tienen su viuienda apartada de las demás caserías, los que aquí viuen, se llaman propiamente villanos y como tienen poco trato con la gente de ciudad, son de su condición muy rústicos y desapazibles. El día de hoy llamamos villas a los lugares de gente más morigerada, y sonles inferiores los aldeanos que habitan en otros lugares pequeños dichos aldeas, como quiera que sea los vnos y los otros son opuestos al estado de los hidalgos"

Se crea, así, toda una pedagogía tópica sobre el rústico que no hay que entender como un axioma infalible que puede aplicarse de forma sólida en todos los supuestos, sino como un tópico general, un convencionalismo del que se va a servir la literatura, y en especial el teatro. Todo ello se integra en el proceso de la conformación de los códigos sociales, cuya raíz es mucho más profunda y, seguramente, inserta en el eje de discusión que había provocado el nacimiento de lo urbano. Paralelamente se forja una idea opuesta muy relacionada con el desarrollo de los clichés poéticos que, a comienzos del siglo XVI, se habían implantado con el buco-

lismo italianizante y las representaciones de la “Arcadia pastoril”, que presentaba la figura del “pastor metafísico”.

“Hecho de villano, tirar la piedra y esconder la mano”<sup>3</sup>

Desde el prólogo de la obra de Sá de Miranda hasta las palabras del Don Álvaro de Atayde que nos pinta Calderón, en su *Alcalde de Zalamea*, queda plasmado un tópico que es el de la mujer villana desaliñada y pobre, y por ende, indigna para hombre de “más alta condición”. Así se expresa en la primera jornada el capitán calderoniano:

“ÁLVARO: Cosa es que en toda mi vida,  
ni aun de paso, me agradó;  
porque en no mirando yo  
aseada y bien prendida  
una mujer, me parece  
que no es mujer para mí.”

Poco que ver con las alabanzas que dedica a la paz rural, ya en un texto de 1650, Rojas Zorrilla, poniendo en boca de Don García del Castañar, un soliloquio amoroso que enaltece las virtudes de la quietud campesina<sup>4</sup>; o con esta afirmación tan categórica que encontramos en la obra de Tirso:

“Todo es mentira en la corte,  
todo es verdad en los campos,  
y por esto aprendí de ellos,  
gran señor, el hablar claro”  
Tirso de Molina, *La Prudencia*  
en la mujer. Acto Tercero.<sup>5</sup>

En el caso del artesano urbano la significación es más compleja y está relacionada con cuestiones como el gremialismo y la identidad del colectivo, impregnada del espíritu del corporativismo; de hecho queda separado del común, aun siendo parte del mismo estamento. J. M<sup>a</sup>. Díez Borque y V. Esquerdo han estudiado la aparición de diversos oficios en muchas de estas obras, en los cuales la carga peyorativa del cliché escénico se encuentra no tanto en las formas, sino en la honorabilidad del oficio y la consideración social que reclaman los oficiales. De este modo podemos citar como un buen ejemplo el papel del sastre verdadero en la pieza de Juan de la Flor *El caballero sastre*, que se queja del trato recibido al ser víctima de la sustracción de Don Diego, “habiendo servido él en la casa por espacio de un año”. También se prestan a una serie de chistes jocosos sobre el sentido común de los oficiales artesanos:

“Hernández, no digas tal  
tanta gracia, y compostura  
tanto ser, tanta cordura  
le da el cielo a un oficial”<sup>6</sup>

Particularmente en el caso de los sastres y los tejedores la sátira reside en su apego al dinero y la pereza que se les atribuye:

“El tejedor del villar, güelga toda la semana y el domingo quiere trabajar”<sup>7</sup>

<sup>3</sup> CORREAS, G.. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Impr. Jaime Rates, 1906.

<sup>4</sup> En el siglo XVII, durante el momento de mayor efervescencia arbitrista se intensificará la corriente que defiende las virtudes del campesino y de la vida rural. N. Salomon cita algunos ejemplos. SALOMON, N. *Op. cit.* p. 59.

<sup>5</sup> Es llamativo que el elogio de las bondades campesinas lo haga en un obra de Tirso, el villano de esta comedia.

<sup>6</sup> FLOR, J. (DE LA). *La famosa comedia del caballero sastre*, Valencia, Juan Vicente Franco Impr., 1609. f. 29 r.

<sup>7</sup> CORREAS, G. *Op. cit.*, p.100.



Sabemos por la literatura de viajes del momento, que entre los extranjeros llamaba mucho la atención que hasta el más ruin artesano se preciaba de llevar espada, algo propio de la nobleza en otros países<sup>8</sup>. Este exceso de armas, sobre el que también se legisló, y el apelo a la honra serán, también con estos personajes, un ingrediente fundamental para la acción que se desarrolla sobre las tablas.

En definitiva, y una vez expuesto todo lo anterior, puede comprobarse como estas figuras, porque en eso es lo que se convierten, pasan de la realidad al teatro teniendo como fundamento una serie de tópicos, que *a priori* y en su mayoría, tienen un carácter muy negativo y peyorativo. En base a esto es en torno a lo que se va a construir todo el discurso escénico y a articular un código simbólico, que servirá a la vez para alejar y acercar, los personajes al espectador.

### III. LEYES SUNTUARIAS, MORAL Y MODAS

Durante todo este periodo encontramos una profusa legislación sobre el vestido. Se legisla sobre los colores, los tejidos, las formas y los complementos. En la Novísima Recopilación en el título XIII del libro VI, *De los trages y vestidos*<sup>9</sup>, se repite una constante, el deseo de la monarquía "de remediar el abuso y desorden de los trages y vestidos, porque junto con consumir vanamente muchos caudales, han ofendido y ofenden las buenas costumbres"<sup>10</sup>. Además de las líneas generales de la Novísima, están las numerosas pragmáticas que desde finales del siglo XVI se van a ir promulgando. Muchas de ellas engrosarán las llamadas leyes suntuarias de la Monarquía Hispánica, que tenían una motivación de fondo de carácter económico. Por otra parte, el cumplimiento de estas leyes se torna más que dudoso, cuando leemos afirmaciones como la que encabezaba una pragmática de 1600 sobre los vestidos y trages, así de hombres como de mugeres<sup>11</sup>:

"Somos informados, que no se ha hecho ni cumplido (...)"

Pero más allá de la legislación, la literatura va a recoger esta preocupación desde fechas tempranas, caso de Fray Hernando de Talavera que a comienzos del siglo XVI refleja esta tendencia en su *Reforma de trages*, que por la vigencia del tema y su carácter polémico motivaría, más de un siglo después, que Fray Bartolomé Jiménez Patón retomara nuevamente esta obra, y la "ilustrara", persiguiendo hacer "caer en la quenta (a sus lectores) corregirlos, y enmendarlos con penitencia (que) es propio de cuerdos piadosos", pues "hazer gloriosa, y jactanciosa vanidad dellos es ignorante obstinación"<sup>12</sup>.

Hay una preocupación por la apariencia, (por el ser, el deber ser y el parecer), que va a jugar en la escena un doble papel, pues a la vez que se convierte en una pieza fundamental de la trama de muchas obras, se puede ver como un elemento de crítica social. Y existe un problema añadido, y es que la falta de un sistema de identificación personal individual va a facilitar mucho que por medio de un cambio de nombre y la impostura de unas vestiduras apropiadas, unido a la movilidad, se reconozcan como verdaderas dignidades, oficios y privilegios inexistentes. Quevedo nos ofrece ejemplos tanto para la aparente hidalguía como para el ejercicio de la medicina<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> DÍEZ BORQUE, J. M. *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, SGEL, 1975. En algunos personajes de la comedia una honra exagerada y un comportamiento entre afectado y ofendido asociados a una "clase social" baja será motivo de mofa.

<sup>9</sup> Sic.

<sup>10</sup> *Novísima Recopilación*, Madrid, 1805. t. III, p. 182.

<sup>11</sup> Sic. Vid. *Premática y nueva orden de los vestidos y trages, así de hombres como de mujeres*, Madrid, 1600.

<sup>12</sup> TALAVERA, H. (DE) *Reforma de trages*. Ilustrada por B. Jiménez Patón, Baeça, Impr: Juan de la Cuesta, 1638. p. 2. Más adelante se excusaba el fraile por cercenar las palabras del autor original por la necesidad del caso.

<sup>13</sup> "Más vale perderse el hombre, que si es bueno perder el nombre" dice un refrán castellano.

Tal es la importancia del vestido, que un episodio literario, como es el servicio de Lázaro de Tormes con el escudero pobre, puede ayudarnos a entenderla<sup>14</sup>. El derroche que puede alcanzarse en este afán de aparentar da pie a una dura crítica de la que se hace eco el teatro. Tirso es lapidario a la hora de resolver, al menos teóricamente, este tipo de problemas, y más considerándolos tan acuciantes<sup>15</sup>, y así se atreve a poner la denuncia y la solución en boca de Tomasa en *la Huerta de Juan Fernández*:

“¿Por qué pensáis  
que España va, señor, tan decaída?  
Porque el vestido y comida  
su gente empobrece y daña.”  
Dadme vos que cada cual  
comiera como quien es,  
el marqués como marqués,  
como pobre el oficial.  
Vistiérase el zapatero  
como pide el cordobán,  
sin romper el gorgorán  
quien tiene el caudal de cuero.  
No gastara la mulata  
manto fino de Sevilla,  
ni cubriera la virilla  
el medio chapín, de plata.

Si el que pasteliza en pelo,  
sale a costa del gigote,  
el domingo de picote,  
y el viernes de terciopelo;  
cena el zurrador besugo,  
y el sastrer come lamprea,  
y hay quien en la corte vea  
como a un señor al verdugo;  
¿qué perdición no se aguarda  
de nuestra pobre Castilla?  
El caballo traiga silla,  
y el jumento vista albarda;  
coma aquél un celemín,  
y un cuartillo a esotro den;  
porque el jumento no es bien  
que le igualen al rocín”.<sup>16</sup>

En este mismo sentido se pronuncia Tirso de nuevo, a través de una de las escenas de *Habladme en entrando*<sup>17</sup>, donde la campesina Toribia se viste con las ropas de una gran dama. La comicidad de la escena está en el hecho de que al no ser sus propios vestidos le son completamente ajenos, así lo que podría parecer simple se convierte en un enredo escénico.

“El piojo enharinado piensa que es molinero”<sup>18</sup>

Esta preocupación por el vestido va más allá cuando se considera su papel en el teatro y cuando se aprecia el paulatino enriquecimiento de los hatos, con lo que se plantea un nuevo debate sobre la licitud de este tipo de exhibiciones, por ello también queda reflejado en el proceso legislador de la monarquía<sup>19</sup>. A esto se suma, una vez más, la polémica sobre la participación de las mujeres en las representaciones y, aún más problemático es su aparición con ropas masculinas<sup>20</sup>. Todo ello complica mucho más el contexto legal en el que transcurre la consolidación del teatro comercial que amplía su público para convertirse en un espectáculo de masas.

Esta capacidad del teatro para llegar a un colectivo cada vez mayor llamará la atención de los moralistas que se posicionarán a favor de una labor pedagógica de la escena; o en contra, denunciando sus excesos. Sin adentrarnos en el extenso

<sup>14</sup> Este escudero, que no tiene apenas algo más que una hacienda fingida, funda su buen nombre, y porfía contra quien lo ponga en duda, en su apariencia, para lo que, falto de recursos, se ve obligado a prestar un cuidado excesivo al vestuario que tiene y que para Lázaro se convierte en algo parecido a un ritual.

<sup>15</sup> Aunque resulta paradójico que esta aseveración moral se venga de labios de una doncella disfrazada, es decir, alguien que no aparece vestida como corresponde a su sexo y estado.

<sup>16</sup> MOLINA, T. (DE) *La Huerta de Juan Fernández* (1626) en *Comedias escogidas del Maestro Tirso de Molina*, t. II, Madrid, 1829, p. 378.

<sup>17</sup> El texto de este fragmento aparece reproducido en el documento 3 del apéndice documental de este trabajo.

<sup>18</sup> CORREAS, G. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>19</sup> COTARELO Y MORI, E. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 617-732.

<sup>20</sup> Esto puede verse en la promulgación de pragmáticas como la de 1657 que hemos incluido en el apéndice documental. Doc. 2 Prohibición de que las mujeres salgan al escenario en traje de hombre. RAH Colección Salazar y Castro K-17 (9/642) 187 r.

debate, sobre el que por otro lado, nos informa de forma pormenorizada la obra de E. Cotarelo<sup>21</sup>, podemos destacar entre sus detractores al Padre Mariana, quien en su obra *Tratado contra los juegos públicos* (1609)<sup>22</sup>, que desprecia la comedia nueva en favor del teatro grecolatino, responde a los defensores de la pedagogía teatral con unas líneas contundentes:

“Cosa dificultosa es desarraigar una mala costumbre de mucho tiempo, y con grande aplauso de la muchedumbre arraigada, la cual suele celebrar las fiestas mayores con comedias y representaciones, y (...) en ninguna cosa se yerra más gravemente que en honrar a Dios con maneras impropias”<sup>23</sup>

Éste es el panorama en el que, desde finales del siglo XVI, evoluciona el teatro, y con el que autores y comediantes tendrán que desenvolverse para proteger sus intereses laborales sin descuidar la demanda del público, y las censuras existentes van a colaborar en el desarrollo del código simbólico al que nos hemos referido con anterioridad y que va a materializarse en el vestuario, entre otros aspectos.

#### IV. ENTRE LA ESCENA Y LA REALIDAD

“Ya tiene la comedia verdadera su fin propuesto como todo género de poema o poesis, y este ha sido imitar las acciones de los hombres, y pintar de aquel siglo las costumbres (...)”

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. 1609.

Pese a estas palabras de Lope, de las que él mismo se desdice con su obra, una de las principales objeciones que alegan sus detractores es la falta de fidelidad que hay en las comedias a la hora de representar, el anacronismo hace acto de presencia de forma constante. Esta no es una característica única del teatro español del Siglo de Oro, sino que podemos encontrar ejemplos en el teatro inglés. Pero no debemos ver en esto un obstáculo, sino todo lo contrario, se trata de una herramienta más de los autores para involucrar al público en la acción de cada una de las obras. Se busca la empatía del público y que haya una cierta identificación que facilite más todavía el seguimiento de la trama, es más, puede emplearse como un guiño cómico.

Por encima de todo esto encontramos un factor que se va haciendo cada vez más evidente a medida que el teatro cobra protagonismo como espectáculo de masas, y la muchedumbre abandona el atrio de la iglesia para inundar el corral de comedias. Este factor no es otro que el de su influencia en lo cotidiano, que queda patente de muchas maneras, bien por la admiración que despiertan los actores<sup>24</sup>, bien por la adopción de algunas propuestas escénicas por la moda del momento<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> COTARELOY MORI, E. *Op. cit.*

<sup>22</sup> Vid. MARIANA, J. *Tratado contra los juegos públicos. Obras II*, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1854.

<sup>23</sup> MARIANA, J. *Op. cit.* pp. 21-22. En esta misma obra habla de la vida licenciosa de los actores y se manifiesta en contra de la participación de la mujer como actriz en el teatro.

<sup>24</sup> Sobre este tema da varios ejemplos GARCÍA-VALDECASAS, A. en su artículo “Los actores en el reinado de Felipe III” en DIAGO, M.V. y FERRER, T. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad de Valencia. Y puede ampliarse con testimonios como el de ROJAS VILLANDRANDO, A. *El Viaje entretenido*, Madrid, B. Rodríguez Serra editor, 1901. 2 vols. y estudios como el de RENNERT, H. A. *The spanish stage in the time of Lope de Vega*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1909.

<sup>25</sup> Contra las modas impuestas por el teatro se pronunció D. Pedro Apaolaza, obispo de Zaragoza en 1641:

“(…)el abuso pernicioso de yr las mugeres tapadas, y al ojete, traydo por comediantas, cortesanas y escandalosas mugeres, y que de cada día va creciendo con sacrilegios, hablando emboçadas en las iglesias, en graue escándalo de los buenos, y en mayor daño de los malos (...)” (RAH Colección Salazar y Castro A-1 ).

De una forma u otra, aunque es más evidente en el medio urbano, la influencia del teatro en la sociedad existe, y con ella el impacto de los convencionalismos que crea, que van a arraigarse en la mentalidad colectiva.

Sin embargo, al profundizar en los tópicos teatrales, y más en el campo de lo material, cabe repetir la pregunta que nos hacíamos en la introducción, ¿qué aspecto tienen las gentes del común sobre las tablas?, ¿era el mismo que en la realidad?, y si es así, ¿podemos considerar toda obra dramática como una fuente rigurosa, etnográficamente hablando, para este periodo?

#### IV. 1. *La composición del vestuario teatral*

Se ha escrito mucho sobre la evolución del vestuario teatral, desde la pobreza de los primeros hatos hasta la suntuosidad y el lujo de las puestas en escena de los textos calderonianos por las Compañías reales. De forma paralela evoluciona el traje villano. Desde los pellicos viejos de unos pocos reales, de los que hablaba Juan Rufo<sup>26</sup> hasta los sayos de raso de colores del hato de Gaspar de Oropesa<sup>27</sup>, la distancia no es mucha, temporalmente hablando, pero tiene como trasfondo la consolidación del teatro comercial, y con ella todo lo que supone la formación de un lenguaje basado en el convencionalismo escénico.

Si psicológicamente ya hemos visto cómo se forma el tópico del villano y la contraposición entre lo rural y lo urbano, materialmente también se producirá algo similar con la *uniformación* de los personajes. El convencionalismo se instala, como mantiene Ruano de la Haza<sup>28</sup>, porque existe la necesidad de una rápida identificación de cada figura, así se agiliza la implicación del público en la trama. Tanto es así que, aunque discordante en la riqueza de las telas y los colores, se establece una serie de prendas o formas que se atribuyen fácilmente al entorno rural. Así, en la documentación vamos a encontrar numerosas alusiones a *sayos de villano*, *caperuzas*, *pellicos de pastor*<sup>29</sup>, *corpiños de labradora*<sup>30</sup>, etc. No ocurrirá lo mismo con los oficiales artesanos, que en muchos casos no tienen una indumentaria específica, sino que el reconocimiento de su oficio o estado se realiza por medio de los complementos que le acompañan, de modo que el sastre llevará unas tijeras<sup>31</sup>, como el poeta porta un rabel<sup>32</sup>.

Además, otro aspecto a tener en cuenta, es el elevado valor que alcanzan estas prendas, ya que si analizamos la composición de los hatos encontraremos telas de gran calidad e incluso joyas. Esto se debía a la importancia que el vestuario mismo alcanza para las compañías, cuyo éxito se basa en la novedad, no sólo de las obras presentadas, sino en la de los impresionantes despliegues de colorido y lujo que se hacía en la puesta en escena, principalmente en las representaciones del Corpus. El hato es un inversión, arriesgada, eso sí, para los autores de comedias, y llega a

<sup>26</sup> RUFO, J. *Los seiscientos apotegmas y otras obras en verso* (1596), ed. A. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe. 1972. p. 348

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, L. *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988. p. 22. Este documento está fechado en 1577, por lo que es una fecha inmediatamente anterior a la gran eclosión del teatro comercial español, que tuvo lugar en los años 80 del siglo XVI. Sin embargo, podemos hacernos una idea de este cambio en el vestuario tomando en consideración el valor de estas prendas.

<sup>28</sup> RUANO DE LA HAZA, J. M.<sup>e</sup>. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000. p. 78.

<sup>29</sup> En el citado inventario de Gaspar de Oropesa aparecen, entre otras muchas, “ocho sayos de pastores en raso de colores falsos, (...) dos sayos de pastores de tafetán de colores, otro sayo de pastor de tafetán encarnado, cinco pellicos nuevos de pastores de pellicas de cordero guarnecidos de tafetán de colores; otros siete sayos de pastores de plisa blanca y colorada guarnecida de guadamecí, (...), dos zurrones, (...)”. FERNÁNDEZ MARTÍN, L. *Op. cit.*

<sup>30</sup> APM 2113. En un inventario del hato que Gaspar de Porras arrendó a Gabriel Rubio en 1597 encontramos “dos corpiños de labradora, uno frayluno, y otro verde”.

<sup>31</sup> Recuérdese el episodio del galán Don Diego de la *Comedia del caballero sastre* de Joan de la Flor.

<sup>32</sup> El personaje de Mengo en Fuenteovejuna, se presenta como poeta, aunque rústico, al fin y al cabo poeta.

ser un reclamo incluso para la contratación de los actores más famosos<sup>33</sup>, ya que se encargan y elaboran especialmente para ellos algunas piezas de vestir extraordinarias. De este modo, el hato, como elemento de promoción, aumentará poco a poco su valor, y paralelamente su volumen, y se convertirá en una fuente de ingresos pudiendo alquilarse con frecuencia y por un espacio de tiempo acotado<sup>34</sup>.

#### IV. 2. "Medios y buenos paños". El vestido en los inventarios de bienes

Los inventarios de bienes son una fuente excepcional para conocer la indumentaria del momento, autores como Carmen Argente<sup>35</sup>, Hortensio Sobrado<sup>36</sup> o J. Rodríguez<sup>37</sup> los han empleado con esta finalidad con buenos resultados. En estas líneas, al volver los ojos nuevamente hacia este tipo de documentación, sin hacer un recorrido exhaustivo que sería muchísimo más extenso, se ha pretendido dar una visión general de la composición básica del vestuario real de estas gentes del común, teniendo en cuenta las diferencias territoriales y los distintos niveles económicos que podemos encontrar dentro del propio estamento<sup>38</sup>.

Entendiendo que todo convencionalismo debe tener una base real, y sabiendo que para la sociedad del siglo XVII, como ya hemos mencionado, era un signo más de la propia identidad social, no podemos dejar de lado que hay varios aspectos que sucintamente debemos comentar en las siguientes líneas. No se trata de enumerar todas las piezas que componían el vestuario común de hombres y mujeres<sup>39</sup>, sino resaltar el empleo de determinadas prendas, tejidos, colores y el valor de los mismos.

Al portugués Tomás Pinheiro de Veiga<sup>40</sup> le llamaba la atención poderosamente la alegría que transmitía el colorido de los trajes de aquel Tercer Estado castellano, sobre todo en el caso de las mujeres, que se contraponían al uso del negro, del marrón, y otros tonos oscuros, que prevalecían entre estas gentes en Portugal<sup>41</sup>. Ello no quiere decir que la gama cromática en las telas fuese ilimitada, ni mucho menos, sino que con los tonos grises y pardos, se mezclaban el carmesí, el verde, el amarillo y toda una escala de azules hacen acto de presencia. Los puños, valonas, y cuellos cobran protagonismo y aumentan su valor, y el sayo es una de las piezas centrales de la indumentaria cotidiana. Pero no es sólo el color, sino que se aplican

<sup>33</sup> GARCÍA GARCÍA B. nos presenta varios ejemplos de este fenómeno en su trabajo "Los hatos de actores y compañías". El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico, nº 13-14. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007, pp.165-190.

<sup>34</sup> Esto lo podemos apreciar activamente en el caso de autores tan conocidos como Gaspar de Porras vamos a encontrar frecuentemente como parte en contratos de arrendamiento, lo que nos habla de un verdadero mercado interno debido a la demanda, sobre todo, por parte de las compañías de segunda fila con un menor poder adquisitivo.

<sup>35</sup> ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, C. "La realidad del vestido en la España barroca". El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico, nº 13-14, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007, pp. 11-41.

<sup>36</sup> SOBRADO CORREA, H. "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la Historia de la cultura material en la Edad Moderna" *Hispania*, LXIII/3 nº 215, 2003, pp. 825-862.

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ MOLINA, J. "La vida material en Andalucía (siglos XIII-XVI). Estado de la cuestión." *Hispania* 50, p.683-700, 1990.

<sup>38</sup> Para ello, y aunque en este apartado se incluyen varios ejemplos, se han añadido en el apéndice documental algunas transcripciones de fragmentos de estos inventarios, bien sean almonedas o cartas de pago de dote.

<sup>39</sup> Sobre este tema han hablado extensamente C. Bernis y C. Argente en varios de sus trabajos.

<sup>40</sup> PINHEIRO DA VEIGA, T. *Fastigimia*, Oporto, Bibliotheca Pública Municipal, 1911. De los vestidos oscuros del portugués hace Lope un tópico en *La viuda valenciana*: "estaba el cielo más negro que un portugués embozado".

<sup>41</sup> Esto contrastaba con lo que ocurría con las preferencias de la nobleza, en cuyo vestido mucho más austero predominaba el negro, mientras que en el caso portugués el gusto portugués era sin duda mucho más colorista, ya que la influencia castellana en la corte debía convivir con ciertos rasgos orientales que tenían mucho prestigio entre los estamentos superiores, siempre que no corrompiesen las buenas costumbres.

otras técnicas para enriquecer y embellecer los vestidos, el deshilado, entramado y, cómo no, el bordado o labrado, etc.

En los inventarios encontramos una multitud de tejidos, que aparecerán en función de los tipos de prendas, de su función y del poder adquisitivo de los propietarios. El lino, lana, estameña, la mezcla, anascote y algodón son los más comunes por sus cualidades y su precio relativamente asequible. El gorgorán, el damasco, el tafetán, la bofeta y la seda, de mayor calidad, según el volumen que registremos, nos permitirán hacer distinciones entre las galas de boda y la verdadera ostentación dentro del grupo que conforman los villanos ricos, es decir, que serán un elemento más a tener en cuenta a la hora de hablar de niveles de riqueza <sup>42</sup>. Haciendo un ejercicio comparativo tomando como referencia básica los precios que encontramos en el inventario de la tienda de telas de Francisco Díaz de Losada, realizado en 1607<sup>43</sup>, hemos obtenido la siguiente tabla:

Tejido	Precio en reales/vara <sup>44</sup>	Tejido	Precio en reales/vara
Lienzo	2rs/vara	Damasco	25 rs/vara
Bombasí	3 rs/vara	Nabal	28rs/vara
Tafetán	10 rs/vara	Terciopelo	30rs/vara
Anascote	11rs/vara	Paño pardo	40rs/vara
Bayeta	13rs/vara	Mezcla	41 rs/vara
Gorgorán	15rs/vara	Seda	52 rs/libra <sup>45</sup>
Raso	20 rs/vara		

La tónica general es que las prendas, una vez confeccionadas, no superen los treinta reales, aunque hay excepciones y puede haber en las arcas prendas mucho más costosas que se consideran trajes de gala o de boda<sup>46</sup>. La población rural, con sus diferentes capacidades adquisitivas, emplea dos estrategias para satisfacer sus necesidades textiles, por un lado, el autoabastecimiento y la producción casera con un bajo excedente comercial; y por otro, la reutilización de las prendas y su aprovechamiento hasta límites insospechados, cosa que delata el término *traído*. No podemos olvidar que estamos ante una economía de subsistencia.

Además de la diferencia de precios y calidades, si estudiamos detenidamente esta fuente podemos constatar la procedencia de las materias primas y la existencia de una clara diferenciación regional en el vestuario. Se puede reconocer un variado elenco de prendas a las que se achaca una procedencia regional o tipología determinada (tocado soriano, asturiano... etc.). Esto nos permite saber que hay un reconocimiento de estos complementos como propios de una determinada realidad<sup>47 48</sup>.

Ésta es, en líneas generales, y frente al convencionalismo, la imagen de un mundo rural, con sus gentes, mucho más rico y heterogéneo del que se presentaba, enmascarado en lujo, sobre las tablas de la comedia. Todo un universo, el de las gentes del común, tan distinto del tópico, que se separándose de él, confirma su ficción y su simbolismo.

<sup>42</sup> El inventario de los bienes que Catalina Ximénez llevó al matrimonio en 1616 incluía, junto con todo lo necesario para vestir la casa, una serie de prendas valoradas en 528 reales. AHPC, Protocolos lg. 2370.

<sup>43</sup> APM, 3461, 1607.

<sup>44</sup> En varas castellanas cuya equivalencia en metros es de 0,8359 m.

<sup>45</sup> La seda aparece por libras en este inventario (equivale a 460 g.).

<sup>46</sup> Ninguna de estas prendas puede equipararse con los trajes que se elaboraban expresamente para algunos actores.

<sup>47</sup> No se trata de retomar el tema del folclorismo decimonónico, estamos hablando de algo mucho más arraigado. Tanto es así, que no sólo se reconoce en las tasaciones, sino que también lo recoge la terminología empleada por los propios sastres. Conforman por tanto, un vocabulario específico.

<sup>48</sup> En este tipo de identidades es en lo que van a basarse.

## V. CONCLUSIONES

Para finalizar, debemos decir que el investigador debe asumir que el teatro del Siglo de Oro no puede considerarse una fuente etnográfica fiable, ya que la representación de este tipo de figuras sociales responde más a un tópico escénico que a una realidad palpable. No obstante, no por ello debemos dejar de tenerla en cuenta, pues nos permite ir más allá del texto, involucrándonos en todo un complejo código simbólico, que está verdaderamente extendido y arraigado en la sociedad de este periodo. De igual modo, admitimos que poco tiene que ver el retrato, entre lo cómico y lo bucólico, que del mundo rural y sus gentes nos ofrecen las comedias con lo que nos transmiten los fuentes notariales, por ejemplo.

La influencia de los cánones teatrales repercute, de alguna manera<sup>49</sup>, en la indumentaria, pero no responde fielmente a las realidades que encontramos en la documentación notarial, en otra parte de la producción literaria, o en el arte<sup>50</sup>. Debemos aceptar que el valor de estos convencionalismos no está en su diferenciación y distanciamiento de la realidad, sino en aquellos rasgos que engloba, que son los que permiten al espectador reconocerse o identificar al otro, por esto es por lo que deben analizarse, para llegar a las raíces de un lenguaje simbólico y social ya desaparecido.

### FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

#### *Fuentes manuscritas*

- Archivo de la Real Academia de la Historia (ARAH)
  - Colección Salazar y Castro Ig. K-17/N-25.
- Archivo de Protocolos de Madrid (APM)
  - Ig. Juan de Mijamas 3461/Juan Gómez 2113/Antonio Amador 2157.
- Archivo Histórico Regional de Madrid (AHRM)
  - Fondo municipal de Camarma de Esteruela.
  - Fondo municipal de San Martín de la Vega.
- Archivo Histórico Provincial de Cáceres (AHPC)
  - Protocolos, lgs. 2370/2484/468.
- Archivo Histórico Municipal de Trujillo (AHMT)
  - Protocolos (1626-1629).

#### *Fuentes impresas primarias*

ACELGA, J. *Libro de geometría, práctica y traça, lo qual trata de lo tocante al oficio de sastre (...)*, Madrid, Guillermo Drouy impresor, 1589.

ALEMÁN, M. *Guzmán de Alfarache*, Madrid, 2004.

BRUNEL, A. *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique*, París, 1656.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Obras. T. IV*. Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1858.

CASTRO ROSSI, A. *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII, fundado en el estudio de las comedias de Calderón*, Madrid, 1881.

RIBEIRO CHIADO, J. *Auto das regateiras*, Lisboa, 1530.

RIBEIRO CHIADO, J. *Prática dos compadres*, Lisboa, 1531.

CONTRERAS, A. *Discurso de mi vida*, Madrid, 2004.

<sup>49</sup> Mucho más, y de forma más evidente, en el mundo urbano por su mayor presencia en él.

<sup>50</sup> De esto último se han incluido varios ejemplos en el apéndice documental.

- CORREAS, G. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Impr. Jaime Rates, 1906.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, S. *Tesoro de la Lengua Castellana*, Madrid, 1611. Leis extravagantes. Lisboa, 1569.
- MARIANA, J. *Tratado contra los juegos públicos, Obras II*, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1854.
- MOLINA, T. *La prudencia en la mujer*, Madrid, 2004.
- MOLINA, T. *Comedias escogidas del Maestro Tirso de Molina*. ts. I, II y III Madrid, Imprenta Ortega y compañía, 1826.
- Novíssima Recopilación, Madrid, 1804.
- PINHEIRO DA VEIGA, T. *Fastigimia*, Oporto, Bibliotheca Pública Municipal, 1911 .
- PINHO DA COSTA, A. *A verdadeira nobreza*, Lisboa, 1655.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, F. *El Buscón*, Madrid, 2004.
- ROJAS VILLANDRANO, A. *El Viaje entretenido*, Madrid, B. Rodríguez Serra editor, 1901. 2 vols.
- SEMPERE Y GUARINOS, J. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias*, Madrid Imprenta real, 1788.
- TALAVERA, H. *Reforma de trages*, Ilustrada por B. Jiménez Patón, Baeça, Impr. Juan de la Cuesta, 1638.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. *El diablo cojuelo*, Madrid, Espasa - Calpe, 2000.
- VEGA Y CARPIO, L. F. *Doze comedias famosas de Lope de Vega*, Jorge Rodríguez Impr., 1605.
- VEGA Y CARPIO, L.F. *Fuenteovejuna*, Madrid, 2004.

*Bibliografía - Artículos*

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, C. “La realidad del vestido en la España barroca”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 13-14, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007. pp. 11-41.
- GARCÍA GARCÍA, B.J. “Los hatos de actores y compañías”. *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 13-14, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007. pp.165-190.
- GÓMEZ TABANERA, J.M. “Del tocado corniforme de las mujeres asturianas en el siglo XVI” *El Basilisco* nº 5, noviembre-diciembre, 1978.
- LASMARÍAS PONZ, I. “Labradores a la moda, labradores al uso. El lenguaje del traje en Aragón en la Edad Moderna” [http://blancas.unizar.es/descargar\\_archivo.php?idArchivo=13](http://blancas.unizar.es/descargar_archivo.php?idArchivo=13)
- MACEDO, J. B. (DE) “Para o Estudo da Mentalidade Portuguesa do século XVI. Uma Ideologia de Cortesão”, *Revista ICALP*, vol. 7 e 8, Março-Junho de 1987.
- MADROÑAL, A. “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”. *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 13-14, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007. pp. 229-301.
- MCKIM-SMITH, G. y WELLES, M. L. “Material girls and boys: dressing up in Cervantes” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24, 1, 2004. p. 65-104.
- MONTOYA RAMÍREZ, M<sup>a</sup>. I. “El léxico del vestido. Extranjerismos en el tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias.”
- PÉREZ PASTOR, C. “Nuevos datos acerca del histrionismo español” *Bulletin Hispanique*, 8-13, 1906-1914.
- RODRÍGUEZ MOLINA, J. “La vida material en Andalucía (siglos XIII-XVI). Estado de la cuestión.” *Hispania* 50, p.683-700, 1990.
- RUANO DE LA HAZA, J. M<sup>a</sup>. “El vestuario en el teatro de corral”. *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 13-14, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007. pp. 43-62.



- SHAW, P. "Wits, fittes and fancies: Spanish ingenio in Renaissance England. *Estudios ingleses de la UCM*, vol. 12, 2004.
- SOBRADO CORREA. "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la Historia de la cultura material en la Edad Moderna" *Hispania*, LXIII/3 nº 215, 2003. pp. 825-862.

*Bibliografía - Libros*

- BELLINI. G. *Re, dame e cavalieri rustici, santi e delinquenti : studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, Bulzoni editore, 2001.
- BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2004.
- BENNASSAR, B. *Historia de los españoles*, Barcelona, Crítica, 1989.
- BERNIS, C. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Ediciones del Viso, 2001.
- BOUZA, F. *Los Austrias Mayores. Imperio y monarquía de Carlos I y Felipe II*, Madrid, Historia 16, 1996.
- CARO BAROJA, J. *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*. Barcelona, Atalaya, 1996.
- COTARELO Y MORI, E. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- DELEITO Y PIÑUELA, J. *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 2005.
- DIAGO, M. V. y FERRER, T. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991.
- DIEGO Y GONZÁLEZ, N. (DE) y LEÓN SALMERÓN, A. *Compendio de indumentaria española*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1915.
- DÍEZ BORQUE, J.M. *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, SGEL, 1975.
- DÍEZ BORQUE, J. M. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, L. *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- GARCÍA CÁRCEL, R. *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Historia 16, 1989.
- LYNCH, J. *Edad Moderna. Crisis y recuperación 1598-1808*, Barcelona, Crítica, 2005.
- MERIMÉ, H. *Spectacles et comedians a Valencia (1580-1630)*, París, A. Picard editeur, 1913.
- MIGUEL GALLO, I. J. (DE) *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, .
- MILEGO, J. *El teatro en Toledo*, Valencia, Manuel Pau, 1909.
- PUIGGARÍ, J. *Estudios de indumentaria española concreta y comparada*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta, 1890.
- RENNERT, H.A. *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1909.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. *Aportaciones para la historia del histrionismo español*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1914.
- RUANO DE LA HAZA, J.M. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SALOMÓN, N. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- SANZ AYÁN, C. y García García, B.J. *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.
- SENABRE, R. *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.
- SEPÚLVEDA, R. *El corral de la Pacheca. Apuntes para la Historia del Teatro español*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1888.

**Doc. 1**

**RAH Colección Salazar y Castro N-25 f° 266r-269r**

“Premática para que desde el día de la promulgación desta lleey en adelante, no se pueda traer vestidos, ni traje alguno, bordados, ni recamados, ni escarchados, de oro, ni plata, fino, ni falso, ni de perlas, ni aljofar, ni piedras, ni guarnición alguna de abalorio, sin embargo de lo permitido por la ley.

En Valladolid

Por Luis Sánchez. Año 1602

---

Véndese en cas de Francisco Robles, librero del Rey Nuestro Señor.

Licencia y Tassa

Yo Pedro de Zapara de Mármol escrivano de Cámara de sus Magestad, de los que residen en el su Consejo de su Magestad fue tassada la premática en que se prohíbe traer vestidos bordados de plata, o oro fino, o falso, o avalorio, a cinco maravedíes cada pliego: y a este precio y no más mandaron que se pueda vender. Y así mismo mandaron, que ningún impressor destes Reynos pueda imprimir la dicha premática, si no fuere el que tuuiere licencia y nombramiento de Iuan Gallo de Andrada escriuano de Cámara de su Magestad. Y para que dello conste, de mandamiento de los dichos señores del Consejo, y de pedimiento del dicho Iuan Gallo de Andrada di la presente. Que es fecha en la ciudad de Valladolid, a seys días del mes de Março de mil seyscientos y dos años.

Pedro Çapata de Mármol.

DON FELIPE por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Ierusalem, de Portugal, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcas, de Seuilla, de Cerdeña, de Córdoua, de Córcega, de Murcia, de Iaen, de los Algarues, de Algeziras, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, Islas y Tierra firme del mar Océano: Archiduque de Austria: Duque de Borgoña, de brabant y Milán: Conde de Abspurg, de Flandes, y de Tyrol, y de Barcelona: Señor de Vizcaya, y de Molina, &c. a los Infantes, Prelados, Duques, Marqueses, Condes, ricos hombros, Priors de las Órdenes, Comendadores, y subcomendadores, alcaydes de los castillos y casas fuertes y llanas, y a los del nuestro consejo, Presidentes y oydores de las nuestra Casa y Corte, y Chancillerías, y a todos los Corregidores, Assistente gouernadores, alcaldes mayores, y ordinarios, alguaziles, merinos, prebostes, y a los Concejos, y vniuersidades, veintiquatros, regidores, caualleros, iurados, escudereos, oficiales, y hombres buenos, y otros qualesquier súbditos y naturales nuestros, de qualquier estado, preeminencia o dignidad que sean o ser puedan, de todas las ciudades, villas y lugares, y prouincias de nuestros reynos y señoríos, así a los que agora son, como a los que serán de aquí adelante, y a cada vno y qualquier de vos, a quien esta nuestra carta y lo en ella contenido toca y puede tocar en qualquier maneram salud y gracia. SEPADES que para la reformation de los grandes excessos y excesivos gastos que auía en estos nuestros reynos, en los trajes de las mugeres, se han promulgado diuersas leyes y pragmáticas, la última en la villa de Madrid, a tres días del mes de Iunio del año passado de mil y seiscientos, por la qual se proueyó lo que desde la promulgación de ella en adelante se avía de guardar acerca dellos, y el tiempo en que se auían de poder traer, y gastar los hombres y mugeres, que estuuiesen hechos al tiempo de la dicha promulgación, auéndose registrado en la forma en la dicha pragmática contenidas; y porque después de la publicación della, se han visto por la esperiencia muy grandes daños e inconuenientes que han resultado

de auerse permitido por la dicha ley, que por el tiempo en ella contenido se pudiesen traer los vestidos bordados, y recamados, y escarchados, y guarniciones de aualorio, que quando se publicó estuuiesen hechos. Y auíéndose practicado sobre el remedio dello por los del nuestro Consejo, con las deliberación que el caso requiere, y con nos consultado; por la presente que queremos que aya fuerça y vigor de ley y pragmática sanción, como si fuesse fecha y promulgada en Cortes. Mandamos , que desde el día de la promulgación della en adelante, ninguna persona de qualquier genero, estado, calidad, y condición que sea pueda traer vestido, ni traje alguno bordado, ni recamado, ni escarchado, de oro, o de plata, fino, ni falso, o de perlas, o aljofar, o piedras, ni guarnición alguna de aualorio, ni puedan vsar por tiempo alguno de las que tuuieren hechas de los dichos bordados, y recamados, y escarchados, y guarniciones de aualorio, aunque esten registrados, sin embargo de lo permitido por la dicha ley la qual en quanto a esto abrogamos y anulamos, quedando en todo lo demás en su fuerça y vigor. Y mandamos, que así se guarde y cumpla, so pena que qualquiera persona que traxere los dichos trajes y vestidos, bordados, o recamados, o escarchados, o guarnición de aualorio en la forma dicha, los aya perdido y pierda, con otro tanto de su valor, todo aplicado conforme a la dicha ley, y so las demás penas en ella contenidas; la qual mandamos se guarde, cumpla y execute inremissiblemente, así en la forma de los vestidos, que según lo por ella dispuesto, están prohibidos, y permitidos, como en todo lo demás en ella contenido, excepto en lo poe esta proueydo y ordenado, porque así conuiene a nuestro real servicio, y al beneficio destos nuestros reynos. Porque vos mandamos, guardeys, cumplays, y executeysm y hagays guardar, cumplir y executar todo lo susodicho, según que de sus se contiene, y declara; y contra el tenor y forma dello no vays, ni passeys, ni consintays yr ni passar, agora, ni en tiempo alguno ni por alguna manera. Y para que lo susodicho venga a noticia de todos, y ninguno pueda pretender ignorancia, mandamos, que esta nuestra carta sea pregonada publicamente en esta nuestra Corte, y los vnos, ni los otros fagades ende al, so pena de la nuestra mercede, y de cinquenta mil maravedíes para la nuestra Cámara. Dada en Valladolid a tres días del mes de Março, de mil y seyscientos y dos años.

YO, EL REY

El Conde de Miranda

El Licenciado Núñez Bohorques

El Licenciado Tejada      D. Don Alonso Agreda

El Licenciado D. Iuan de Acuña

Yo, don Luys de Molina y Salazar, Secretario del Rey nuestro señor la fize escriuir por sus mandado.

Registrada, Iorge de Olaal de Vegara, Chanciller.

Iorge de Olaal de Vergara.

Pregón

En la ciudd de Valladolid, a quatro días del mes de Março de mil y seyscientos y dos años, delante del Palacio y Casa Real de su Magestad, y en el Ochato y comercio de los Mercaderes, y Oficiales; estando presentes los Licenciados Francisco de Gudiel, y don Francisco Mena de Barnueuo, y el Doctor Bernardo de Olmedilla, y los licenciados don Diego Alderete y Haro, y Martín Fernández Portocarrero, Alcaldes de la Casa y Corte de su Magestad, se publicó la ley y pragmática en esta otra parte contenida con trompetas y atabales, por pregoneros públicos a altas e inteligibles bozes. A lo qual fueron presentes Iuan Lucas del Castillo, Gerónimo de Perea, y Pedro de Sierra, y Melchor de Salazar, alguaziles de la Casa y Corte de su Magestad, y otras muchas personas. Lo qual passo ante mí.

Juan Gallo  
de Andrada”

**Doc. 2 Prohibición de que las mujeres salgan al escenario en traje de hombre**

**RAH Colección Salazar y Castro K-17 (9/642) 187r.**

“Quando permití que volviesen las comedias que se habían suspendido por los desordenes y relaxas de trafes y representaciones que se habían experimentado, fue con orden precisa que esto se executado con atención muy particular a la reformatión de los trajes y a la decencia de las representaciones que se había de obserbar de suerte que no hubiese ni en lo uno ni en lo otro, cosa alguna que ofendiese la pública honestidad. Y porque he entendido que en esto se falta gravemente en las partes donde se representa y que los trajes no son con la moderación y ajustamiento que se deue, os ordeno que embieis órdenes a la Corona en todo aprieto de suerte que se observen precisa y indispensablemente, que ninguna muger pueda salir al teatro en havito de hombre y que si huviere de ser preciso para la representaión que de ninguna manera se les descuebran las piernas ni los pies si no que esto esté siempre cubierto con los vestidos ó trajes que ordinariamente usan o con alguna sotana de manera que sólo se difereznie el traje de la cintura arriba imponiendollos las penas que pareciere y disponiendo que inviolablemente se executen en las que contravinieren al cumplimiento de la orden referida.

Rubricada de la Real mano de su Magestad  
Madrid, a primo de enero 1657.”

**Doc. 3 Fragmento de la comedia Habladme en entrando**

Acto segundo. Habladme en entrando. Tirso de Molina (s. XVII)  
“Sale TORIBIA con capa aguadera, a lo asturiano, y con aguijada, y LUCÍA, su criada, de la misma suerte; haya ruido de carretas y cantará LUCÍA al son del ruido de la carreta” Acto primero. Habladme en entrando. Tirso de Molina

Vanse. Sale LUCÍA con un candilón y los vestidos y TORIBIA

TORIBIA: ¿Cerraste la puerta?  
[romancillo(hexasílabo)]

LUCÍA: Sí, ya la he cerrado.

TORIBIA: Cuelga el candilón en aquese cravo. 1370

¿Sintióte la ninfa?

LUCÍA: No, ca al ir entrando, por no her roído, quité los zapatos.

TORIBIA: Pues desnuda presto. 1375

LUCÍA: Ya tienes quitado la saya y sayuelo.

Siéntase en el suelo

TORIBIA: Desprende el tocado aprieta, Locía, mientras me descalzo. 1380

Queda en mantegüelo

LUCÍA: Ya todo está hecho.

¿Por qué tas quitado los zapatos?

TORIBIA: ¡Bestia!

¿Cabrán en los zancos?

Dácalos acá. 1385

Dale los chapines

LUCÍA: Aquí están.

TORIBIA: ¡San Pablo!

Llega acá, Lucía;

llega, que me caigo.

LUCÍA: Quítate los, pues.

TORIBIA: Yo me iré enseñando, 1390

ca Amor es maestro

en aquestos casos.

Daca los corpiños.

LUCÍA: Como están cerrados

por delante...

TORIBIA: Enseña, 1395

oigan el diablo,

por detrás se atacan.

Pónese el jubón

LUCÍA: Las damas de hogaño,

siguiendo lo culto,

huyen de lo craso. 1400

TORIBIA: Pon presto.

LUCÍA: Ya pongo.

¡Cristo soberano,

cuántos agujeros!

TORIBIA: No estiraces tanto,

que me harás caer. 1405

LUCÍA: Todo está atacado;

¿qué quieres ahora?

TORIBIA: Dame ese refajo.

LUCÍA: Allá va; ¿qué es esto?

Saca las enaguas

TORIBIA: ¿Qué trojiste, diablo? 1410

¿Es frontal de iglesia?

Ten de aqueste lado.

Extiéndelas todas, que han de estar cosidas  
por delante

¿Quieres apostar

que trojiste acaso

la funda del coche? 1415

LUCÍA: No, que es muy galano.

TORIBIA: Ya caigo en lo que es:

manta de caballo.

LUCÍA: ¿Tan larga?

TORIBIA: Alto, pues;

voyme rodeando 1420

esta faja al cuerpo.

Va dando vueltas TORIBIA, dándose las enaguas, y LUCÍA teniendo el otro canto

LUCÍA: Muy bien lo has pensado,

casi la traía.

TORIBIA: Ata esos dos cabos;

venga ahora esotro 1425

presto.

LUCÍA: No ha quedado

ya más que la ropa.

Pónese la ropa

TORIBIA: ¡Qué cuello tan alto!

Lucía, parece

pescuezo de ganso. 1430

LUCÍA: ¿Por qué así lo hacen?

TORIBIA: Porque yo he pensado

que los traen así  
éstas, por si acaso  
algún caballero, 1435  
tierno enamorado,  
quiere visitar  
sus compuestos labios,  
con el pie de amigo  
no pueden lograrlo. 1440  
LUCÍA: Esta caja vino  
acá entre los hatos.  
TORIBIA: ¿Qué hay dentro?  
LUCÍA: Cabellos.  
TORIBIA: ¿Si sa trasquilado  
con el berrenchín? 1445  
LUCÍA: Que son del tocado  
tienen trazaderas,  
si no es que me engaño,  
estos son pericos.  
TORIBIA: Pon, que no me espanto 1450  
que caiga quien tiene  
perico en los cascos.  
Daca la valona.  
LUCÍA: Está como un mayo;  
toma no te ahoje.

**Doc.4**

**AHR Madrid. Municipal de San Martín de la Vega. 1573**

“Almoneda de Juan Tachado (fragmento).

(...)

- Un par de costales y unas alforjas en nueve reales.
- Un paño nuevo azul en tres ducados.
- Una fraçada nueva en mill maravedíes.
- otra fraçada mediada en doze reales.
- Una sarga colorada en veynte reales.

(...)”

**Doc.5**

**AHR Madrid. Municipal de San Martín de la Vega. 1573**

“Sepan quantos esta carta de dote vieren como yo, Joan Pérez, vezino de la villa de San Martín de la Vega, que está al presente en esta villa de Valdemoro, digo que por quanto al tiempo e sazón que yo me obe de desposar como me desposé por palabras de presente con Ana de Cubas, mi muger, hija de Juan de Cubas, difunto, e de vos, María Gonçález, su muger, se trató e conçertó que vos la dicha María Gonçález, mi señora, me avrades de dar en dote e casamiento con la dicha Ana de Cubas, para sustentar las cargas del matrimonio, treynta mill maravedíes, según que más largamente consta e parece por el conçierto que obo en promisión de la docte al tiempo, que el dicho matrimonio se trató. Por ende, por la presente carta conozco que rescibo de vos la dicha María Gonçález, mi señora suegra, los dichos treynta mill maravedíes que ansí me prometisteis en docte con la dicha mi muger e más tres mill y ochocientos y setenta maravedíes, los quales resciben çiertos bienes muebles e raices apreçados a mi contento que son los bienes e por los apreçios los que se se siguen:

(...)

- Yten una vasquiña de paño granado, guarneçida con dos faxas de terçiopelo negro en quarenta reales.
- Yten una cuera de paño negro en veynte y dos reales.
- Yten unas mangas de rolanda en çinco reales.
- Yten una toca en seys reales.
- Yten un joyel de plata en tres reales.
- Un escofión en çinco reales de oro y seda.
- Iten una guarnición para la toca en tres reales.

(...)"

## Doc. 6

### AHM Trujillo. Protocolos La Cumbre. 1611

"Carta de pago de dote de Teresa García hija de Bartolomé Ximénez (fragmento).

En la villa de la Cumbre en çinco días del mes de enero de mill e seisçientos y onze aós, ante mí el escriuano e testigos paresçió Pedro López , vecino desta villa y dijo que al tiempo e quando se conzertó el matrimonio entre él y Teresa Garzía, su mujer hixa de Bartolomé Ximénez, difunto, y de Joana Garzía, su muger, la dicha su madre le mandó en dote y casamiento con ella ziertos bienes y alhajas para ayuda asustentar las cargas del matrimonio y porque se quiere apartar a su casa a pedido a la dicha su suegra le entregue los dichos bienes y ella lo tiene por bien con que le de carta de pago de ellos, por tanto dixo que reziue de la dicha Joana Garzia los bienes y alhaxas tasados a su satisfacción a los prezios siguientes:

(...)

Otra saia de paño de colo de pasa con hirma amarilla en quatro ducados.	IU cccc <sup>o</sup> xx vi
Un sayuelo de paño negro guarnezido con terziopelo negro en veinte reales.	U dc Lxxx <sup>o</sup>
Otro saiuelo azul guarnezido con terziopelo colorado en ocho reales	U cc Lxx ii
Unos cuerpos de paño azul picado en otros ocho reales.	U cc Lxx ii
Otro sayuelo de paño verde en seis reales.	U cc iiiii <sup>o</sup>
Unos cuerpos de raso colorado guarnezido con terziopelo verde en veinte y ocho reales.	U dcccc <sup>o</sup> Lii
Una saia parda con hirma uerde diez y seis reales	U dxL iii <sup>o</sup>
(...)	
Otros tres panizuelos de Nantes en tres reales	U c ii
(...)	
Un tocado soriano en ocho reales	U ccLxx ii
(...)	
Un tocado blanco casero en quatro reales	U c xxx vi
Otro tocado casero en otros quatro reales	Uc xxx vi
Otro tocadero de Ruan calzado de hilo almastigado con sus puntos en quatro reales	U cxxx vi
Una camisa de muger de lienzo labrada de seda negra en diez reales	U ccc xL
Dos cuellos de onbre uno de bozetan y otro de ruan en ocho reales	U cc Lxx ii
Quatro camisones de onbre de lienzo en treinta y seis reales	IU cc xx iiiii <sup>o</sup>
(...)"	

**Doc. 7**

**AHP Cáceres Protocolos Zorita .1616.**

“Inventario de Catalina Ximénez (fragmento).

(...)

- tres camisones de lienço delgado con sus quellos a veinte y seis reales cada uno.
- Una camisa labrada de negro y otra camisa labrada de azul en sesenta y seis reales dambas.
- Quatro camisas de dos almadigadas y dos blancas a diez y siete reales cada una.
- Un tocador de nabal con puntas que es amarillo en diez y seis reales, digo en diez reales.
- Otros dos paños blancos de manos en veinte y dos reales dambos.
- Otro tocado casero con su guarniçiones en ocho reales.
- Otro pañizuelo de cabeça con puntas y deshilado en doze reales.
- Tres tocados caseros en çinco reales cada uno son quinze reales.
- Una toca tramada y otra de algodón en siete reales dambas.
- (...)
- Un jubón de telilla en veinte y ocho reales.
- Valonas y ropillas de paño quatro ducados y calças también en çinco ducados.
- Un juboncillo de raja verdosa guarnecido en veinte y quatro reales.
- Unos cuerpos de paño verdoso guarnecidos en doze reales.
- Otro cuerpo de modilla en seis reales.
- Un juboncillo de estameña parda en seis reales.
- Una saia de mezcla verdoas hirma colorada en treinta y quatro reales.
- Una saia parda hirma azul en veinte y siete reales.
- Otra saia parda trayda en catorze reales.
- (...)

**Doc. 8**

**AHP Cáceres Protocolos Zorita .1623.**

“Inventario de Bartolomé Chico Delgado (fragmento).

(...)

- Un ferreruelo negro que le tasó el dicho Martín Blázquez en cinquenta y dos reales.
- Un tocado asturiano en ocho reales.
- De calçado de cordobán, botines y chinelas, mil maravedíes.
- Tres camisones de lienço en quarenta y dos reales todos.
- Un quello de bofetán en seis reales y unos valones pardos y una ropilla y medias todo pardo en veinte y dos reales.
- Dos ferreruelos pardos en ochenta reales danbos.
- Un jubón de bonbasí en quinze reales. (...)



**Doc. 9**

**AHP Cáceres Protocolos Zorita .1632.**

“Inventario de Andrés González (fragmento).

(...)

- Dos camisones de lienço en veine y çinco reales.
  - Una camisa de lienço labrada en hilo amarillo y azul en catorçe reales.
  - Otra camisa de lienço labrada con seda .
  - Otro camisón traído en seis reales.
  - (...)
  - Dos pares de balones de lienço viejos en seis reales.
  - Tres valonas en çinco reales.
  - (...)
  - Un jubón de bonbasí en veinte y seis reales.
  - Un ferrezuelo pardo en seis ducados.
  - Ropilla, balones y medias pardos en tres ducados.
  - Un ferrezuelo negro en sesenta reales.
  - Unas medias berdes de carisea en quatro reales.
  - (...)
  - Tres pares de çapatos y unas chinelas en diecisiete reales.
  - Un sombrero en onze reales.
  - Corpiños y jubón de gorgorán i los corpiños de piñuela en ocho ducados.
  - Una mantellina de cobijar de belarte negro en ocho ducados.
  - Un manto de anascote negro en seis ducados.
- (...)”

**Doc. 10**

**AHP Cáceres. Protocolos Madroñera. 1638**

“Quantas y partizión de los hijos de Francisco Martín y María González, año 1638. Cuerpo de bienes (fragmento).

(...)

- Un paño de figuras en quatro reales (...)
- Unos cuerpos de estameña quarneçidos de puntilla de colores en doze reales.
- Un jubonçillo de lo mismo guarneçido en veinte reales.
- Un cuerpo de piñuela negra veinte y ocho reales.
- Una saya de mezcla verdosa con hirma amarilla en catorze reales.
- Otra saya parda con hirma anaranjada en veinte reales.
- Otra saya negra vieja en siete reales.
- Un manto de burate en quatro ducados en reales. (...)
- Una media herreteada en nueve reales (...)

Doc. 11

AHP Cáceres Protocolos Zorita .1654.

“Ynventario de Joana Martín quando casó con Sebastián Hortiz (fragmento)

En el lugar de Çurita, jurisdizi3n de la ciudad de Trugillo en veinte y çinco días del mes de setiembre de mil y seisçientos y çinquenta y quatro años, ante mí, el escrivano publico y testigos aquí contenidos pareçió presente María Ximénez, biuda de Bartolomé Chico Delgado, vezina deste dicho lugar y dixo que por quanto con el fauor de Dios nuestro señor esta tratando de casar Juana Martín, su hija, y del dicho su marido, con Seuastián Hortíz vezino del lugar de Alcollarín y quiere poner por ynventario quenta y raçon los bienes y açienda que para ayuda a las cargas del dicho matrimonio de a la dicha su hija, y del dicho su marido por quenta de lo que a la dicha Juana Martínez le a de tocar, así paterna como materna cuyos bienes se tasaron y apreçieron por dos personas nombradas por cada parte la suya, quya tassaçión y apreçio es como se siguen:

- (...)
- Tres camisones a veinte y seis reales cada uno
- Una camisa azul en veinte y seis reales
- Otra camissa de hilo amarillo en veinte y seis reales
- Otra camissa azul y amarilla de lienço en veinte y seis reales
- Otra camisa de seangora en tres ducados
- Yten tres servilletas en doçe reales
- Una table de manteles en çinco reales
- Otra tabla de manterles en çinco rreales
- Una servilleta en cor dorada en dos reiales
- Un tocado soriano en ocho reales
- Una toca de algodón en seis reales y medio (...)
- Tres tocados caseros en veinte y un reales (...)
- Dos sayas pardas una nueva con firma colorada en quatro ducados.
- Otra saya parda a medio traer con frima anaranjada en tres ducados.
- Una mantilla parda nueva con (...) colorado en treinta reales
- Unos querpos de sarga morada con trençillas a terçiopeladas en dos ducados.
- Otros cuerpos pardos en ocho reales.
- Un sayuelo de sarga morada en quinqe reales.
- Otro sayuelo de estameña con pasamanos negro en quarenta reales.
- Vara y media de paña pardo en quinqe reales.
- Una valona con puntas en doçe reales.”

Nota: En todas las transcripciones anteriores se ha tratado de mantener la grafía original, excepto en los casos en los que era necesario para una buena comprensión del texto.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Nota:

Aunque es mucho más difícil rastrear, de forma específica, la indumentaria popular, podemos encontrar varios testimonios muy ilustrativos si realizamos un análisis más profundo de la pintura de la época y en parte muy específica de la literatura. En este apéndice documental se incluyen algunos ejemplos ilustrativos.



1. Tipos femeninos del Auto de las regateiras, J. Ribeiro Chiado, 1530



2. Tipos masculinos de la Pratica dos compadres, J. Ribeiro Chiado, 1531



3. Pastores portugueses, Trova dos pastores, B. Ribeiro, 1536



4. Moriscos haciendo pan, *Kostümbuch Kopie nach dem Trachtenbuch des Christoph Weiditz c. 1560*



5 y 6. Dos ejemplos del vestuario español del siglo XVI, *Kostümbuch Kopie nach dem Trachtenbuch des Christoph Weiditz c. 1560*



7. J. Acelga. *Libro de geometria, práctica y traça, lo qual trata de lo tocante al oficio de sastrer (...)*. Madrid, Guillermo Drouy impresor, 1589



8. Diego Velázquez, *Campesina*, 1645-1650



9. A. Puga, *El bebedor*, 1643. El personaje se cubre la cabeza con una montera



10. A. Puga, *El afilador*, s. XVII. Representación de varios tipos sociales



11. Bartolomé Esteban Murillo, *Vieja despiojando a un niño*, 1670. La anciana viste un jubón pardo sobre camisa



12. Diego Velázquez, *Dos hombres sentados a la mesa*, 1620-1621



13. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, 1620



14. Bartolomé Esteban Murillo, *Muchacha con frutas*. Fecha indeterminada



15. Diego de Velázquez, *El aguador de Sevilla*, 1620



16. Bartolomé Esteban Murillo, *Cuatro figuras en un escalón*, 1655



## **LA PROMOCIÓN DE LAS ARTES EN TIEMPOS DE CRISIS Y CAMBIOS DE MENTALIDAD: FÁBRICA, ICONOGRAFÍA Y FUNDICIÓN DE LA CUSTODIA DE ORO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA**

### **ART PROMOTION IN TIMES OF CRISIS AND CHANGES OF MENTALITY: THE MAKING, ICONOGRAPHY AND MELTING OF THE GOLD CUSTODY OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE**

**José Gámez Martín**

Academia de Historia y Ciencias Heroicas  
Ortiz de Zúñiga. Sevilla

josegamezmartin@yahoo.es

*RESUMEN: El cabildo de la catedral de Sevilla en 1608 encarga la realización de una custodia de oro para los cultos internos de la Octava del Corpus. La ejecución de la obra se posterga hasta finales del siglo XVIII, pues la misma no se estrena hasta 1791, estando su fábrica condicionada a una época de crisis profunda en lo económico aunque de bastante excitación religiosa. En su realización intervienen diferentes artistas y tras su estreno, tan sólo 6 años después, es entregada como ofrenda a la corona para que su fundición sirviera para sufragar los gastos de la guerra contra Inglaterra, acto éste donde claramente se aprecia el triunfo de los nuevos ideales académicos frente al abigarrado y ya casi fenecido barroco. Es de sumo interés analizar la historia material de la custodia desde la visión de las mentalidades y comprobar las causas de su destrucción que no sólo pueden entenderse como un cambio de criterio artístico, sino también como un acto de pleitesía al poder establecido representado en esta ocasión por la monarquía ilustrada de Carlos IV en la crisis profunda del Antiguo Régimen*

*ABSTRACT: In 1608, the authority of the Holy Church Cathedral of Seville commissioned the making of a gold custody dedicated to the domestic worship of the Eighth of Corpus Christi. Its creation lasted until the late eighteenth century, the custody being finally released in 1791, since its fabric was subject to a deep economic crisis within a time of great religious fervor. Different artists take part in the making of the custody, and 6 years after its release, it is given to the crown as a contribution so that its gold, once melted, will be used to pay the expenses of the war against England. This action clearly shows the success of the new academic ideas against the multicoloured and almost disappeared baroque style. It is interesting to analyze the material history of the gold custody from the different attitudes and to verify the causes of its destruction, which can be understood not only as a change of artistic criteria, but also as an act of homage to the establishment, represented by the enlightened monarchy of Charles IV in the deep crisis of the Old Regime*



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 143 - 157

ISBN: 978-84-615-0021-5



El arte, desarrollo estético de la emoción humana y fiel representante de los íntimos sentimientos del hombre, está supeditado en su génesis y desarrollo a las circunstancias históricas en las que florece. Las mismas condicionan los estilos y las modas y, asimismo, las necesidades de producción de dicho arte.

Sin duda alguna, en estos condicionantes se encuentra la existencia del arte religioso en el que el hombre abraza su condición, supeditada a lo trascendente, sirviendo también la realización de dicho arte como un perenne canto y tributo al Creador del Universo.

La rica liturgia católica potencia, como fundamento inexcusable de la fe, el culto divino, sirviendo el arte plástico como principal aliado para el honor de belleza estética a Dios.

La Eucaristía o presencia viva de Cristo en Cuerpo y Alma en el sacrificio del altar es tributada con el principal culto católico y a lo largo de los siglos, los artistas han escrito las más bellas páginas para *El Amor de Los Amores*.

En este trabajo se estudia la construcción de una custodia de oro a cargo del cabildo de la catedral de Sevilla, loable y a la vez colosal idea que surge a principios del siglo XVII y que, con las vicisitudes de una ciudad que vive una crisis de valores en la pérdida de su hegemonía como puerta del Imperio, se posterga su estreno tras costosos años de realización a los finales del XVIII.

De forma inexplicable esta custodia, que en su iconografía parlante es una clara demostración de los mejores postulados del barroco, es mandada reducir a oro por el propio cabildo tan sólo siete años después en lo que claramente se aprecia como una victoria de los principios neoclásicos, cuya mentalidad academicista tanto se aleja y contrapone a la exuberancia barroquista.

## I. LA REALIZACIÓN DE UN SUEÑO (1608-1791). LA CONSTRUCCIÓN DE LA CUSTODIA<sup>1</sup>

La primera noticia documental sobre la intención del Excelentísimo Cabildo Catedral de realizar una custodia procesional de oro la encontramos en la reunión capitular del viernes 18 de abril de 1608. En la misma, presidida por el arcediano don Félix de Guzmán, se trató "de la falta que esta Santa Iglesia tiene de una custodia para llevar en la Octava del Corpus el Santísimo Sacramento al Sagrario y traerlo la Víspera al altar mayor". Tras discusión "salió tratado por una mayor parte que se haga una custodia de oro para tal efecto y para tal fin se deshagan las cosas que hay en la sacristía de oro y plata que no sirva"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Aunque había tenido referencias a cargo de la historiografía sevillana catedralicia realicé el primer trabajo dedicado a la custodia en GÁMEZ MARTÍN, J. "La custodia de oro de la catedral de Sevilla. Arte eucarístico entre la historia y la leyenda" en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 508, junio 2001, pp. 43-45. Casi todas las noticias aportadas eran inéditas y por vez primera se realizó una descripción basada en fuentes documentales de la obra perdida. Más tarde apareció un trabajo de SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J. "La Custodia de oro en la Catedral de Sevilla" en *Estudios de Platería San Eloy*, Murcia, 2003, pp. 569-595. La reconocida historiadora suministró nueva información siendo lo más interesante la publicación de los diseños del Miguel Fernández, enviados como veremos desde Madrid en 1781. Curiosamente la doctora Sanz no menciona ni una sola vez mi trabajo, sin duda alguna por desconocer su existencia.

<sup>2</sup> Archivo catedral de Sevilla (ACS), Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 1608, f. 32.

Considero de suma importancia, la noticia que nos suministra este documento y que ha pasado desapercibida para la bibliografía posterior, y es que nunca fue intención del cabildo catedral sustituir la custodia de Arfe, por la proyectada de oro, ya que esta última sólo iba a usarse para cultos litúrgicos en los interiores de los muros catedralicios.

El cabildo no ceja en el acuerdo adoptado y al poco tiempo se firma, ante el escribano Gaspar de León, contrato de realización de la acordada custodia con fecha 31 de octubre del mismo año.

La pieza había de ser construida en oro de 22 kilates, de forma redonda de 8 columnas con el tercio de cada una de ellas en relieve calado, debía de estar esmaltada en blanco y rojo con el exorno de algunas piedras asentadas. La cantidad de oro fue estipulada en 100 marcos, cada marco sería pagado a 50 castellanos o pesos y cada peso sería de 16 reales.

El cabildo entregaría al artista 25 pesos de oro para el comienzo de la fábrica de la obra y, una vez fueran éstos terminados, otros 25, hasta la feliz conclusión del proyecto, fijándose el período de conclusión en 3 años.

Si el artista empleara oro de más de 22 quilates se le pagaría a 16 reales por el valor de cada castellano, encargándose la mayordomía catedralicia de darle al platero el herraje que fuera menester o 400 reales en compensación por el mismo.

Hernández cobraría por su labor 6.000 pesos, 5.000 por la hechura y otros 1.000 por las piedras que utilizara.

El platero firma la escritura junto a su mujer, Catalina de Quiñones, siendo uno de los testigos su suegro, encargado del mercado del vino<sup>3</sup>.

Las únicas noticias que sobre él tenemos son gracias a don José Gestoso, quien informa sobre el pago de la catedral de 1.249 maravedises por el pago de la hechura y piezas de una cruz de oro en 1605, y es este mismo y conocido investigador el que indica que con fecha 5 de enero de 1511 se le paga a la viuda 96.350 maravedises por el oro y lo realizado por su marido en la custodia, lo que ha hecho pensar que Hernández moriría en los últimos días de 1610, con su obra ya bastante avanzada por la gran cantidad pagada a su viuda<sup>4</sup>.

Con la documentación que ahora presento no se puede confirmar de ninguna manera en esta fecha el pago publicado por el conocido Gestoso, pues leemos en el cabildo capitular de 4 de febrero de 1608:

“que se entreguen al platero Lázaro Hernández lo que quede por cobrar y que el platero se venga a labrar la custodia a un sitio dentro de la iglesia y entregue lo que tendía echo [sic.] de ella al señor tesorero y a los señores sacristanes, que los señores diputados y contadores vean las piedras que están echas de ellas y refieran cuales son más convenientes acerca de las que tienen compuestas. También se le tase la cruz de cristal que ha aderezado de esta santa iglesia y se le pague”.<sup>5</sup>

Como vemos, el platero siguió trabajando en la obra durante dicho año, aunque sí moriría al poco tiempo y ésta sería la principal causa de que la misma quedara paralizada.

La investigación en los libros de fábrica catedralicios me permiten clarificar lo anteriormente expuesto, ya que con fecha 10 de enero de 1611<sup>6</sup> se le pagan 40.000 maravedises al platero Lázaro Hernández “que está haciendo la custodia de oro para esta santa iglesia”, mientras que es con fecha 5 de enero de 1612<sup>7</sup> cuando

<sup>3</sup> Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (APNS), 1608, oficio 19, f. 267. Un resumen de esta escritura se encuentra en ACS, Sección I Secretaría, Autos Capitulares, lib. 152, 1789; documento entre los ff. 268 y 269.

<sup>4</sup> GESTOSO PÉREZ, J. *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla, desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900. t. II., p. 224.

<sup>5</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 44, (1607-1608), f. 7.

<sup>6</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, lib. 127, (1611), f. 11.

<sup>7</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, lib. 128, (1612), f. 17 vto.

esta vez sí se le pagan a su viuda doña Catalina de Quiñones "96.350 maravedises, a cumplimiento de lo en que se tasó, y modicó el oro, cobre y hechura de lo que dexó hecho y asentado en la custodia de oro que comenzó y estuvo a su cargo haser para esta Sta. Iglesia".

Estos documentos, como se puede apreciar, testimonian el fallo o el error de transcripción de un año, a cargo del conocido Gestoso, y también puede incluirse la noticia de que el platero oficial de la catedral era Juan de Ledesma, y aunque Hernández se daba a sí mismo este cargo, no lo tenía con rango de oficialidad<sup>8</sup>.

Hasta 1628 no tenemos más noticias documentales sobre la custodia, y es en este año, con fecha 28 de julio, cuando en reunión capitular de nuevo se manda hacer<sup>9</sup>. El 15 de marzo de 1635 se decide que se compruebe lo que está hecho hasta ese momento<sup>10</sup>. Y es ya en 1636 cuando, con fecha 14 de julio, se acuerda que se desarme lo que hay hecho de la custodia "por ser obra errada en toda su traza", estableciéndose también que todas las piezas de valor se guardasen en un arca, la cual estaría custodiada por tres llaves<sup>11</sup>.

El 11 de septiembre de 1713 vuelve a surgir la idea de la custodia en un cabildo, encargándose en el mismo a los señores contadores resolviesen cómo hacerla<sup>12</sup>.

El 15 de junio de 1715 se presenta un modelo para la realización de una nueva custodia en madera, desconocemos al artífice de este modelo, pero sabemos que el mismo no fue aprobado<sup>13</sup>. Sin embargo, el 2 de octubre se presenta "un dibujo hecho por el maestro del retablo del Sagrario"<sup>14</sup>, por lo que claramente se ve que el artífice es Jerónimo Balbás, que por su parte, con fecha 20 de septiembre, siendo vecino de Sevilla en la collación de Santa María, concierta ante los escribanos Nicolás de Zeballos y Antonio Navarro, con los canónigos don Jerónimo de Abadía, magistral, y don Luis Serrano de Castro, racionero, contrato de la ejecución de un modelo de madera y cera para la fábrica de la custodia de oro de la Catedral<sup>15</sup>.

El zamorano Balbás era ya conocido por el cabildo, pues llegó a Sevilla en 1705 para llevar a cabo la construcción del retablo Mayor de la Iglesia del Sagrario, fastuosa máquina concluida en 1709 y, lamentablemente y como bien se sabe, derruida el 5 de mayo de 1824, pues al parecer constituía un peligro para la seguridad de la cabecera de la Iglesia, opinión que encerraba una mentalidad neoclásica, destructora de todo lo barroco, que desgraciadamente influyó en el parecer artístico de los señores calonges. En el documento contractual se especifica que el artista debe entregar el diseño en un plazo no superior a tres meses y por 4.000 reales de vellón de precio. La entrega de la última obra balbasiana en Sevilla antes de la marcha del maestro a México, donde moriría el 22 de noviembre de 1748<sup>16</sup>, no supondría sin embargo el rápido comienzo de la ejecución de la obra ya que se acordó que no se realizase la misma, aun aceptando de buen grado el modelo presentado por Balbás,

<sup>8</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, lib. 127, (161 I), f. 26 vto.

<sup>9</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 54, (1626-1630), f. 272.

<sup>10</sup> *Ibidem*, lib. 56, (1635-1640), f. 10.

<sup>11</sup> *Ibid.*, f. 97 vto.

<sup>12</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 92. (1713), f. 162.

<sup>13</sup> *Ibidem*, lib. 94, (1715-1716), f. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, f. 27 vto.

<sup>15</sup> APNS, Oficio 19, (1715), f. 1276.

<sup>16</sup> Para profundizar en la figura de Balbás pueden consultarse los trabajos de CARO QUESADA, M<sup>a</sup>. J. "Jerónimo Balbás en Sevilla" en *Atrio*, n<sup>o</sup> 0, Sevilla, 1988, pp. 63-91; GÓMEZ PIÑOL, E. "Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México" en *Temas de estética y arte*, t. II, Sevilla, Academia de Santa Isabel de Hungría, 1988, pp.96-143; y SERRERA CONTRERAS, J.M. "Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás", en *Archivo Hispalense*, n<sup>o</sup> 223, Sevilla, Diputación, 1990, pp. 135-151.

por la crisis económica que se padecía<sup>17</sup>. La idea de la ejecución de la custodia se demoraría hasta 1752, donde comenzó a trabajar en el proyecto don Juan Bautista de Zuloaga, orfebre que fue recibido en el gremio de plateros el 4 de Marzo de 1761 en atención, según consta en su expediente "ser ensayador de estos reynos y artista de las obras de esta Santa Iglesia sin exemplar y mediante y la notoriedad y suficiencia y estar actualmente haciendo para esta catedral una custodia de oro, fuese sentado nuestros libros por artista probado en este colegio"<sup>18</sup>.

La obra de este artífice está muy relacionada con la catedral, de donde fue nombrado platero el 20 de diciembre de 1747 tras recibir su aprendizaje posiblemente de manos de su suegro, también relacionado con el cabildo, Manuel Guerreño de Alcántara. Destaca la restauración que hizo de la custodia de Arfe en 1755 o del retablo de plata junto a Alexandre y Cáceres entre 1770 y 1172. Podemos encontrar también realizaciones suyas por la mayor parte de la geografía hispalense, como el Sagrario del convento de San Leandro en 1760, los centros de la parroquia del Coronil en 1766 o, en 1781, la cruz parroquial de Gines<sup>19</sup>.

El 29 de febrero de 1752, los canónigos aprueban el diseño de Balbás y discuten la manera de sacar presupuesto para la elaboración de la presea, acordándose entre otras circunstancias se deshagan todas las piezas que están guardadas de la custodia antigua, o que se vendan; que se tomen de fábrica algunas de las dotaciones de Sepúlveda o Contreras; que se venda el mayorazgo de Mencía de Andrade; que se tomen algunas dotaciones de canónigos, como las de don Bartolomé Padilla; y que se tomen también los frutos de las ventas de pontificales o el superávit del pan. El 2 de mayo se nombra a don Juan Cavaleri como responsable capitular en la ejecución de la joya<sup>20</sup>.

A partir de este año, existe un libro de entradas y salidas de los efectos destinados para la construcción de esta obra y en él puede verse la gran cantidad de piezas de la catedral que se fundieron con destino a la misma, la mayoría de ellas piezas de plata y oro que pertenecían a la misma catedral. También podemos apreciar que caló entre los canónigos, e incluso entre el pueblo fiel, el afán de colaborar para alcanzar la feliz conclusión del proyecto. Así, por citar algunas de estas dotaciones, podemos destacar la del 25 de enero de 1753, de 5.500 reales a cargo de Josefa Herrera Rincón<sup>21</sup>; el mismo día, 7.529 reales entregados por el magistral Alfonso Tejedor<sup>22</sup>; en la misma fecha 1.000 reales de vellón de un anónimo devoto<sup>23</sup>; el 16 de noviembre de 1753, el vasco Manuel de Ursunaga<sup>24</sup> deja su herencia dividida en dos partes, una para un hospital dedicado a San Juan y establecido en Vizcaya, y la otra para el cabildo catedral, con destino a la fábrica de la custodia de oro; el 22 de octubre de 1763, 22.000 reales de vellón, del canónigo don Juan de Cavaleri<sup>25</sup>; o el 19 de noviembre de 1780, 6.617 reales de vellón del maestrescuela don Andrés de Ibarburu<sup>26</sup>.

Para la ejecución de la obra Juan de Zuloaga contó con la asistencia de otros artífices, entre ellos Juan Gómez de Luque, que tuvo a bien realizar la obra de filigranas y algunas esculturas, y que el 15 de octubre de 1761, resentido en su salud,

<sup>17</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 94, (1715 y 1916), ff. 45 y 98.

<sup>18</sup> GÁMEZ MARTÍN, J. "La custodia de oro...", p. 43.

<sup>19</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992. p. 386.

<sup>20</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 120, (1751 y 1752), ff. 391 y 428.

<sup>21</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, Varios, lib. 391 *Entrada de efectos para la fábrica de la custodia de oro*, f. 2.

<sup>22</sup> *Ibidem*, f. 2 rto.

<sup>23</sup> *Ibid.*, f. 2 vto.

<sup>24</sup> *Ib.*, f. 23 rto.

<sup>25</sup> *Ib.*, f. 29 vto.

<sup>26</sup> *Ib.*, f. 48 rto.

pide poderse marchar a su ciudad originaria, Córdoba, pidiendo el finiquito por el trabajo realizado<sup>27</sup>.

La muerte de Zuloaga acaecida sobre el año 1781, cuando "lo llamó Dios a mejor vida, y se fue a gozarla, dejando las cosas peor que las que había"<sup>28</sup>, parece que de nuevo paralizó la costosa y accidentada realización de la obra, aunque los canónigos no cejaron en su empeño y durante estos años, a pesar de las precarias condiciones económicas, crearon el 7 de junio de 1763 una nueva comisión, participando en la misma el lectoral Francisco Villar<sup>29</sup>.

Este proceso de paralización parece que termina el 23 de noviembre de 1786, cuando se acuerda la continuación de la obra<sup>30</sup>, donde el cabildo catedral estaba ya influenciado por las ideas academicistas, como se observa si revisamos la discusión de esta reunión, que se oponía a la aparatosidad de lo barroco.

Hasta el momento se creía que la primera vez que se consultó este criterio neoclásico con la Academia de San Fernando fue en el año 1781, cuando se recibe desde Madrid un proyecto del arquitecto Miguel Fernández, pero puedo documentar en este trabajo que ya en 1775, con fecha 27 de marzo, el canónigo lectoral Francisco Luis Vilar "ha solicitado de un arquitecto inteligente revise el estado actual de la custodia". El informe fue realizado por el profesor de arquitectura, y residente en Sevilla, Mateo de Medina, en el mismo, el profesional salva la labor escultórica de la obra "trabajada y en buen gusto", pero critica la arquitectura de la misma, por lo que presenta un nuevo diseño de planta y alzado con el fin de corregirla, argumentando que para el mismo sigue los criterios de las academias de San Fernando de Madrid y San Lucas de Roma<sup>31</sup>.

También el 7 de febrero de 1781<sup>32</sup> los canónigos reciben un nuevo diseño de planta y alzado realizado por Miguel Fernández, académico de San Fernando, con el que tuvieron contacto al realizar éste una visita para revisar la seguridad de la Iglesia del Sagrario, al parecer estos diseños se encuentran en la catedral, según la doctora Sanz Serrano, que ha estudiado la diferencia entre el diseño de los mismos, y la descripción de la obra concluida<sup>33</sup>.

Miguel Fernández, tenía un largo historial de obras, y fue pensionado en Roma por la Academia, durante muchos años<sup>34</sup>. De su visita al Sagrario se conservan unos bellos grabados dibujados por él y ejecutados por el grabador Joaquín Ballester<sup>35</sup>.

En el cabildo de 19 de junio de 1789<sup>36</sup> se votó si se continuaba con la obra anterior, ajustada a los cánones de Balbás, o si se empezaba la hechura de una nueva, según la inspiración de Fernández o de Mateo de Medina, y es curioso que estudiando las actas de esta reunión se aprecia que se habló más, y no como hasta ahora se había creído, del diseño de Medina sobre el de Fernández, optándose finalmente por la continuación de la obra ya empezada y dejándola en las manos del platero

<sup>27</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 127, (1761), f. 231 vto.

<sup>28</sup> *Ibidem*, lib. 149, (1786), f. 268 vto.

<sup>29</sup> *Ibid.*, Lib. 129, (1763), f. 177 rto.

<sup>30</sup> *Ibid.*, Lib. 149, (1786), f. 268 rto.

<sup>31</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 139, (1775-1776), ff. 25 vto y 26 rto.

<sup>32</sup> *Ibidem*, lib. 144, (1781), f. 4 vto.

<sup>33</sup> SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J. "La Custodia de oro...", pp. 580-587. Reproduce la planta y el alzado del diseño de Fernández en las pp. 581 y 583 y en la p. 580 argumenta que ambos lienzos se encuentran "en las dependencias de la catedral" sin dar la ubicación exacta de los mismos.

<sup>34</sup> BÉDAT, C. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 171, 250, 252, 264 y 265.

<sup>35</sup> GÓMEZ PIÑOL, E. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>. I. *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*. Sevilla, Iberdrola, 2004, pp. 28 y 29.

<sup>36</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 152, (1789), f. 137rto.

don Vicente Gargallo y Aleixandre, orfebre que destacó en la ciudad hispalense en el último tercio del siglo XVIII y entre cuyas obras pueden destacarse en 1784, un cáliz de rocalla y un portaviático en forma de corazón para el convento de Santa Paula; y sin fecha dos lámparas conservadas en el museo de Artes y Costumbres Populares, dos bandejas rococó y dos candeleros lisos para la catedral, un copón para las mercedarias de la Asunción, un relicario para la iglesia de Santa María la Blanca, y de su última época un incensario para el seminario, el cual respira ya aires neoclásicos<sup>37</sup>.

Para que los miembros del cabildo optaran en su lección con oportunos elementos de juicio la custodia realizada hasta el momento fue armada y expuesta los días anteriores al cabildo de 7 de agosto en una "pieza próxima a la librería y ha sido vista por dos personas inteligentes Don Blas Molner y Don Félix Caraza<sup>38</sup>", esta ilusión por emprender de nuevo la obra de la custodia fue comentada por el gremio de platería, pues se recibieron algunas solicitudes para realizar la misma, así puede leerse la firmada el día 1 de julio por Pedro Páez "para que se le ocupe en la obra de la custodia de oro"<sup>39</sup>.

Que la custodia fuese vista y reconocida por el escultor Blas Molner, que pertenecía a la Academia de Bellas Artes de Sevilla, da muestra fehaciente de la estrecha relación del cabildo con los postulados academicistas<sup>40</sup>.

El cabildo testimonia en sus documentos su interés por la conclusión de la obra, así el 26 de junio de 1789 se nombra a don Jerónimo Ignacio del Real y a don Cristóbal de Fores comisionados ante el artífice<sup>41</sup>; el 17 de agosto del mismo año se trata la forma de encontrar fondos económicos<sup>42</sup>; el 7 de septiembre, se entrega todo el oro buscado y lo ya trabajado a Gargallo, que se compromete a continuarlas y a hacer modelos en barro y madera<sup>43</sup>.

El 29 de abril de 1791, Aleixandre entregó la obra concluida al cabildo, representado en las personas de don Jerónimo Ignacio del Rosal y don José Pérez de Lovaina, realizando con el preciado metal sobrante cuatro faroles para las esquinas de la nueva parihuela<sup>44</sup>.

La tarde del 12 de mayo, la custodia fue colocada en la sacristía mayor<sup>45</sup>, y al día siguiente, viernes 13, la sesión capitular decide por 23 bolas blancas contra 16 negras, se estrene en la procesión del Corpus del día 23 de junio<sup>46</sup>.

## II. LA SIMBOLOGÍA DEL TEATRO SACRO: ICONOGRAFÍA BARROCA Y EXALTACIÓN EUCARÍSTICA

Conservamos un curioso testimonio de don Antonio Ponz a quien escribe un amigo en el día del estreno de la obra eucarística; como era de esperar no sale bien parada, sufriendo "en sus carnes" toda la furia neoclásica, así se lee:

<sup>37</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Cinco siglos...*, pp. 363-365.

<sup>38</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 152, (1789) ff. 186 vto. y 187 rto.

<sup>39</sup> *Ibidem*, f. 146 rto..

<sup>40</sup> Sobre Blas Molner y su vida académica, véase, MURO OREJÓN, A. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1962, pp. 5, 7, 9, 16, 25, 28, 141, 143, 147-148, 151, 251-252, 254 y 256.

<sup>41</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 152, (1789), f. 139 vto.

<sup>42</sup> *Ibidem*, f. 187 rto.

<sup>43</sup> *Ibid.*, f. 196 rto.

<sup>44</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 154, (1791), f. 42 rto.

<sup>45</sup> *Ibidem*, f. 47 rto.

<sup>46</sup> *Ibid.*, f. 47 vto.

"la custodia que estrenó el Cabildo el día del Corpus es pésima. Es doloroso ver ese enorme peso de oro empleado en el peor artefacto que se pueda ver y explicar. ¿Es posible que en Sevilla se vea esto? ¡No Haber ni siquiera una moldura en toda la obra que pueda reconocer por legítima ninguna de las cinco órdenes! ¡Que desgracia!, todos estos comentarios se estuvieron oyendo por la calle Génova y por todas las demás calles de suerte queda declarada por monstruosa en razón del arte..."<sup>47</sup>

Podemos imaginarnos el disgusto de Ponz al recibir la misiva, máxime cuando él mismo definió la custodia de Arfe como "sin duda una de las mejores que hay en España y de las que este artífice hizo con mayor empeño".<sup>48</sup>

Hemos de recurrir a los testimonios de los contemporáneos que alcanzaron a verla para hacernos una idea de la morfología artística de la custodia, pienso que tal vez sea el más minucioso en la descripción don Félix González de León, quien en 1844 nos cuenta en su *Noticia Artística de Sevilla* que:

"Se concluyó en 1791 llevándola en procesión por las calles, tenía dos varas y media de alto, con tres cuerpos. El primero era un tabernáculo con 12 columnas sobre planta cuadrada. Los otros dos cuerpos eran pequeños con respecto al primero, por lo que no hacían buen efecto a la vista, ni estaban en los órdenes de arquitectura. Pesaba 8 arrobas, 19 libras, 1 orza y 3 adarmes. En las esquinas de las parihuelas cuatro faroles de cristal con pies y remates de oro, que pesaban 21 marcos, 7 onzas y 5 adarmes. La hechura costó de 336.750 reales de vellón".<sup>49</sup>

Afortunadamente, documentos catedralicios como el *Inventario de Alhajas* de 1770<sup>50</sup> o una nota manuscrita del propio Gargallo inserta en el *Libro de Actas* de 1791<sup>51</sup>, permiten hacernos una idea más aproximada de la pieza, de la que sobresalen a mi modo de ver, dos características principales, su hechura artística, con claros efectos del más puro estilo barroco; y una muy compleja representación iconográfica que, basándose en figuras del Antiguo y Nuevo Testamento, hacen brillar el Sacramento del Altar como la Nueva Alianza mesiánica con el Pueblo Elegido en un bello canto de exaltación eucarística.

Comenzaba la obra con un suelo cuadrado compuesto de 8 láminas que representaban en relieves el cielo con la gloria, la tierra frondosa pero desierta, Adán solo en el campo y algunos animales rindiéndose a su obediencia, Adán y Eva desnudos, Noé con su mujer, sus tres hijos y sus mujeres tras salir del Arca ofreciendo un sacrificio de la alabanza, Melquisedec ofreciendo al cielo el pan y el vino, Abraham en el impulso de sacrificar a Isaac sostenido por el ángel y la octava dividida en dos partes, Jacob recibiendo la bendición de su padre Isaac y durmiendo en el campo al pie de la escala poblada de ángeles. Sobre el suelo, ocho figuras de cuerpo entero representaban de nuevo a Noé con la palma en las manos, su mujer, sus tres hijos y sus mujeres.

Sobre el suelo se alzaba la peana o pedestal compuesta, asimismo, de 12 láminas representando a José vendido por sus once hermanos; de Faraón en su trono regio respondiendo a su pueblo; Dios en medio de las zarzas hablando a Moisés; el mar dando paso al pueblo de Israel; Aarón vestido de sumo sacerdote, la serpiente de metal exaltada en el desierto; Sansón abrazado a las columnas; David vestido de pastor; el templo de Salomón; Jonás y la ballena dispuesto a tragárselo; Jonás vomitado por la ballena; y el Divino Redentor celebrando la Última Cena.

<sup>47</sup> PONS, A. *Viaje de España*, t. II, Madrid, 1773-1799, pto. 29.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>49</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia artística de Sevilla*, Sevilla, 1844, pp. 368-369.

<sup>50</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, Inventarios, lib. 402, *Inventario de alhajas de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla*, (1770), ff. 23 rto. a 25.

<sup>51</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 154, (1791), ff. 47 y 48.



De la peana surgen ocho pilastras agrupadas de dos en dos que forman el tabernáculo que contenía el viril con el Santísimo; delante de cada dos pilastras una columna estípite coronada de hermoso chapitel; en la peana, frente a cada pilastra, ocho apóstoles de cuerpo entero sobre pequeñas repisas, cada uno con el emblema de su martirio o distintivo iconográfico: San Pedro, San Andrés, Santiago el Mayor, San Juan, San Felipe, San Bartolomé, San Mateo y Santo Tomás; sobre las cornisas de las pilastras los otros cuatro completaban el Santo Colegio Apostólico: Santiago el Menor, San Tadeo, San Simón y San Matías; sobre las pilastras, cuatro arcos que sostienen la media naranja que cubre el tabernáculo, en el centro de cada arco un medallón sostenido por dos ángeles escenificando el nacimiento del Señor, la Epifanía, el Bautismo y las Bodas de Caná.

En la parte exterior de la media naranja, otras ocho láminas, dos en cada fachada con escenas del Nuevo Testamento que son la Oración en el Huerto, Cristo ante Pilatos, Jesús azotado en la columna, la Coronación de espinas, Jesús en el camino del Calvario con su madre y San Juan, la crucifixión del Redentor, la Resurrección y la Ascensión gloriosa a los cielos; en el interior de la media naranja, otras cuatro láminas que en esta ocasión representan la aparición de Jesús a la Magdalena, el encuentro de Jesús en el camino de Emaús, la aparición del Señor a los apóstoles y la entrega a Simón Pedro como cabeza de la Iglesia de las llaves; y el triunfo del Sacramento figurado en un carro y sobre él un ángel con el viril en la mano ante la huida de los herejes e infieles; coronando el interior de la media naranja, un relieve del Padre Eterno en la Gloria rodeado de serafines; en las cuatro pechinas del exterior de la media naranja, cuatro láminas que representan a los cuatro doctores principales de la historia eclesiástica, que son San Gregorio, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín.

Pisa la media naranja una linterna formada por cuatro arcos, vestida toda ella externa e internamente por cuatro láminas, con cubierta y pavimento, sobre las pilastras y columnas suben cuatro cartelas que ciñen la media naranja y la linterna toda, considerada ésta como un segundo cuerpo; en los salientes de cada cartela están colocadas de cuerpo entero las cuatro virtudes teologales con sus respectivas insignias, así la Fortaleza atravesando un demonio con su la espada, la Justicia con la balanza, la Prudencia bifronte, y la Templanza con la espada; en los segundos salientes cuatro ángeles de cuerpo entero con campanillas en las manos; y al fin de cada cartela un serafín.

Sobre el pavimento de la linterna, la Asunción de Nuestra Señora, de cuerpo entero, conducida por ángeles y coronada de doce estrellas, dogma al que, como sabemos, está dedicada la Catedral de Sevilla; en la parte interior de la bóveda cuatro laminitas con las devociones particulares de los orfebres de la obra, representándose a Nuestra Señora del Pilar, San Cristóbal con el Niño de la mano, San Eloy, patrón de los plateros, y San Vicente Ferrer; y coronando la linterna una peana en la que cuatro ángeles de cuerpo entero con un pan en una mano y con un ramo de uvas en la otra, claros símbolos eucarísticos, circundan una hermosa figura que representa la fe, con una cruz en una mano y en la otra el cáliz y la hostia, representación del triunfo absoluto del Sacramento sobre el pecado y la muerte.

Esta descripción curiosamente no coincide con la de González de León, ya que este último autor habla de tres cuerpos, por lo que sin duda sería un error del analista al transcribir los documentos catedralicios, pues hemos de tener en cuenta, que al ser estrenada la custodia, González de León, tenía tan sólo 8 años.

### III. LA DESTRUCCIÓN DE LA CUSTODIA: DERROTA BARROCA, TRIUNFO NEOCLÁSICO

No es de extrañar que la polémica academicista fuera la principal causa de la desacertadísima actuación que el cabildo tuvo con la custodia en 1798, ya que incomprendiblemente y tras el largo, laborioso y complicado proceso de realización la pieza tuvo muy poca utilidad litúrgica y una muy breve vida material, pues muy pronto fue fundida como "homenaje y pleitesía" del clero catedralicio a las necesidades económicas de la corona, asfixiada con los gastos de las inevitables causas bélicas.

Al año siguiente a su estreno, en reunión del 11 de mayo de 1792, se acordó que ese año ya no saliera la custodia de oro en el Corpus, por lo que volvería a ser usada sólo litúrgicamente tal y como se proyectó en 1608, limitándose a llevar al Santísimo para reservarlo en el Sagrario el último día de la Octava de la principal festividad eucarística<sup>52</sup>, dándole incluso participación a la "Custodia Chica" de plata del Lignum Crucis, que llevaría al Santísimo la víspera de la fiesta hasta el altar mayor, por lo que ya podemos denotar la poca complacencia que el cabildo tenía por la custodia áurea al recurrir también para el culto interno con el concurso de esta mencionada custodia de plata y que había sido adquirida en el año 1756, atribuida a Alfaro o a su escuela y que hoy en día sigue procesionando en la festividad del Corpus y portando aún una reliquia pasional, aunque ahora se trate de la Santa Espina.

La custodia de oro mantuvo esta función de culto interno durante los años siguientes, en los cuales la procesión del Corpus estaba marcada por la poca asistencia de fieles, siendo mínima la concurrencia de las cruces parroquiales, como acaeció por ejemplo en el año de 1797<sup>53</sup>; también los cortejos eucarísticos sufrieron los avatares de las precarias condiciones meteorológicas, así en 1796 la procesión tuvo que ser transferida al domingo de infraoctava y cambiar también su recorrido secular a causa de los desperfectos de la lluvia, no transitando por la calle Culebras y teniendo que transcurrir por la de Agujas<sup>54</sup>.

En el aciago año de 1789 se decide destruir la custodia de oro. El 14 de mayo, a la terminación de Vísperas y bajo la presidencia del canónigo maestrescuela don Fabián de Miranda y presidente de la Diputación de Hacienda se vuelve a presentar, como en el cabildo del 27 de abril pasado, la petición económica del Cardenal Primado destinada a las catedrales españolas para ayudar a la nación, aliada con Francia, contra Gran Bretaña siguiendo el espíritu del Tratado de San Ildefonso (1796), acordándose entregar dos millones de escudos en el mes de junio y tres millones más antes del 19 de Noviembre, para ello el cabildo decide "ya que la necesidad es urgente, se puede tomar la custodia de oro, que es la alhaja de mayor precio y reducirla a dinero efectivo y entregando así el dinero a las arcas del estado se pueda salvar así el honor del cabildo que tanto le interesa y todo el estado eclesiástico"<sup>55</sup>.

Hay que encuadrar este generoso gesto con Carlos IV en las estrechas relaciones que el monarca tuvo con el cabildo al que ya en 1795, y recogiendo la súplica del Cardenal Primado, se le habían enviado diferentes objetos de plata que alcanzaron el peso de 350 marcos, anteriormente se había decidido el 11 de junio de

<sup>52</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 155, (1792), f. 57 vto.

<sup>53</sup> *Ibidem*, lib. 160, (1797), ff. 37 vto. y 38 rto.

<sup>54</sup> *Ibid.*, lib. 159, (1796), ff. 89 vto, 91 vto. y 93.

<sup>55</sup> *ib.*, lib. 161, (1798), ff. 45 vto. a 46 vto.

1794 entregar “300.000 reales a Su Majestad de la Fábrica anualmente mientras que dure la guerra”<sup>56</sup>.

El Rey Ilustrado fue muy receptivo con las dádivas de los calonges a los que intentó corresponder a lo largo de su reinado, pudiendo citar la reducción de los impuestos que debían entregarle desde noviembre de 1792<sup>57</sup>.

En el cabildo extraordinario de 3 de julio, presidido éste por el tesorero Don Juan Delgado y Venegas y actuando como secretario don Ramón del Carpio, el señor maestrescuela en representación de la Diputación de Hacienda, pide se lleve a efecto el acuerdo de mayo, ante esta petición el señor presidente decide someter su aprobación a votación, significándose con bolas blancas a favor de la entrega de la custodia y con las negras en contra, el resultado fue de 28 bolas blancas y 7 negras, acordándose desarmar la custodia de oro, hacerla pesar y entregar con cuenta y razón en la Casa de la Moneda para que se reduzca a dinero objetivo y así se ponga en Clavería, para pasarlo a la Tesorería del Estado.

Durante los días 11 y 12 de julio, en la sacristía mayor se desbarató la pieza por don Vicente de Gargallo, el mismo platero que la concluyó, y en presencia de los señores de fábrica y sacristanes mayores, tras su desarme se llevó en baúles a la Casa de la Moneda donde se entregó un acta de escritura, la original para los fondos del Estado y una copia para el Cabildo, la cual fue leída en la reunión del día 13 por el arcediano de Niebla y canónigo don Francisco de Leiva y Ayala. La misma está firmada por don José Mesa de Altamira, contador por S.M. de la de Casa de la Moneda, que da fe de que tras recibir la mercancía de manos de Leiva y don Cristóbal Ruiz, diputados de Fábrica, su peso bruto es de 463 marcos, 7 onzas y 3 arrobas, que reducidos a ley de 22 quilates quedan, según certifican los ensayadores don Carlos de Rojas y don Nicolás de Lara, en 434 marcos, 5 onzas y 2 ochavas, ascendiendo su valor a 1.168.000 reales y 30 maravedíes de vellón<sup>58</sup>. Asimismo se entregaron los 4 faroles realizados para la custodia “de cristal con pie y corona de oro cincelados que pesan 21 marcos 7 onzas y cinco adarmes...”<sup>59</sup>.

Con el oro que sobró de esta custodia se hizo un relicario para el Lignum Crucis, realizado por el platero Antonio Méndez, reliquia y relicario ambos con una curiosa y azarosa vida, pues perteneciente al cardenal Delgado y Venegas, sirvió después como arma política al ser regalado al Príncipe de la Paz, Manuel de Godoy, cuando éste visitó la catedral hispalense en 1796 junto a la familia de Carlos IV en una manifestación de veneración y devoción a las reliquias del rey San Fernando<sup>60</sup>.

En 1807 aún se conservaba el arca con efectos sobrantes de la custodia, repartiéndose dichas piezas entre las iglesias de Córdoba y Sevilla, por lo que el arca quedó completamente vacía y sin ningún elemento de lo sobrante destinado al sueño de realización de esta fenecida obra.

<sup>56</sup> *Ibidem*, lib. 167, (1794), f. 90 rto.

<sup>57</sup> *Ibid.*, lib. 155, (1792), f. 32 rto. En el marco de estas mismas jornadas, estudié las estrechas relaciones entre Carlos IV y la catedral de Sevilla, en “La cruz y la corona. Carlos IV, Manuel de Godoy y la catedral de Sevilla. Devoción, poder y mecenazgo en las postrimerías del Antiguo Régimen” en *Actas de las IX Jornadas de Historia en Llerena. Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura*. pp. 193-207.

<sup>58</sup> *Ib.*, lib. 161, (1798), ff. 68 vto. y 69 rto.

<sup>59</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, Inventarios, lib. 402, *Inventario de alhajas de la Santa. Iglesia Patriarcal de Sevilla*, (1770), f. 187 vto.

<sup>60</sup> GÁMEZ MARTÍN, J. *La victoria de la sabiduría sobre el error. Nuestra Señora de los Reyes y la familia de Carlos IV. Monarquía, devoción y mecenazgo*. Boletín de las Cofradías de Sevilla, agosto 2009, pp. 648-649. Sobre el relicario véase también JIMÉNEZ BARRERAS, S. *Apuntes sobre las reliquias sevillanas de la Santa Cruz*, Boletín de las Cofradías, n° 566, Sevilla, 2006, pp. 282-283.

El arca fue abierta la mañana del 4 de mayo por don Francisco de Paula Reina, mayordomo, y Francisco de los Cobos, sacristán mayor, tomándose un cajoncito "donde se guardaban efectos y restos aplicados a ellas como piedras preciosas y efectos de corto valor". Junto a estas piezas también se vendieron, para repartir su costo económico entre las iglesias reseñadas anteriormente, los pectorales que aún conservaba el Tesoro Catedralicio y pertenecientes a la testamentaria del Cardenal Solís<sup>61</sup>.

Hoy en día y afortunadamente se sigue conservando entre los bienes de la catedral una pieza artística cuya historia litúrgica y hechura material está íntimamente relacionada con la custodia de oro, se trata de un incensario fabricado en tan noble material y que fue donado por Manuel Paulín de la Barrera, comerciante de la ciudad, según él mismo anuncia a los canónigos en cabildo de 12 de julio de 1790 por si el cabildo tiene a bien "hacer naveta igual" posponiendo los calonges tal idea, con buen criterio, hasta que la donación fuese ya una realidad<sup>62</sup>.

El incensario, realizado por el platero Antonio Méndez, se estrenó junto a la custodia en la ya citada procesión del Corpus de 1791. Se trata de una pieza con aires neoclásicos pero influenciada, como la mayor parte de la platería sevillana, por los efectos barroquizantes. Su peso fue de 65 onzas, en su diseño resaltan las 8 columnas troyanas, sobre la cornisa un barandal que, guardando la proporción, abre la media naranja coronada por un ángel que graciosamente agarra la cadena del tiro. En la cazoleta del incienso Méndez presenta unos medallones con relieves de 4 claros exponentes del santoral sevillano: San Fernando, San Laureano y los santos hermanos Isidoro y Leandro.

La naveta, realizada también por Méndez, fue entregada por el platero el 8 de diciembre de 1792. Se trata de una pieza de plata dorada que, curiosamente, fue realizada sobre otra naveta, adquirida al cabildo junto a un incensario por el mismo orfebre el 16 de abril de 1790, vendidos por no dárseles ya uso y que provenían del expolio del arzobispo Jaime Palafox<sup>63</sup>.

Este incensario, que hoy en día se sigue usando en las principales fiestas litúrgicas del rico y siempre solemne calendario de la *Magna Hispalensis*, ocupa un lugar destacado en la producción de Antonio Agustín Méndez, autor de otras obras para la catedral tales como el atril en forma de ángel del altar mayor, fechado en 1791, o el relicario para el Lignum Crucis que realizó en 1796 y que, como ya se dijo, fue regalado a Godoy<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, lib. 1102, *Libro de entrada y salida de los caudales y efectos aplicados para la obra de la custodia de oro que se está haciendo para esta Santa Iglesia*, (1752-1807), f. 120 vto.

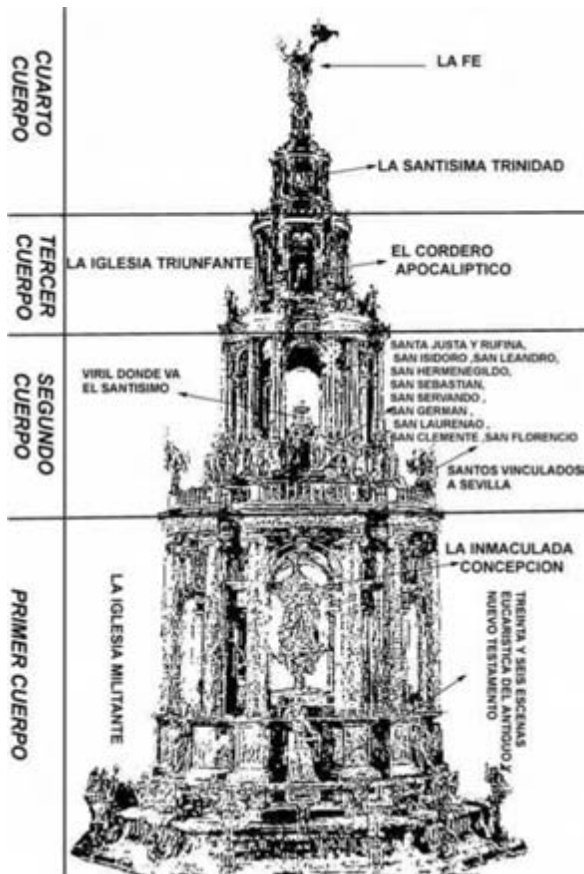
<sup>62</sup> ACS, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 153, (1790), f. 20 rto. Una aproximación a la estilística de este relicario, en PALOMERO PÁRAMO, J. M. "La platería de la catedral de Sevilla". *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984. pp. 533-534.

<sup>63</sup> ACS, Sección IV, Fábrica, Inventarios, lib. 402, *Inventario de alhajas de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla*, (1770), ff. 173 y 169.

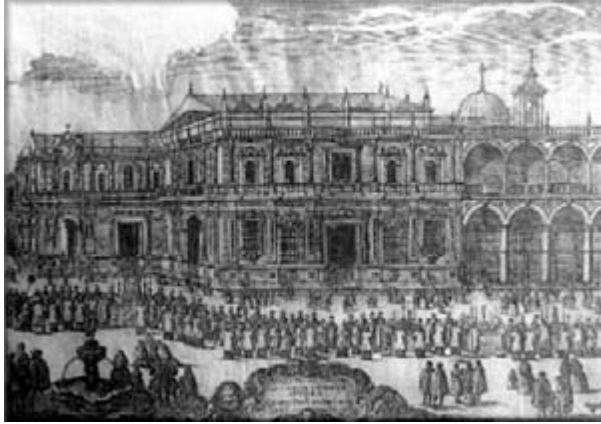
<sup>64</sup> CRUZ VALDOMINOS, J. M. *Cinco siglos...*, pp. 371 y 372



Este grabado del siglo XVII muestra a la Giralda engalanada en una de las fiestas barrocas de la Sevilla moderna



Esquema explicativo de la Custodia de Juan de Arfe



*Casa del Cabildo de Sevilla y procesión del Corpus. Grabado atribuido a Pedro Tortolero, 1738*



La "Custodia Chica" en la Procesión del Corpus Christi de Sevilla el año de 1935



Incensario de oro de la Catedral de Sevilla, obra de Antonio Méndez estrenado junto a la custodia desaparecida en la procesión del Corpus de 1791



**CRISIS, DESBARAJUSTE Y ABANDONO EN LA POLÍTICA  
CONSERVACIONISTA EN LA EXTREMADURA CONTEMPORÁNEA.  
EL CASO DE LA TORRE DE ESPANTAPERROS (BADAJOZ)**

**CRISIS, DISORGANIZATION AND ABANDONMENT IN THE  
CONSERVATIONIST POLICY IN CONTEMPORARY EXTREMADURA.  
THE CASE OF THE TORRE DE ESPANTAPERROS (BADAJOZ)**

**Pablo Ortiz Romero**

IES Cristo del Rosario  
Zafra (Badajoz)

portiz92@hotmail.com

*RESUMEN: La torre albarrana de la muralla de Badajoz conocida como Torre de Espantaperros será protagonista de numerosas tensiones entre diferentes instituciones a lo largo de los siglos XIX y XX, sobre todo de la Comisión de Monumentos con el Ayuntamiento de Badajoz. Desde el año 1851 se sucedieron los proyectos para demolerla alegando su nulo valor artístico y su estado de ruina. La Comisión de Monumentos de Badajoz, a pesar de estar inmersa en una crisis estructural, optará por la conservación del monumento. La historia de la Torre de Espantaperros ilustra perfectamente los desajustes de las políticas proteccionistas en la Extremadura contemporánea y el caos que rodeaba a casi todas las actuaciones.*

*ABSTRACT: The watchtower of the walls of Badajoz, known as Espantaperros's Tower, will be the central element upon which several tensions between different institutions from the 19th and 20th centuries will collide, especially those of the Commission of Monuments with the City Council of Badajoz. Since 1851, several projects aimed at its demolition, adducing its scarce artistic value and its ruinous state. The Commission of Monuments of Badajoz, in spite of being immersed in a structural crisis, will opt for the conservation of the monument. The history of Espantaperros's Tower perfectly illustrates the disorganization of the protectionist policies in the contemporary Extremadura and the chaos that was central to almost all their actions.*



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 159 - 176

ISBN: 978-84-615-0021-5



La torre albarrana de la alcazaba de Badajoz conocida como Torre de Espantaperros es hoy uno de los monumentos más emblemáticos de Extremadura. Construida por los almohades, es una obra magnífica, de planta octogonal, maciza en su parte baja y con dos pisos en la parte superior, unida a la cerca por un paño de muralla de casi veinticuatro metros. Los dos pisos tienen una cámara central cuadrada cubierta con bóveda vaída y un espacio alrededor cubierto con bóvedas de arista y triangulares. La obra remata con una terraza almenada en la que sobresale un cuerpo de ladrillo de planta cuadrada y casi nueve metros de altura<sup>1</sup>. Se fecha a mediados del siglo XII<sup>2</sup>.

La Torre de Espantaperros será un elemento clave para aquilatar la crisis del proceso de institucionalización del patrimonio que acomete el Estado desde 1844 con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos. En permanente estado de ruina, verá transcurrir los siglos XIX y XX convertida en el centro de una polémica que rebrota cíclicamente mientras, en medio de la crisis de la institucionalización, el desbarajuste y el abandono la atacan sin piedad. Sorprendentemente, se mantuvo en pie. Qué sirve y qué no. Qué debe mantenerse y qué destruirse. Qué es arte. Qué es patrimonio. Hasta qué punto hay que conservar y para qué. Estas cuestiones están en la estructura profunda de las polémicas en torno a la torre almohade de la alcazaba de Badajoz, en la que se ve implicadas la Comisión Provincial de Monumentos, el Ayuntamiento de Badajoz, la Diputación Provincial y el Ministerio de la Guerra.

En un texto de 1902 Tomás Romero de Castilla afirmaba que la Torre de Espantaperros era “acreedora de ser mirada con respeto por los habitantes de esta ciudad, y principalmente por aquellos que son hijos de ella”. Asistía el profesor krausista por entonces a un nuevo episodio de una cuestión ya vieja, viejísima, y recurrente: la pretensión del Ayuntamiento de demoler la torre por encontrarse en estado de ruina. El asunto tenía vida desde 1851. La Comisión de Monumentos, por entonces, vivía en estado latente, casi agónico, en espera de una refundación que no llegaría hasta 1867. La crisis del moderantismo lleva incorporada la parálisis absoluta en la institucionalización del patrimonio y, por ende, en las actuaciones para conservarlo y protegerlo. Si el Ayuntamiento de Badajoz pretende demoler la torre, la Comisión en crisis no hace otra cosa que asentir y mirar hacia otro lado.

A la altura de 1886 el viejo problema renace y se plantea en los mismos términos. El Ayuntamiento de Badajoz quiere derribar la obra y la Comisión de Monumentos, que llevaba ya demasiados años lidiando con la crisis estructural de un proceso que amenazaba con devorarla, levanta la bandera de la conservación y defiende su restauración. A partir de este momento la Torre de Espantaperros ocupará el lugar central de un escenario donde se ventilará el papel que los poderes públicos deben desempeñar en torno al patrimonio. En medio de la crisis de la institucionalización, Comisión de Monumentos, Ayuntamiento de Badajoz, Diputación Provincial, Reales Academias..., batallarán por demoler o conservar un monumento almohade del siglo XII. La historia de la Torre de Espantaperros no será sólo la crónica de la crisis de la institucionalización del patrimonio en Extremadura, sino que ella es una crisis en sí misma, expresión de la conflictividad que genera el estado de nuestro patrimonio en época contemporánea.

<sup>1</sup> PRIETO, J. (Dir) “Catálogo de elementos de interés histórico, artístico y ambiental de la ciudad de Badajoz”. *PGOU de Badajoz*, 2003. [http://www.aytobadajoz.es/~pgou/catalogo/fichas/Tomo01\\_Monumental.pdf](http://www.aytobadajoz.es/~pgou/catalogo/fichas/Tomo01_Monumental.pdf) (octubre, 2010).

<sup>2</sup> VALDÉS FERNÁNDEZ, F. “Ciudadela y fortificación urbana: el caso de Badajoz”, en *Castrum 3, Colloque Guerre, fortification et habitat dans le monde méditerranéen au Moyen Age*. (Madrid, 1985), Madrid, 1988, pp. 143-152.

Transcurridos diez años, la polémica rebrota. La parálisis de las instituciones se traduce en silencio y el silencio supone abandono. En 1896 la Torre de Espantaperros está, lógicamente, peor en que 1886 y peor que lo estuvo en 1851. La crisis impone sus ritmos y sus abismos silentes. El ciclo de diez años se alarga aún más y en 1902 nuevamente se ventila, en los mismos escenarios y con idénticos protagonistas, si acabar con la obra almohade o luchar por conservarla. Estaba por entonces la Comisión de Monumentos sumida en una parálisis tal que su vida misma pendía de un hilo. Qué paradoja, como una matrioska rusa, la crisis encierra diferentes crisis y en 1902 la de la Comisión de Monumentos es de tal calibre que cierra un ciclo e inicia una fase de desintegración que acabará con su desaparición tras la Guerra Civil.

Diez años después, en 1912, Espantaperros volverá al viejo escenario de la crisis en la que se enfrentan poderes públicos diversos. Destrucción o conservación: como en 1851, en 1886, en 1896, en 1902. El tiempo no pudo vencer a la obra almohade y ésta, de manera asombrosa, va a sobrevivir a las instituciones y a las gentes que la vieron como un estorbo absolutamente prescindible.

## I. 1851. ETAPA ANTIGUA DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS. DERRIBO

En junio de 1851 el alcalde de Badajoz se dirigía a la Comisión Provincial de Monumentos para conocer su opinión respecto a la Torre de Espantaperros y su estado de conservación. Había recibido un informe del arquitecto municipal denunciando su estado de ruina y quería saber del parecer de la Comisión sobre si era o no oportuno proceder a su derribo. Reunida en sesión de 6 de julio la Comisión de Monumentos deja para la posteridad un dictamen escalofriante: "se acordó, que mediante ser público y notorio que se hallaba ruinosa y a más carecía de todo mérito artístico se le expresara que esta Comisión no oponía obstáculo alguno a su derribo"<sup>3</sup>. Vía libre, pues, para el derribo. Asistieron a la reunión el Jefe Político, presidente de la corporación, Agustín Álvarez de Sotomayor<sup>4</sup>; los vocales Nicolás Giménez, Claudio Barreros, Fernando Pinna y Julián Campomanes; Francisco Gómez Delgado firmó el acta como secretario.

Por entonces la Comisión Provincial de Monumentos sólo tenía siete años de vida. Eran pocos, ciertamente, pero se había convertido en una institución "vieja". El desajuste entre la realidad del país y aquello que figuraba en las circulares de las Academias la llevó a un estado de postración que sólo pudo salvar dedicándose a cuestiones especulativas y teóricas. Se trataba, básicamente, de una corporación paralizada y sometida por completo al Jefe Político, que la presidía. Todas las sesiones de trabajo se celebraban en el despacho del Gobernador y éste fijaba el criterio dominante y marcaba la orientación de los trabajos. La exacta observancia de cuanto emanaba del presidente/Jefe Político era una constante en el sistema de relaciones dentro de la Comisión. Era además, como puede suponerse, un control

<sup>3</sup> Archivo de la Comisión de Monumentos de Badajoz (ACMBA), libro de Actas, etapa antigua, Sesión de 6 de julio de 1851.

<sup>4</sup> Agustín Álvarez de Sotomayor Domínguez (Málaga, 1793 – Puente Genil, 1855). Hijo del Conde de Hust, perteneció a la oligarquía terrateniente andaluza. Tuvo una intensa carrera en la administración del Estado. Luchó contra los franceses y se mantuvo muy activo en las filas del liberalismo durante la etapa fernandina. En su juventud coqueteó con la masonería, de la que acabaría abjurando. En 1834 fue elegido por Córdoba para el Estamento de los Procuradores durante el régimen del Estatuto Real, aunque problemas legales con su patrimonio le dejaron fuera de las condiciones económicas impuestas por la ley electoral. Anduvo indeciso entre las dos corrientes del liberalismo, implicándose ya con Espartero, ya con Narváez, según lo demandaban las circunstancias y sus fidelidades e intereses personales. Finalmente, a partir de 1846 arribó a la orilla conservadora desde la que impulsó su carrera política en la escala provincial. Durante toda su vida fue Jefe Político de Almería, Córdoba, Murcia, Jaén, Málaga, Granada, Tarragona, Badajoz, Málaga y Cádiz.

de más largo alcance. La constitución de 1845 ratificaba la dependencia jerárquica de las instituciones locales respecto de las estatales; los alcaldes estaban sometidos a la autoridad del Jefe Político y los Ayuntamientos a las Diputaciones que, a su vez, lo estaban también al Jefe Político, representante del Gobierno<sup>5</sup>. De todo ello se desprende que si la Comisión había de actuar ante iniciativas del poder político su margen de maniobra fuera nulo. Si el Ayuntamiento de Badajoz desea derribar la Torre de Espantaperros es porque el Jefe Político ya dio el visto bueno a la operación. La Comisión de Monumentos, a la postre una recién llegada al entramado institucional isabelino, hace lo que se espera de su posición subordinada al elemento político.

Lo que resulta destacable es que en aquel verano de 1851 el Jefe Político de la provincia de Badajoz y presidente de la Comisión de Monumentos fuera Agustín Álvarez de Sotomayor Domínguez. No se trataba del típico preboste del moderantismo, esa suerte de cacique iletrado especialista en camarillas que fueron tantos Jefes Políticos de la época. Álvarez de Sotomayor, al contrario, era un hombre culto e inquieto intelectualmente, muy activo y comprometido con el regeneracionismo, la reflexión política y, en general, el fomento del mundo rural<sup>6</sup>. Sin embargo, era un hombre de su tiempo y, coherente con su formación, sus intereses estaban en la geografía, la agricultura, el comercio, la geometría, la mejora de las vías de comunicación y los regadíos... El patrimonio y la cultura en general eran ajenos a su persona. Si bien es verdad que en esta corriente del regeneracionismo hubo quienes insistieron en la importancia de los restos históricos y arqueológicos (José de Viu quizás sea el mejor representante de esta tendencia), Álvarez de Sotomayor estaba muy lejos de ser uno de ellos. Así, durante su estancia en Badajoz, desde el 24 de enero de 1851 hasta el 24 de agosto de 1852, dio a la imprenta una *Memoria sobre la cría caballar* y se hizo socio de la Sociedad Económica de Amigos del País, pero entendió que derribando la Torre de Espantaperros se eliminaba un obstáculo para el desarrollo de la ciudad.

Por lo que respecta a los vocales de la Comisión de Monumentos, estaban, por lo general, al margen de los asuntos relativos al patrimonio. Formaban una élite, con conexiones con la oligarquía isabelina, que obtenía de su pertenencia a la Comisión de Monumentos un plus de status, un valor que añadir a la posición social que emanaba de sus profesiones. Los asistentes a la sesión en la que se dictaminó que la Torre de Espantaperros podía ser derribada por carecer de mérito artístico son un buen testimonio del perfil de los miembros de la Comisión de Monumentos en su etapa antigua. Claudio Barreros era sacerdote; Pinna, farmacéutico; Campomanes, pintor y fotógrafo; Giménez, profesor de Matemáticas; y Gómez Delgado, abogado. Éste, además, reforzaba la dimensión política que representaba el Jefe Político, pues había sido alcalde de Badajoz.

Con estos mimbres, pues, no puede esperarse un cesto que sirviera para fundamentar la protección de la torre albarrana de la alcazaba badajocense. La crisis

<sup>5</sup> BELLO PAREDES, S.A. *Las ordenanzas locales en el vigente Derecho español. Alcance y articulación con la normativa estatal y autonómica*, Madrid, 2002, p. 46.

<sup>6</sup> Desde joven fue un personaje singular: dirigió y organizó obras de teatro, participó en el liceo creado en Puente Genil en 1816 dando clases de matemáticas, geometría, francés y pintura. Su vocación intelectual iba por el lado de las ciencias y no por el de las humanidades. Su formación militar le puso en contacto con el cuerpo de ingenieros militares, lo que incrementó sus dotes para la topografía, la geografía y la cartografía. Destacó especialmente por sus escritos sobre desarrollo del mundo rural, publicando textos sobre regadíos, vías de comunicación, mejoras de cultivos... Especial interés tienen sus textos sobre la política de la época y el sistema de partidos. Escribió varias obras de contenido científico y otras de orientación política. Un excelente estudio sobre el personaje y su obra, con detalles de su biografía, cf.: LUQUE BALLESTEROS, A. *Las instituciones y la divulgación agronómica en Córdoba y provincia, 1780-1860*. Tesis Doctoral leída en la Universidad de Córdoba, 2002. En <http://helvia.uco.es> (octubre, 2010).

particular de la Comisión de Monumentos y la general del liberalismo doctrinario no dejaban espacio para posiciones combativas ante los ataques al patrimonio. Sin embargo, se dará la paradoja de que la misma crisis salvará de la piqueta a la obra almohade. Y es que pasan los años y no se hace absolutamente nada. El Ayuntamiento no mueve una piedra, porque el tiempo lento de la burocracia que anida en la crisis impide que las decisiones salten de los papeles a la realidad. Y, por supuesto, la Comisión de Monumentos no vuelve a tratar el tema en ninguna de las sesiones que celebra en toda su etapa antigua, hasta 1863.

## II. 1886. ROMERO DE CASTILLA, I. DERRIBO/RESTAURACIÓN

El Badajoz de finales de los años ochenta y de la década de los noventa estaba lejos de ser el de 1851. Muchas cosas habían pasado en el país, y no en balde, pese al fracaso de algunas de las experiencias modernizadoras que más expectativas habían despertado. Ahora la ciudad era un hervidero y, pese a la desmovilización general de la sociedad extremeña del XIX, un grupo muy activo de gentes se dio cita en Badajoz para hacer de la ciudad un espacio donde florecían posiciones políticas y culturales inequívocamente progresistas<sup>7</sup>. En este contexto la Comisión de Monumentos se mueve en medio de grandes contradicciones, sumida en la crisis estructural de la institucionalización del patrimonio que el Estado reinició en 1867. Si bien ahora se nutre de algunas ideas krausistas, provenientes de Tomás Romero de Castilla, secretario y alma de la corporación desde 1867 hasta 1905, lo cierto es que no puede incluirse en la dinámica transformadora que se aprecia en el Badajoz de finales del siglo XIX. La personalidad de Romero de Castilla la mantiene, paradójicamente, como un pequeño espacio reservado, casi de signo privado, ajeno a los espasmos y convulsiones de la vida pública del momento<sup>8</sup>. Es, ciertamente, una institución aislada, incapaz de superar la crisis estructural de un proceso que le impide evolucionar, pero también es verdad que encuentra en su marco vital y, sobre todo, en el ideario de Krause, respuestas a algunos problemas que estaban muy lejos de lograr en su etapa antigua. Este componente krausista quiere una institución independiente del poder político, que se torna en contestataria si percibe ataques a su autonomía, siempre orgullosa de una legitimidad que entendía desde el plano académico, aferrada de continuo a las Reales Academias.

No tuvo empacho nunca Romero de Castilla en tomar las armas que eran su pluma y su opinión publicada para oponerse a arbitrariedades varias de individuos e instituciones si entendía que pisaban el terreno y las obligaciones de la Comisión de Monumentos. Se mostraba en estos casos muy activo, reivindicativo si era el caso, polemista y enconado rival si era preciso. Enfrente tuvo a la Diputación Provincial, al Gobierno Civil, a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, al Cabildo Catedralicio y al Ayuntamiento de Badajoz.

Así, cuando en 1886 leyó en el periódico *La Crónica* que el Ayuntamiento se disponía a derribar la Torre de Espantaperros y que, condescendiente, sugería que la Comisión sacara algunas fotos para guardar recuerdo del muerto, escribe de inmediato al Gobernador y exige que todo se pare, que la ciudad despierte de ese mal

<sup>7</sup> PECELLIN LANCHARRO, M. *El krausismo en Badajoz: Tomás Romero de Castilla*. Cáceres, 1987; MARROYO, F. "Política y sociedad en la Extremadura de fin de siglo". *Revista de Estudios Extremeños*, t. LIV, Badajoz, 1998; LUCÍA EGIDO, J.V. *La sección doctrinal de "El Magisterio extremeño". Diseño y construcción de una base de datos*, Mérida, 1989; SÁNCHEZ PASCUA, F. *El Instituto de Segunda Enseñanza de Badajoz en el siglo XIX*, Badajoz, 1985; *Idem*. *Política y Educación. Incidencias en el Instituto de Segunda Enseñanza de Badajoz (1845-1900)*, Badajoz, 1985.

<sup>8</sup> Sobre Tomás Romero de Castilla y su lugar en la Comisión de Monumentos y en la arqueología extremeña nos ocupamos en la mayor parte de nuestra Tesis Doctoral. Cf.: ORTIZ ROMERO, P. *Institucionalización y crisis de la arqueología en Extremadura. Comisión de Monumentos de Badajoz y Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*, Mérida, 2007.

sueño. La Comisión de Monumentos, la Comisión de Romero de Castilla, es otra, muy distinta a la que se dio por enterada de la decisión de echar abajo la torre allá por el verano de 1851.

Pareciera que en este verano de treinta y cinco años más tarde (de nuevo en el mes de junio) la burocracia despertara de su letargo de legajos y papeles acumulados. El Ayuntamiento dice exactamente lo mismo que en 1851, pero la Comisión de Monumentos tiene ya un discurso propio, el de la conservación de una construcción singular que es ahora "un monumento". *La Crónica* del día 28 de junio había publicado un breve, sólo unas líneas, en la Sección Local: "Acordado por el Municipio que se proceda a derribar la histórica torre de Espantaperros, el señor Alcalde dirigió un oficio a la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos, por si cree oportuno mandar sacar vistas fotográficas de la torre, antes de que ésta se derribe".

A la Comisión no había llegado oficio alguno pero rauda convocó sesión el 4 de julio, cuando a lo publicado en la prensa le siguieron algunos comentarios de conocidos que confirmaban que se preparaba la demolición de la torre almohade<sup>9</sup>. De la reunión sale un escrito dirigido al Gobernador Civil en el que, fiel al estilo Romero de Castilla, se enuncia la legislación que ampara a la Comisión en la defensa del patrimonio histórico-artístico<sup>10</sup> y se exige el cumplimiento de la ley, paralizando la orden de derribo y los trabajos de demolición si es que éstos se hubieran iniciado. Hay que resaltar que la Torre de Espantaperros es nombrada como "histórica" y, lo más singular, que se contextualiza y no se trata como si fuera un elemento aislado: es parte de la muralla de Badajoz<sup>11</sup>.

Igual que ocurriera en la etapa antigua, de nuevo el intento de demoler la Torre de Espantaperros se pierde en la espesura de la burocracia y la orden no se ejecuta. La Comisión tampoco vuelve a saber de ella y ni siquiera considera su estado de conservación en las treinta y cinco sesiones que celebra hasta que el tema rebrota diez años después, en agosto de 1896. ¿Cómo interpretar este abandono? Sólo la crisis de la institucionalización, que reduce a la Comisión hasta convertirla en un superviviente puede ayudarnos a comprender su historia, aunque en este caso la clave la situamos en la orientación que Romero de Castilla imprime a la institución. En el periodo 1885-1902, sobre todo, la Comisión mostraba una inequívoca orientación hacia la arqueología, de manera que los trabajos de contenido arqueológico prevalecían en el conjunto de sus tareas. Los temas relacionados con el patrimonio en general caían a menudo en un tratamiento formal, en el que la preocupación era que las cosas "constaran" pero sin que se organizara estrategias verdaderamente conservacionistas<sup>12</sup>.

### III. 1896. ROMERO DE CASTILLA, II. DERRIBO/CONSERVACIÓN Y ESPÍRITU KRAUSISTA

Tal vez haya que entender los episodios anteriores de 1851 y 1886 como anticipos de un conflicto que, sobre la base ya establecida, va a adquirir otra dimensión

<sup>9</sup> A la sesión sólo concurren el vicepresidente Luis Villanueva, el canónigo José Rodrigo de la Cerda y Tomás Romero de Castilla.

<sup>10</sup> Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de 24 de noviembre de 1865, artículo 21, párrafos 1º y 2º, reformado por R. O de 30 de diciembre de 1881.

<sup>11</sup> "...ha sido acordada (...) la destrucción de la histórica torre llamada de "Espantaperros" que forma parte de la antigua muralla que rodea la Ciudadela de esta Ciudad o castillo llamado en lo antiguo "La Muela".

<sup>12</sup> Los factores estructurales de la crisis ayudaban también lo suyo. De todas formas, ya veremos como en 1912, cuando rebrota el tema de la Torre de Espantaperros, la orientación de la institución había cambiado significativamente, alejada de la arqueología, y las actuaciones se vuelven algo más comprometidas por mor de los tiempos.

en 1896, en 1902 y, sobre todo, en 1912. La novedad principal va a ser la aparición de un factor técnico en la problemática sobre el estado de la torre almohade de Espantaperros: el papel de los arquitectos<sup>13</sup>. Por lo demás, la administración municipal sigue en su línea, partidaria de demoler la construcción por su pésimo estado de conservación, mientras que la Comisión de Monumentos profundiza en su defensa a partir del plan trazado ya en 1886: es un monumento y debe conservarse procediendo a su restauración.

En agosto de 1896, nuevamente en verano<sup>14</sup>, el arquitecto municipal realiza un informe sobre el estado de la Torre de Espantaperros a petición del alcalde<sup>15</sup>. Se expresa en el texto que se encuentra bien conservada en su base ("la he encontrado en condiciones de vida en su base"), aunque el estado de las bóvedas es preocupante. Éstas se encuentran abiertas en su clave y tienden a desprenderse hacia la calle. Estos empujes afectan a los muros, que acabarán por ceder derrumbándose la torre sobre las casas inmediatas. Existe, por tanto, un peligro real de derrumbe. Su propuesta consiste en derribar la parte alta de la construcción (desmochar la torre, por tanto) o colocar unos tirantes que sujeten los muros. Las almenas también están en riesgo de desprenderse, tanto que el arquitecto manifiesta que resulta inexplicable que no se hayan venido abajo. Plantea su demolición o arreglo inmediato. El alcalde de Badajoz hace llegar el informe a la Comisión de Monumentos (también lo había enviado a la Comisión de Ornato) pidiéndole que se pronuncie sobre el caso.

La respuesta no se hizo esperar. En ella se nos aparece el Romero de Castilla más auténtico, exacto en las consideraciones, contundente en los argumentos, sólido en la construcción del razonamiento<sup>16</sup>. La Comisión se había reunido el día 4 para tratar el asunto en una sesión a la que sólo acudieron Rodrigo de la Cerda, Ventura Vaca y Tomás Romero de Castilla. Se acusó recibo del escrito de la alcaldía y se acordó expresar "la conveniencia de procurar por cuantos medios sea posible la conservación de mencionada torre, atendida la importancia que este monumento tiene para la historia de la localidad"<sup>17</sup>. Para ello Romero de Castilla redactó un informe de siete cuartillas en el que sostenía la defensa de la integridad de la torre a

<sup>13</sup> Podríamos utilizar el singular: de un arquitecto, Ventura Vaca Parrilla, en gran medida responsable del desbarajuste y el abandono del monumento. Obtuvo el título de arquitecto en Barcelona en 1882. Fue Arquitecto Provincial, Diocesano y Municipal de Badajoz. No puede decirse que profesionalmente fuera un arquitecto con un lenguaje propio, pues su obra estaba en función de los encargos que recibía, que fueron numerosos. Hizo una arquitectura ecléctica, con incursiones en el modernismo a principios del siglo XX. Dejó edificios de cierta singularidad en localidades de la provincia (Almendralejo, Mérida, Llerena). Fue masón, de la Logia *Pax Augusta* de Badajoz, y socio de número de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Su lugar en la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz le venía dado por su condición de arquitecto provincial. Se incorporó en 1895 y se mantuvo hasta 1928, cuando cedió el cargo a su hijo Francisco Vaca y Morales. La Comisión de Monumentos importó muy poco al arquitecto Vaca. El cargo de vocal nato era más que un cargo, una carga. Es sintomático el hecho de que cuando se incorpora a la institución llevaba ya nombrado nada menos que cinco años. Era un hombre atareado y los intereses de la vieja Comisión de Monumentos no fueron, desde luego, los suyos. A Ventura Vaca Parrilla, al que se le supone una inquietud intelectual (masonería y Real Sociedad Económica mediante) el patrimonio caía lejos de su círculo de preocupaciones y, por lo que puede apreciarse, también de sus intereses. Su lugar en la Comisión de Monumentos es un no-lugar: vocal absentista, de prolongada ausencia, extraño al organismo. Sobre Vaca Parrilla y su obra, cf.: LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> M., y CRUZ VILLALÓN, M. *La arquitectura en Badajoz y Cáceres. Del eclecticismo fin de siglo al racionalismo. (1890-1940)*, Badajoz, 1995.

<sup>14</sup> Es curioso que salten las alarmas sobre el estado de la torre siempre en verano, cuando en el invierno, con las lluvias, los riesgos de derrumbe deberían multiplicarse.

<sup>15</sup> ACBMA, expediente n<sup>o</sup> 10 (bis), "Torre de Espantaperros", Documento n<sup>o</sup> 3, de 29 de agosto de 1896.

<sup>16</sup> El texto es el documento n<sup>o</sup> 4 del Expediente n<sup>o</sup> 10 (bis) de 5 de septiembre de 1896. Está firmado por José Rodrigo de la Cerda, como vicepresidente accidental, y Romero de Castilla como secretario. No albergamos ninguna a la hora de atribuir la autoría al profesor krausista, no sólo por el contenido y la estructura del texto, sino porque Rodrigo de la Cerda nunca estuvo inmerso en el trabajo interno de la Comisión.

<sup>17</sup> ACBMA, libro de Actas, t. II, Acta de 4 de septiembre de 1896.

partir del juicio del historiador. Se trata de un escrito rico en matices, por lo que nos detendremos sólo en aquellos que nos parecen más relevantes. Así, hay que destacar el interés del secretario por trascender el popular nombre de Espantaperros, como si éste (inevitable, por lo demás), restara valor a la construcción. Se alega que el nombre de la torre llamada ahora de Espantaperros es el de "La Atalaya", y que es testimonio vivo de la época de mayor esplendor de la ciudad, cuando en ella estaba instalada la corte de los Aftásidas. La Comisión/Romero de Castilla argumenta que la torre "es uno de los dos monumentos que hoy se conservan recordatorio" de aquellos tiempos. Sólo considera como testimonios del pasado glorioso de Badajoz, en su opinión una ciudad modesta en ese tiempo desde el punto de vista monumental, algún trozo de la muralla del castillo, la Torre de Espantaperros y la torre de Santa María, integrada en el Hospital Militar y restaurada por los ingenieros militares que dirigieron la obra del edificio<sup>18</sup>.

El razonamiento, que persigue lograr argumentos para proteger la torre, una vez establecida la antigüedad de ésta situándola en el tiempo histórico y dotándola del valor añadido de ser un monumento singular, entra en un terreno muy del gusto de Romero de Castilla: la retórica que incide en las lagunas cívicas de los naturales del país. En este caso la idea pretende mostrar que los estudiosos de la historia no tienen datos sobre el Badajoz glorioso de los taifas porque los badajocenses no han puesto el celo debido en el cuidado y protección de los restos de aquella época. Esa falta de "celo patriótico", ese déficit de patriotismo, es señalado no sólo por lo que su constatación puede suponer en sí, sino porque es esa falta de interés la que impide esclarecer asuntos del país. De esta manera queda establecida la importancia del monumento, que va mucho más allá del ámbito local y se sitúa en el seno de la historia de España. Sin embargo, señala un punto de inflexión: el hallazgo en 1883 en la alcazaba de la lápida del rey Almanzor, conservada en la Comisión de Monumentos, y la aparición de la de Sapur, en poder de un vecino de Badajoz<sup>19</sup>. La Comisión se eleva así sobre la incuria patria y se presenta como la institución empeñada en buscar y proteger las bases de la historia local y, por extensión, nacional. Las Academias, los historiadores ("*los sabios*") acogieron con júbilo aquellos hallazgos y la historia nacional se cubrió de luz ante las piezas arqueológicas de Badajoz.

La Comisión y sus hallazgos, por tanto, en el papel de faro que ilumina la ignorancia. Misión civilizadora. No puede evitar Romero de Castilla incluir entre interjecciones la idea, embargado de entusiasmo: "¡Tal importancia alcanzaron muchos objetos que la común vulgaridad desprecia por inútiles e inservibles!". Así, ¿qué procede?, pues "resolver con prudente circunspección" todo aquello que se refiera a los monumentos que nos hablan de la historia de un pueblo.

La resolución pasa por un solo camino: la conservación. El argumento vuelve a los términos ya expresados: la historia local como soporte de la historia nacional y la antigüedad como cimentación de los tiempos modernos. Es preciso conservar los restos de las culturas antiguas, aunque sólo sean escombros enterrados. Es una obligación moral, ética, de las generaciones presentes y futuras. El deber ineludible de la conservación del pasado: cuidar de los monumentos del pasado es un elemento clave para establecer la salud cívica de un pueblo. El amor con que un pueblo atiende a los restos de la antigüedad fija el nivel de su cultura, en diferentes planos, tanto en el más popular como en el que habitan los sabios, los científicos.

<sup>18</sup> La iglesia de Santa María del Castillo se levantó sobre la planta de la antigua mezquita. El proyecto del Hospital Militar es de Javier Ortiz, de 1859. La obra se terminó hacia 1864. Cf.: CRUZ VILLALÓN, M. "El Hospital Militar de Badajoz. Siglo XIX". *Norba-Arte*, X, 1990, Madrid, 1991, p. 157; y "La mezquita-catedral de Badajoz". *Norba-Arte*, XII, Salamanca, 1994, pp. 7-28.

<sup>19</sup> ORTIZ ROMERO, P. *Institucionalización y crisis...*, 2007, pp. 203 y ss.



Desciende luego a la realidad de la ciudad de Badajoz y el panorama que pinta resulta desolador. La ciudad está en un lugar "poco airoso" entre los demás pueblos de España. Acude a las dificultades para establecer la antigüedad de la población, y la ausencia de restos de la época romana y visigoda. Quizás este vacío, según Romero de Castilla, no se deba solo a la incuria y al abandono de los naturales de Badajoz para con la historia patria, sino a las guerras sufridas por la ciudad a lo largo del tiempo. Así las cosas, la Comisión expresa a los concejales de Badajoz que no puede considerarse siquiera cuál de las dos posibilidades planteadas puede llevarse a cabo ante la ruina de la Torre de Espantaperros. Es preciso conservar, nunca destruir.

Para rematar el razonamiento, que es cierto que queda algo descabulado una vez se llega a este punto, quizás como concluido con prisas, se enumera la ley. Algo tan del gusto de los krausistas, la ley que fija legitimidades y ordena la actuación de los hombres: el artículo 21, párrafo 1º del Reglamento de las Comisiones reformado por Orden de 30 de diciembre de 1881. El mismo, otra vez, que hizo constar diez años antes en el escrito enviado al Gobernador Civil denunciando la intención del Ayuntamiento de proceder a la demolición de Espantaperros.

Ya sabemos que el Ayuntamiento responde con silencios (o se sumerge en el silencio durante años) a los escritos de la Comisión de Monumentos. Y esto hace de nuevo. En la sesión celebrada el 1 de noviembre de 1896, a la que sólo asistieron Rodrigo de la Cerda y Romero de Castilla, "se hace constar en acta que no hubo respuesta al escrito de la Comisión dirigido al Ayuntamiento relativo a la Torre de Espantaperros". Y se apostilla: "pero que según noticias particulares, no había aún dado dictamen la Comisión del Municipio encargada de hacerlo".

La Comisión movió ficha y pidió al arquitecto provincial y vocal de la corporación, Ventura Vaca Parrilla, que elaborase un presupuesto para reforzar la torre y evitar su ruina. De él sabemos por las menciones que en 1902 hiciera el propio Vaca y por el apunte que aparece en el acta de 24 de enero de 1897, en el que se fija en 1.600 pesetas la inversión necesaria para curar a la torre de sus heridas. El Ayuntamiento asume la reparación y acuerda, en 30 de marzo de 1897, proceder a la reparación de la torre, lo que no cumpliría<sup>20</sup>.

#### IV. 1902. ROMERO DE CASTILLA, III. DERRIBO/CONSERVACIÓN DESDE EL HASTÍO

Recién entrados en el siglo XX, en 1902, de nuevo el alcalde de Badajoz recupera lo dicho en 1896 echando mano otra vez de un dictamen del arquitecto municipal, el mismo que la reconoció en el verano de 1896<sup>21</sup>. Según parece, se habían recibido denuncias en la alcaldía sobre el estado de ruina de la torre. Las consideraciones del técnico no cambian, si acaso el tiempo incorpora cierto dramatismo. Así, deja claro que la obra está a punto de hundirse, en un estado alarmante. Que hace cuatro años que reconoció la torre<sup>22</sup> y que desde entonces su estado general ha empeorado sensiblemente y puede desmoronarse en cualquier momento. Tanto que la conclusión que cierra el breve informe no puede ser más expresiva: "...y cuando estábamos dentro de ella, para ver los progresos de la ruina, hemos sentido verdadero miedo y temor, como si en un momento dado pudiera venirse abajo". El detalle no deja lugar a dudas: el hormigón está disgregado en grandes bloques; tiene desplomes "marcadísimos" en dos de sus ángulos; las bóvedas están abiertas

<sup>20</sup> ACMBA, exp. n.º 10 (bis): "Torre de Espantaperros", Documento n.º 10, de 29 de noviembre de 1902.

<sup>21</sup> ACMBA, exp. n.º 10 (bis): "Torre de Espantaperros", Documento n.º 7, de 26 de abril de 1902.

<sup>22</sup> Se equivoca en esto, hacía seis años que había informado sobre la torre.

por completo; las fachadas están agrietadas (por las grietas "cabe perfectamente el brazo de un hombre"); y las almenas están socavadas por la base y se mantienen en pie "por verdadero milagro".

El alcalde pide que la Comisión exprese qué hay que hacer para evitar que se produzcan desplomes sobre las viviendas inmediatas a la torre. El objeto de la iniciativa no es el valor monumental o histórico de la torre, sino los efectos que su ruina puede tener en los vecinos: "...el más pequeño desplome había de ocasionar lamentables desgracias personales".

La Comisión se apresura a reunirse y en la sesión del día 28 de abril se ocupa del informe del arquitecto municipal sobre la Torre de Espantaperros. De nuevo Romero de Castilla asume su defensa y lo hace con cierto hartazgo, quizás no tanto por la persistencia del asunto como por la difícil situación que vivía la institución y él mismo en 1902<sup>23</sup>. En el texto se vuelven a los argumentos del escrito de 5 de septiembre de 1896: la torre es un monumento de interés local cuya conservación tiene que ver con el honor del ciudadano, obligado a defender los testimonios de la antigua grandeza de Badajoz. Se recuerda que es del mismo orden artístico que la Torre del Oro de Sevilla y que ésta ha sido defendida de manera orgullosa por los naturales de aquella ciudad.

Y es en este punto donde el secretario krausista, algo hastiado, hace historia de lo que ya es una no-intervención en la Torre de Espantaperros. No desaprovecha la oportunidad de mostrar las incoherencias de un Ayuntamiento que no cumple sus compromisos y sin embargo pareciera que quiere presentarse como preocupado por la torre. Desde el informe de Vaca de 1897 el Consistorio había asumido las reparaciones, pero no se hizo nada. Todo era un volver a empezar. En respuesta al escrito del alcalde de 26 de abril, la Comisión decide, siguiendo órdenes del Gobernador Civil, que el arquitecto provincial vuelva a girar visita a Espantaperros y redacte presupuestos de derribo y conservación; una vez que se cuente con el informe enviará el expediente oportuno a la Real Academia de Bellas Artes para que se pronuncie, lo que suena a cierta amenaza.

En la misma fecha escribe al arquitecto provincial, Vaca Parrilla, y se le encarga el trabajo<sup>24</sup>. Se apunta que no se habían realizado las obras de atirantado de Espantaperros propuestas por él en 1897 y que como nuevamente un informe del arquitecto municipal alertaba sobre la ruina inminente de la torre, "siguiendo órdenes del gobernador civil", se le pide que visite la torre, haga su informe y presupuesto. La petición de que incida en el género arquitectónico de la construcción y que valore los restos de "adornos de mármol" que pertenecientes a ella se encontraban en el Museo de la Comisión y el tipo de cemento con el que fue levantada, no puede entenderse sino como una llamada a una mayor precisión, pues el informe anterior no andaba sobrado de consideraciones técnicas que respaldaran el valor histórico-artístico de la construcción.

No es difícil entender esto como un toque de atención al facultativo, cuyos juicios sobre la torre se limitaban a su estado de conservación de forma algo genérica, sin aportar nada apenas para poner en valor un monumento tan singular. Con la mención a los mármoles se refiere a una pilastra visigoda con decoración geométrica en tres de sus caras, localizada precisamente por Ventura Vaca mientras inspeccionaba la torre en enero de 1897, "suelta y envuelta entre escombros,

<sup>23</sup> La Comisión vive una crisis profunda, que lleva a dimitir a Romero de Castilla poco después y luego, en 1905, a retirarse de la institución. Cf.: ORTIZ ROMERO, P. "El bronce tartésico conocido como "guerrero de Medina de las Torres". Notas sobre su hallazgo en Valencia del Ventoso (1903)". *Cuadernos de Zafra*, III, Zafra, 2005, pp. 102-105.

<sup>24</sup> ACMBA, exp. TAL, Documento n° 9, de 28 de abril de 1902.

en el campanario de la antigua Atalaya<sup>25</sup>. Piensa Romero de Castilla que quizás se tratara de un elemento de la puerta que daba acceso a la parte alta de la atalaya, de ahí que la catalogue como "jamba o tal vez dintel". De Espantaperros también procede una de las mejores pilastras de Badajoz, en opinión de Cruz Villalón, pareja de la aparecida en el torreón de la plaza de San José<sup>26</sup>.

El arquitecto Vaca Parrilla, que era un hombre muy ocupado, no entrega su informe hasta el mes de noviembre, nada menos<sup>27</sup>. Incide en que desde 1897 en que elaboró un dictamen sobre el estado de la torre, ésta ha acentuado su estado de ruina. Vaca insiste en la urgencia de la actuación y en el peligro de desplome. Curiosamente, el arquitecto aboga claramente por el derrumbe. Lo hace basándose en criterios exclusivamente económicos: las obras de conservación costarían 10.800 pesetas, mientras que el derribo, sólo 6.200 pts. Si en 1897 había aconsejado que se conservara la construcción, ahora cambia de opinión sobre la base del coste económico.

No hay en todo el texto, microtexto más bien, ni una sola consideración sobre el interés arquitectónico, histórico o artístico de Espantaperros. El "informe", que más que un informe es una "nota" tiene sólo dos ideas: ruina y recomendación de derribo, porque la conservación es más costosa que el derribo. Habría que profundizar en el papel que los arquitectos tuvieron en el seno de las Comisiones de Monumentos y en su absentismo para con las tareas que el Estado les encomendó como miembros natos de estas corporaciones. Resulta curioso que alguien tan exigente en la reflexión sobre la crisis de las Comisiones de Monumentos como Romero de Castilla, siempre tan pendiente de señalar la ignorancia del común ante el patrimonio monumental, y abundar en esta ignorancia como madre de la incuria reinante, no llegara a plantearse en ningún momento si los arquitectos no tenían algo que decir ante las barbaridades sin cuento que arrasaron el patrimonio monumental del país.

La nota de Ventura Vaca, pues, es de una indefinición que abruma. Expresa que económicamente no se sostiene la conservación, porque es mucho más cara que el derribo, y según ese criterio se desdice de lo que había firmado en 1897. Ahora bien, el texto se cierra con una idea que, plena de ambigüedad, pide al Ayuntamiento que busque la forma de conservar "uno de los monumentos más característicos de la localidad". Una espiral de indefinición y rodeos.

Este informe fue leído por Vaca en la sesión que celebró la Comisión de Monumentos el 19 de noviembre. A ella asistieron el Gobernador Civil, Rafael Vinader, Tirso Lozano Rubio, Ventura Vaca y Romero de Castilla. A partir de ahí la Comisión optó por una postura claramente conservacionista, aunque lo curioso es que lo hace basándose en un informe que no apuesta precisamente de manera rotunda por la conservación<sup>28</sup>. La Comisión pasa de puntillas por el meollo del informe Vaca y se agarra, a la desesperada, allí donde la ambigüedad permite atisbar que el hecho de impedir el derrumbe de Espantaperros no sólo es posible, sino que es una necesidad imperiosa. Ya hemos visto que no está precisamente Vaca muy comprometido con la restauración, de manera que la Comisión lo que hace realmente es soslayar el núcleo de la argumentación del arquitecto, sirviéndose de él para sus

<sup>25</sup> ROMERO DE CASTILLA, T. *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico Provincial de la Comisión de Monumentos de Badajoz*, Badajoz, 1896, pp. 135-136.

<sup>26</sup> CRUZ VILLALÓN, M. "Los antecedentes visigodos de la alcazaba de Badajoz". *Norba. Revista de arte, geografía e historia*, n.º 2. Cáceres, 1981, p. 25. Idem. "Las piezas visigodas del Museo de Badajoz", *Actas del I Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1977, pp. 1-4.

<sup>27</sup> ACMBA, exp. n.º 10 (bis): "Torre de Espantaperros". Documento sin signar, fechado en 14 de noviembre de 1902. Acompaña a una nota de Ventura Vaca de 22 de julio de 1912 dirigida a Román Gómez Villafranca.

<sup>28</sup> ACMBA, exp. n.º 10 (bis): "Torre de Espantaperros", Documento n.º 10, de 29 de noviembre de 1902.

reivindicaciones, dado que éste se encontraba escasamente entusiasmado con la problemática de la torre.

La Comisión no pierde la oportunidad de hacer algo de sangre en la postura histórica del Ayuntamiento de Badajoz ante la Torre de Espantaperros, que es de desatención a las necesidades del monumento. Señala por ello la urgencia de la actuación y se insta a que el Ayuntamiento opte por la restauración en lugar de por el derribo. Como la diferencia entre el presupuesto de derribo y el de conservación es escasa, el aspecto económico no puede ser determinante, se razona. Deben tomarse en consideración otras cuestiones, por lo que se recupera el discurso conservacionista de 1896, sostenido sobre una argumentación ética, de civismo público. La Comisión deja claro que la conservación de la Torre de Espantaperros es algo que atañe a la honra y al buen nombre de la ciudad de Badajoz. Se insiste en los argumentos de entonces: de la gloriosa historia de Badajoz y su importancia en la Historia de España sólo queda la Torre de Espantaperros y la torre de la antigua mezquita, restaurada por "el Instituto Militar cuando transformó en hospital dicha mezquita".

La postura conservacionista no peca de realismo, pues aboga porque en caso extremo, si las circunstancias obligaran a ello, bastaría con demoler las bóvedas interiores de la torre, sin que se viera afectada su apariencia externa, cuyos muros quedarían intactos. Se basa para ello, haciéndola suya, en la opinión "de los arquitectos que la han reconocido"<sup>29</sup>. La Comisión deja sentado que se incline el Ayuntamiento por la vía que se incline, es preceptivo el expediente sobre el caso de las Reales Academias, por lo que ha de dar cuenta previamente a la Comisión de Monumentos. Es el recurso más eficaz de Romero de Castilla en el proceso de institucionalización, acudir al amparo de unas Academias que protegen a la débil Comisión cargándola de legitimidad ante los desvaríos del caciquismo provinciano.

## V. 1912. DEMOLICIÓN/MOVILIZACIÓN

En 1912 la problemática sobre la conservación o el derribo de la Torre de Espantaperros entra en una dinámica nueva. Tomás Romero de Castilla había abandonado la Comisión de Monumentos en 1905 (fallecería en 1910) y la institución se adentró en una nueva etapa. La crisis estructural del proceso iniciado en 1844 se agudizará y la Comisión pierde por completo el tono reivindicativo que le proporcionaba el profesor krausista; de forma paulatina, irá aproximándose al poder político hasta diluirse en sus contornos. Los nuevos dirigentes (Tirso Lozano Rubio, López Prudencio, Adelardo Covarsí, Antonio Del Solar y Taboada) la alejan del ámbito arqueológico y en las escasas reuniones que celebran en la etapa, sólo dieciocho en doce años, el ámbito de actuación de los trabajos se reduce prácticamente al espacio local. Ahí es donde observaremos cómo el viejo problema de la Torre de Espantaperros entra en una dinámica nueva, paradójicamente más efectiva que la realizada a lo largo de las décadas anteriores, precisamente cuando menos podía ofrecer la Comisión por la conservación del patrimonio.

Desde 1910 en adelante en la Comisión de Monumentos no hay más discurso que el localista, limita sus actuaciones a la ciudad de Badajoz y allí encuentra un factor que le permite sobrevivir en una de las etapas más oscuras de su existencia. La defensa de la Torre de Espantaperros desencadena una campaña en toda regla que cohesiona a la institución y recuerda las tensiones de la época de Romero de Castilla con los poderes públicos. Aunque muchas de las constantes del conflicto se repiten, inexorablemente, nuevos protagonistas introducen otro marco. Ahora

<sup>29</sup> Muy interesante el plural, pues entendemos que en él está incluido el arquitecto municipal.

no está enfrente de la Comisión el negligente Ayuntamiento de Badajoz, sino el Gobernador Militar de la plaza y, por tanto, el Ministerio de la Guerra, bajo cuya jurisdicción se encontraba la fortificación.

Todo comienza otra vez en verano (julio de 1912), cuando a la Comisión de Monumentos llegan rumores de que se planea derribar la Torre de Espantaperros y que será el Cuerpo de Ingenieros Militares el encargado de hacerlo. Presta, envía un escrito haciendo historia del viejo asunto y pide información sobre el proyecto<sup>30</sup>. No pierde oportunidad de manifestar la tristeza que embarga a la corporación por la reiteración de un conflicto que viene de tan lejos. La misma situación, que combatió la Comisión, se recuerda, se dio en 1886, 1897 y 1902, a instancias del Ayuntamiento de Badajoz<sup>31</sup>.

La Comisión pide ser informada sobre los planes del ramo de Guerra y las causas que han originado el proyecto de demolición, con la idea de interponer los recursos necesarios a que está obligada en el cumplimiento de sus funciones. Y, en su línea, avisa: si los rumores son ciertos, ha de suspenderse toda obra en la torre "hasta tanto que la Superioridad resuelva las instancias que entable la Comisión, en observancia de las prescripciones reglamentarias". Es entonces cuando Román Gómez Villafranca, secretario de la Comisión, hace gestiones ante Ventura Vaca, que seguía perteneciendo a la corporación, para obtener un dictamen técnico. Éste le envía el mismo informe que había elaborado en 1902. Habían transcurrido diez años, Espantaperros se mantenía en pie de milagro y el arquitecto ni se molestaba en subir hasta la Alcazaba para redactar un nuevo informe.

A principios de 1913 el futuro de la torre almohade de Espantaperros pende de un hilo. El proyecto de demolición de las murallas y torreones de Badajoz es una realidad y, lo que es peor, crece fuera del ámbito local. El Gobernador Militar presenta la actuación ante la Comisión y lo hace como un eslabón de una cadena de la que forman parte el Capitán General de la Región Militar y el Ministro de la Guerra<sup>32</sup>. El proyecto de demolición, remitido por el Capitán General al Ministerio de la Guerra en 9 de enero de 1913, tiene los parabienes del Gobierno. La operación de derribo de las murallas se fija en 14.800 pesetas, a cargo de la dotación del material de Ingenieros, ejecutable en tres meses. Se fijan algunas prescripciones que nos permiten conocer el detalle de la intervención:

#### 1. Aspectos técnicos:

- a. Se dejará un murete de cerramiento del castillo, que será nuevo en los sitios donde sea preciso (porque las murallas estén en mal estado) y que en el resto aprovechará las murallas, por lo que éstas se rebajarán y ajustarán a las medidas establecidas para el murete.
- b. El aspecto del muro de cerramiento debe ser el mismo que tenían las murallas, por lo que la mampostería estará al descubierto, sin enlucir y sin blanquear.
- c. La anchura del muro en las zonas donde se haga nuevo debe tener una anchura de 60 cms. como mínimo. Para no incrementar los gastos este engrosado del muro deberá hacerse aprovechando la piedra procedente de la demolición.
- d. Se rellenarán los huecos y socavones existentes en la base de murallas y torreones con material procedente de la demolición.

<sup>30</sup> ACMBA, exp. n° 10 (bis): "Torre de Espantaperros", Documento n° 12, de 4 de julio de 1912.

<sup>31</sup> El texto que hemos manejado es un borrador y los párrafos donde se expresan estas ideas, haciendo historia del tema, están tachados.

<sup>32</sup> ACMBA, exp. n° 10 (bis): "Torre de Espantaperros", Documento sin signar, de 27 de febrero de 1913, del Gobernador Militar al Presidente de la Comisión de Monumentos de Badajoz.

2. Los propietarios de las casas adosadas a la muralla pagarán a la Intendencia Militar 494,95 pts., cantidad que es la mitad de lo que deben abonar en virtud de lo dispuesto en la RO de 7 de octubre de 1904.
3. Sobre la Torre de Espantaperros y las reivindicaciones de la Comisión de Monumentos, la autoridad militar no se muestra muy preocupada por el futuro del monumento. Si la Comisión no quiere que se derribe, que se dirija al Ministerio de la Guerra y exprese que está dispuesta a consolidarla y conservarla<sup>33</sup>.

El día 2 de marzo de 1913 se reunía de urgencia la Comisión de Monumentos para organizar el plan a seguir para conservar la emblemática Torre de Espantaperros. No se había reunido ni en una sola ocasión en 1912, sólo en una durante 1911, y en ninguna en 1910. No hay duda alguna sobre qué debía hacerse con la torre, y así se recoge en el acta: "La Comisión está dispuesta a procurar con el más vivo interés la conservación de la Torre de Espantaperros, para lo cual empleará todos los recursos que pueda disponer; que espera que el Sr. Ministro se dignará, en virtud de este acuerdo, y de lo mandado por la disposición tercera de la R.O. de 20 de febrero último, ordenar que suspenda el comienzo de los trabajos de demolición de dicha torre; y que ruega a V.E. que se digne mandar que se haga llegar a conocimiento de la Comisión los motivos y los fines a que obedece el proyecto de demolición, con objeto de que la Comisión adopte las medidas más eficaces para consolidar y conservar el mencionado monumento".

Todos los poderes de la ciudad se movilizan, quizás porque el enemigo era "externo". El localismo es una fuerza poderosa. Así, tiene lugar una sesión de la corporación con carácter de urgencia en el despacho del Gobernador Civil. Se celebra el día 6 de marzo y a ella asisten los miembros de la Comisión, que es lo mismo que decir que asiste la élite intelectual de la ciudad: Tirso Lozano, López Prudencio, Braulio Tamayo, Ventura Vaca y Gómez Villafranca. Los poderes fácticos y las instituciones de la ciudad de Badajoz se movilizaron en una campaña en defensa de Espantaperros y el Ayuntamiento, quién lo iba a decir dados sus históricos afanes por derribarla, abrió una suscripción pública que permitiera asumir el gasto de conservación de la torre, igual que hizo el General Gobernador Militar de la provincia. Se trata de un contexto nuevo, aunque de viejísimos ingredientes: el día 12 de marzo celebró sesión la Comisión de Monumentos y un día después, otra vez, encargaba a Ventura Vaca Parrilla que hiciera un proyecto para reparar la Torre de Espantaperros, con su correspondiente presupuesto, "encareciéndole la mayor urgencia en el servicio".<sup>34</sup>

Ya nos hemos ocupado de las vicisitudes varias por las que pasa en este tiempo el proyecto para conservar Espantaperros<sup>35</sup>. Conviene, no obstante, recordar un par de cuestiones que son sintomáticas de la crisis de la institucionalización del patrimonio y, por extensión, de la triste crónica que autoridades, instituciones y vecinos de Badajoz escribieron durante tanto tiempo con la Torre de Espantaperros como protagonista. Así, señalar la increíble paradoja de que el autor del proyecto de demolición de la Torre de Espantaperros fuera, a la vez, miembro de la Comisión de Monumentos (el Comandante de Ingenieros Militares Casimiro González Izquierdo) y que éste participara activamente en las estrategias para conservar el monumento en el seno de la Comisión. Esto provoca cierto vértigo en alguien tan significado como Román Gómez Villafranca, que duda de la capacidad de la Comisión para

<sup>33</sup> "Manifieste V.E. al Presidente de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Badajoz, que si dicha comisión desea conservar la torre de "Espantaperros" debe para evitar su demolición, participar a este Ministerio que se halla dispuesta a consolidarla y conservarla".

<sup>34</sup> ACMB, exp. n.º 10 (bis): "Torre de Espantaperros", Documento n.º 17, de 13 de marzo de 1913.

<sup>35</sup> ORTIZ ROMERO, P. *Institucionalización y crisis...*, 2007, pp. 389 y ss.

hacerse cargo de la torre y proceder a su restauración, lo que provocará un enfrentamiento con la nueva élite de poder que se organiza en torno a López Prudencio. Gómez Villafranca presentará la dimisión como secretario y los nuevos dirigentes, poco a poco, certificarán la defunción del organismo proteccionista nacido en 1844, aunque en apariencia la campaña en defensa de Espantaperros pareció recuperar el tono vital de la Comisión de Monumentos.

Pero lo cierto es que nada cambia. En la sesión de 30 de junio de 1920 la Comisión de Monumentos, ya casi en descomposición, vuelve a ocuparse de la restauración de Espantaperros. El estado de ruina era preocupante y, un par de años después (noviembre de 1922), parte de la torre se desploma cayendo al interior de una de las viviendas que tenía adosadas. El alcalde, a instancias del arquitecto municipal, urge entonces a la Comisión a tomar alguna medida para proteger la construcción o demolerla. Ciertamente pareciera que el tiempo no corría.

A pesar de la gravedad del tema, que se dejaba bien expresada en la comunicación del alcalde a la Comisión de Monumentos<sup>36</sup>, el tema del estado de la Torre de Espantaperros no se trataría de nuevo hasta 1924 (sesión de 15 de septiembre)<sup>37</sup>, lo que resulta ilustrativo del nivel de la crisis y de la parálisis tanto de la Comisión como del Ayuntamiento. El alcalde propone que se derribe la torre, cansado de la ineficacia de las gestiones de las fuerzas vivas de la ciudad tras el "alboroto" de 1913 y acuciado por los daños que el derribo parcial había producido en la vivienda anexa. El arquitecto Vaca se opone ahora terminantemente, lo mismo que Tirso Lozano y Adelardo Covarsí, según se recoge en el acta de la sesión. Al contrario de lo que ocurriera en 1913 en estos momentos la Torre de Espantaperros no logra la revitalización de la Comisión y el tema se liquida con la creación de una delegación de cuyas conclusiones nunca sabremos.



Fig.1. Torre de Espantaperros. Vista general (s.f.)<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Escrito del Ayuntamiento de Badajoz, Secretaría especial, n° 1239, de 12 de noviembre de 1922.

<sup>37</sup> En 1923 no se celebró ninguna sesión. En la primera celebrada en 1924 (24 de agosto) no se trató.

<sup>38</sup> Foto de <http://badajozayeryhoy.net/>



Fig.2. Torre de Espantaperros. Vista general (s.f)<sup>39</sup>

## VI. 1932. EL ORDEN REPUBLICANO. CONSOLIDACIÓN-NO INTERVENCIÓN

La realidad es que, al margen de los circuitos oficiales y de las posturas maximalistas sobre si derribar o conservar, en la torre se hicieron varias reparaciones al tiempo que se iba agravando su estado. Esto la mantuvo con vida hasta hoy. Si hubiera sido por el curso del asunto en las esferas del poder, político y académico, la obra almohade habría dejado de existir. En las capas inferiores, subterráneas diríamos, de la crisis y el desbarajuste siempre debió existir algún maestro de obras que remendó los derrumbes y sostuvo al enfermo.

Lo constatamos a la altura de 1932, cuando de nuevo Espantaperros y su ruina llegan a la mesa de la Comisión de Monumentos (esta vez desde la Diputación Provincial) y se pide al arquitecto provincial de entonces el enésimo proyecto de restauración. Éste, Luis Morcillo Villar, afirma que la torre se encuentra recientemente consolidada y que está en perfectas condiciones de seguridad, estabilidad y resistencia. Así, da por sentado que "no es recomendable intentar una restauración que por muy cuidadosamente que fuese ejecutada, haría desmerecer notablemente el valor artístico de la misma por quitarla pátina y sello inconfundible que solo se puede adquirir por el transcurso del tiempo. La única obra que podría acometerse, a juicio del que suscribe, para que la Torre de Espantaperros luzca en toda la hermosura de sus magníficas proporciones, es la de urbanización de sus alrededores para que se la pueda admirar desde sus diversos puntos de vista". La Comisión hace suyas las consideraciones del técnico y demanda a la Diputación que se ocupe de liberar a la torre de las construcciones anexas "convirtiendo aquel lugar en una plazoleta en la que se podría admirar la esbeltez, las admirables proporciones de aquella".<sup>40</sup>

No acabará aquí la historia de la Torre de Espantaperros en medio de la crisis que define la protección y la gestión del patrimonio en la Extremadura contemporánea. La Guerra Civil y la dictadura franquista escribirán también en la increíble crónica del desbarajuste y el abandono a que ha estado sometida esta soberbia obra. Una idea de la persistencia del conflicto se obtiene de un dato: en 2003 se pudo, por fin, iniciar la consolidación y restauración de la Torre de Espantaperros, que se dio por finalizada en 2004. El abandono ha durado más de 150 años. La puesta en valor del monumento y la gestión del espacio histórico, sin embargo, son ya cosa de otro cantar.

<sup>39</sup> Foto Colección Antonio Arguas Perdiguer.

<sup>40</sup> ACMB, exp. n.º 10 (bis), "Torre de Espantaperros", Documento mecanografiado, sin signar, de 5 de abril de 1932.





Fig. 3. Torre de Espantaperros desde la calle Costanilla en 1926 (izda.) y en la actualidad (dcha.)<sup>41</sup>



Fig.4. Torre de Espantaperros restaurada<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Composición de <http://badajozayerhoy.net>

<sup>42</sup> Foto de David Sánchez-Paniagua, en <http://www.castillosnet.org>

**ARQUITECTURA PARA DESPUÉS DE UNA  
GUERRA. EXTREMADURA (1939-1952)**  
**POST WAR ARCHITECTURE IN EXTREMADURA (1939-1952)**

**José Manuel González González**

Universidad de Extremadura

joseman@unex.es

*RESUMEN: La arquitectura que se desarrolla en Extremadura entre 1939 y 1952 puede considerarse como una arquitectura de circunstancias, determinada por las condiciones de posguerra. Es por ello por lo que las realizaciones de este periodo serán escasas, generalmente obras de urgencia o que palien las necesidades más inmediatas de una población en penuria. Reconstrucción de pueblos primero, y después viviendas sencillas y populares, pequeñas industrias agroalimentarias, mercados cubiertos y dispensarios médicos serán las tipologías más comunes. Se impondrá, además, un nacionalismo estilístico, que quedará reforzado con la utilización de materiales del país y técnicas tradicionales.*

*ABSTRACT: The architecture developed in Extremadura between 1939 and 1952 can be considered an architecture of circumstances, determined by the conditions of war. It is for this reason that the achievements of this period are rare, usually works to offset emergency or immediate needs of a population in distress. Reconstruction of villages first, and then simple and popular houses, small food processing industries, market halls and clinics are the most common types. It shall also, a stylistic nationalism, which will be reinforced with the use of local materials and traditional techniques.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 177 - 187

ISBN: 978-84-615-0021-5



Cuando el 1 de abril de 1939 se declara finalizada la guerra española, la situación del país es, como por todos es sabido, desastrosa. A las pérdidas personales se suman unas muy abundantes pérdidas materiales difícilmente recuperables. Las realizaciones de esta etapa que se iniciaba serían, pues, escasas y determinadas por las circunstancias. Extremadura no escapó a ello<sup>1</sup>, y en su geografía tampoco escasearon las muestras de bombardeos, incendios y escaramuzas. En las dos capitales provinciales hubo huellas evidentes, si bien sería en las comarcas extremeñas de La Serena y La Siberia donde el conflicto se desarrolló durante más tiempo y donde las señales en su arquitectura fueron más tangibles.

Una de las primeras preocupaciones del régimen franquista fue, en consecuencia, el establecimiento de una Junta Nacional de Reconstrucción<sup>2</sup>, más conocida por *Regiones Devastadas*, para poder actuar en la reparación de diversos edificios, desde monumentos a casas particulares. En ese sentido, una oficina técnica en cada provincia sería la encargada de coordinar todos los expedientes que iban surgiendo, y en ella un arquitecto estaría al frente de los pertinentes proyectos y valoraciones. Además, para tal fin se posibilitaron ayudas mediante créditos al efecto y se creó una curiosa figura, la adopción de pueblos, quedando manifiesto el sentido paternalista del Estado en esos momentos<sup>3</sup>. En Extremadura las adopciones atañeron, por este orden y por decreto-ley, a las siguientes localidades: Granja de Torrehermosa, Peraleda del Zauzejo y Zarza Capilla el 15-12-1939; Medellín el 15-12-1940; Castuera el 22-02-1941; Cabeza del Buey y Campillo de Llerena el 02-08-1941; y Zalamea de la Serena el 18-06-1943. Hay que tener en cuenta que se consideraba un requisito para la adopción que hubiera una afección mínima del 75 %, si bien ello no impidió la actuación en otras localidades ya fueran cercanas, como por ejemplo Medellín, línea de vanguardia o de batalla durante varios años, o lejanas, como Olivenza.

La oficina extremeña de Regiones Devastadas se ubicó en Castuera, población afectada claramente durante la guerra; era ésta una localidad importante, y se encontraba bien comunicada y cerca de la bolsa territorial más perjudicada. La oficina estuvo funcionando durante casi veinte años. El primer arquitecto jefe fue Manuel Navarro Sánchez, manteniéndose más de una década en el puesto, al menos desde 1954 lo sustituye Francisco Canseco Alonso-Duque<sup>4</sup>. También trabajó en la oficina hasta 1945 el arquitecto Eduardo Escudero.

Entre las obras más llamativas de *reconstrucción* estuvo claramente la edificación de nuevos barrios en alguna de estas localidades (en Zarza Capilla, por ejemplo, se erigieron 230 casas nuevas), casas autoconstruidas en la mayoría de los

<sup>1</sup> Véase GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. M. *La Arquitectura de los años cincuenta en la ciudad de Badajoz*, Ed. Diputación Provincial de Badajoz, colección Arte-Arqueología nº 25, Badajoz, 2003. Algunos de los datos vertidos en esta comunicación han sido tomados de nuestra tesis doctoral inédita titulada *Desarrollo urbano y análisis estilístico de una ciudad fronteriza a través de la prensa: Badajoz*.

<sup>2</sup> Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz (ADPB). Aunque con antecedentes ya en el año 1938, la Orden de 25-04-1939 aprobaba la constitución de comisiones en todas las provincias españolas. La Comisión Provincial de Badajoz se constituyó el 20-07-1939 con el Gobernador Civil al frente, varios vocales y el secretario de la Diputación; entre los vocales figuraba un arquitecto. En el ADPB se conserva documentación al respecto, 4 libros y 16 cajas, cuya memoria y catalogación fue realizada por Lucía Muñoz Capote. En el Archivo de la Diputación Provincial de Cáceres (ADPCC) la documentación es mucho menor, tan sólo 5 legajos; la comisión tan sólo funcionó durante dos años y sus reuniones y documentación fueron escasas; el arquitecto comisionado fue Ángel Pérez.

<sup>3</sup> La ley de 16-03-1939 creó el Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional, cuyo reglamento se aprobó el 27 de Julio. Otras leyes son las de 09-09-1939, 13-07-1940 y 13-12-1943 (estas dos últimas se refieren a adopción de pueblos).

<sup>4</sup> Diario *Hoy* de 27-03-1954, p. 2.



Fig. 1: Ayuntamiento de Castuera

casos pero con un diseño común impuesto por el Gobierno a través de su oficina. También la restauración y nueva edificación de algunos ayuntamientos como el de Cabeza del Buey o Peñalsordo, casas cuartel para la Guardia Civil, o industrias como la harinera de Orellana la Vieja. Entre los nuevos templos conviene citar el de Peraleda del Zauzejo o el de Magacela, si bien la mayoría se rehabilitaron de sus respectivos incendios o bombardeos.



Fig. 2. Proyecto del Teatro López de Ayala



Fig. 3. Proyecto de Asilo de Ancianos

Fuera de estas regiones, fueron importantes las ayudas para la reconstrucción de los teatros de Don Benito y Badajoz, y del asilo de ancianos de Badajoz. En Cáceres el Palacio de los Condes de Mayorazgo se comienza a reconstruir en 1942, tras cinco años en ruinas como consecuencia del bombardeo aéreo sufrido<sup>5</sup>. Según consta en los archivos de las respectivas diputaciones, hubo más de 700 daños en inmuebles de la provincia badajocense y casi 200 en la cacereña, si bien la mayoría serían obras menores. En 1954 la oficina de Castuera había empleado en Extremadura 30 millones de pesetas, de los cuales casi la mitad habían ido a parar a esa localidad<sup>6</sup>.

La estética en todas estas obras combina lo funcional y lo popular, con paredes lisas, sin decoración, horadadas por vanos sencillos, y con una distribución lógica en doble crujía generalmente, en una estructura de muros de carga y cubierta a dos aguas. Como el cemento y el acero son difíciles de conseguir en estos tiempos de crisis, se utiliza la piedra, el barro cocido y la madera para construir con la máxima economía y técnicas tradicionales<sup>7</sup>.



Fig. 4. Noticia de prensa sobre la Ciudad de la Beneficencia

En Badajoz la obra principal que se acomete a principios de los años cuarenta es la construcción de la pomposamente llamada como Ciudad de la Beneficencia<sup>8</sup>, complejo dispuesto en varios pabellones de dos y tres plantas, enlazados mediante patios, y que contaba con una maternidad, una casa cuna y unos hogares infantiles. Con ello se pretendía cuidar a todos aquéllos huérfanos que la guerra había dejado, y evitar el abandono infantil en estos años de hambre. Los proyectos arrancan en 1941 si bien no será hasta 1948 cuando empiecen a ocuparse los hogares; la casa cuna y la maternidad no entrarían en funcionamiento hasta 1950. Estos retrasos vinieron motivados por la carencia y carestía de materiales.

<sup>5</sup> ADPCC, lg. 3404. La orden de 16-10-1942 publicada en el BOP de 12-11-1942 refleja la aprobación de las obras por 49.961 pesetas; el proyecto de restauración fue formulado por los arquitectos José María Rodríguez Cano y José Manuel González Valcárcel, y aprobado por la Dirección General de Bellas Artes.

<sup>6</sup> Diario *Hoy* de 30-07-1954: p. 6, "Regiones Devastadas realiza una interesantísima y extraordinaria labor".

<sup>7</sup> Si se quiere ampliar sobre el asunto en otras regiones véase VV.AA. *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987.

<sup>8</sup> Los proyectos y certificaciones de obra se custodian en el ADPB, sección vías y obras, lgs. 1983 y 1984.

Como complemento a ello la Cruz Roja levantó un moderno hospital. Ambas obras se erigieron a las afueras, en el nuevo ensanche urbano, y se deben a Luis Morcillo Villar, el arquitecto provincial del momento. Estéticamente son obras sencillas, de muros blancos y numerosos vanos, funcionales en su distribución y sin decoración. Obras elementales, precisas, con algunas notas populares en la disposición de porches o erección de torres.

En Mérida también se dispuso la reforma y ampliación del hospital a finales de los cuarenta, entonces ubicado en la actual sede de la Asamblea de Extremadura, un antiguo convento desamortizado, efectuándose tareas de rehabilitación y nuevos usos. En Cáceres el Materno se inauguró en abril de 1940.

Tras la guerra, una de las primeras obras que se llevan a cabo son las denominadas como "viviendas protegidas", pues estaban subvencionadas por el Estado y simbolizaban la magnanimidad del poder y la reconstrucción del país mediante la ansiada paz social<sup>9</sup>. Pretendían crear alojamiento para familias de clase media-baja de buena conducta mediante realojos controlados. Su número se vio impulsado con el Instituto Nacional de Vivienda (INV), o con la Obra Sindical del Hogar (OSH), habituales en la ejecución de nuevas moradas.

En las dos capitales provinciales se ejecutaron un número elevado, dispuestas en varios bloques y manzanas en las mejores zonas del ensanche. Es el caso de las 202 viviendas protegidas de Cáceres, cerca de la Plaza de Colón, y de las 280 de Badajoz cerca de la Avenida de Santa Marina. El esfuerzo común se concretaba en el trabajo de grupos de arquitectos.

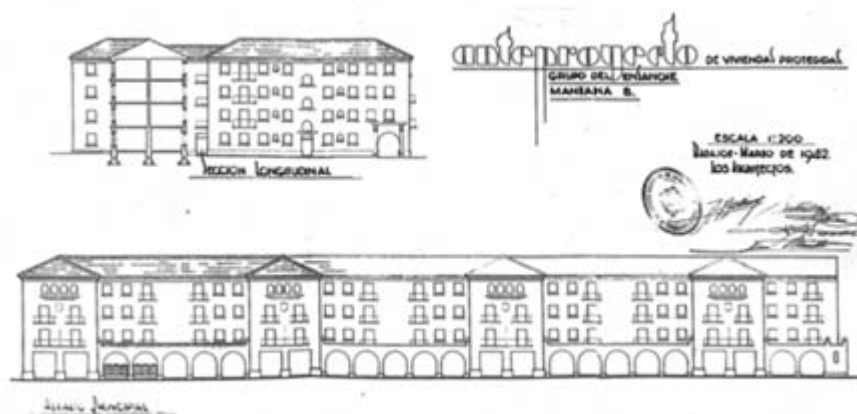


Fig. 5. Badajoz, viviendas protegidas

El primer grupo fue realizado por Julián Laguna, Eduardo Chávarri y Miguel Ángel Larrea desde Madrid, y el segundo por Martínez González, Morcillo Villar, Corral Aguirre y Vaca Morales, profesionales residentes en Badajoz. En los dos casos son bloques de cuatro plantas, donde proliferan los huecos alineados, con pequeñas concesiones a terrazas, y con algunos detalles regionalistas para disimular la importante economía constructiva. Las dificultades de posguerra obligaron al uso de muros de carga y retrasaron las inauguraciones<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Véase el interesante artículo publicado en el diario *Hoy* de 25-04-1944: p. 3. "La vivienda, elemento básico de la armonía social", por Francisco Casares.

<sup>10</sup> Más información en mi tesis doctoral y en CAMPESINO FERNÁNDEZ, A. J. *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, COADE, Madrid, 1982, pp. 309-310.



Fig. 6. Cáceres, viviendas protegidas

En Mérida la actuación se centró en la barriada República Argentina, situada a espaldas del teatro y anfiteatro romanos. Las obras que incluían un cuartel, 32 viviendas para maestros y 50 para empleados municipales se aprobaron en sesión de 23-10-1943. Se trató de configurar un barrio influido por las teorías de la ciudad jardín, abundando las casas adosadas con pequeño patio delantero. Con proyecto de 1942, los autores formularon unas viviendas donde dan algunas claves estéticas; hablando de cubierta de madera “*con formas a la española*” y diciendo:

“El estilo empleado en las fachadas es sumamente sencillo pero procurando darle al mismo tiempo esa gracia particular de la arquitectura popular extremeña, tan bella en su colorido y proporciones de huecos y de más elementos que como cornisas y repisa de ventanas le dan el carácter peculiar de la arquitectura de dicha región”.<sup>11</sup>

Estos mismos arquitectos ministeriales de Madrid, Pablo Cantó Iniesta y Ramón Anibal Álvarez, proyectarían al sureste, junto al nuevo cuartel de la Guardia Civil, el grupo escolar Romualdo de Toledo, con seis aulas, reafirmando así las dotaciones de un nuevo barrio en ese momento a las afueras y sin urbanizar. En este edificio de una planta se usó mampostería hidráulica en zócalos y mampostería ordinaria en el resto, las fachadas exteriores se enfoscaron de cemento y se pintaron a la cal, y la armadura fue de madera a par y picadero, de dos aguas, con cielo raso de cañizo. Sobre el estilo vuelven a posicionarse y afirman:

“El estilo en fachadas es el clásico, muy sencillo, pero procurando dentro de esta sencillez armonizar con las construcciones romanas de esta ciudad, de ese abolengo y tradición”.<sup>12</sup>

Lógicamente estas ideas eran elementales, remitiéndose al empleo de algunos arcos y columnas falsas o frontones para decorar entradas principales. Otro grupo escolar similar, el Ibáñez Martín, se crearía en 1947 entre las calles Concordia y del Calvario, con ocho aulas<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Archivo Municipal de Mérida (AMM), lg. 3235, exp. 12, pp. 4 y 5 de la memoria. Presupuesto: 1.121.391'03 pesetas.

<sup>12</sup> AMM, lg. 3235, exp. 13, p. 5 de la memoria.

<sup>13</sup> AMM, lg. 3235, exp. 11, presupuesto: 445.447'68 pesetas.



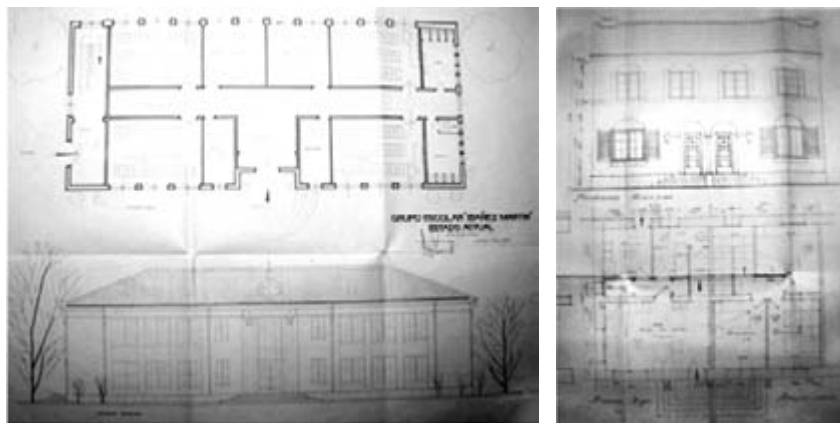


Fig. 7. Mérida, escuelas y viviendas protegidas

De las mismas fechas, aunque diseñado por el arquitecto municipal Díaz Sarasola, y emplazado entre las vías Paseo del Guadiana, calle Augusto y calle Prudencio, es el homogéneo conjunto residencial para obreros y empleados del matadero. El propietario era José Fernández López. El proyecto definitivo de 1944 plantea 31 viviendas de una sola planta, bastante amplias y que denotan de nuevo técnicas constructivas tradicionales y un cierto regionalismo. Se crearon calles privadas, lo que acentuaba el pintoresquismo de la propuesta y la privacidad<sup>14</sup>.

Con otro sentido habría que señalar la prisión provincial de Badajoz, iniciada en 1941 pero no concluida hasta 1958, símbolo de la represión; de estética racionalista, fue proyectada por un arquitecto ministerial. Sin duda el Gobierno debió preferir inversiones en otros campos antes que en este tipo de edificios públicos. De hecho a finales de los cuarenta comienzan a erigirse muchos de los nuevos hospitales provinciales y de los nuevos institutos de enseñanza media.



Fig. 8. Cárcel Provincial de Badajoz

Otras *obras oficiales*, ya con mayor presupuesto y un lenguaje más noble, son en Cáceres y Badajoz el Instituto Nacional de Previsión y el Gobierno Civil, obras palaciegas en que la influencia escurialense<sup>15</sup> es más que evidente, y donde se refuerza el poder y la grandeza del nuevo Estado mediante la utilización de este lenguaje artístico que recuerda realizaciones del pasado. El antiguo Banco de España de Don Benito (1948) es otro ejemplo de ello.

<sup>14</sup> AMM, lg. 3571, exps. 2 y 3. Superficie vivienda empleados: 172 m<sup>2</sup>, en las de obreros 85,50 m<sup>2</sup>. El primer tipo costaba 50.800 pesetas, el segundo 29.800.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M. "Ecos escurialenses en la ciudad de Badajoz: la arquitectura de los años cincuenta", pp. 697-704 del libro *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*. Actas del Simposium, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 2002.



Fig. 9. Badajoz, Gobierno Civil



Fig. 10. Cáceres, Instituto Nacional de Previsión

También fueron habituales las designadas como viviendas rurales, cuya denominación habla no sólo de su ubicación a las afueras de las ciudades o pueblos sino también de su carácter. Muchas de las mismas fueron financiadas por la Diputación. También abundan en estas fechas las viviendas para militares, con unas características artísticas similares; tanto en Cáceres como en Badajoz se pueden ver en las antiguas rondas de circunvalación.

Hay que destacar que la *promoción privada* fue muy escasa<sup>16</sup>. No había empresas y el Estado tuvo que asumir buena parte de las edificaciones, para paliar el problema social de los miles de familias sin hogar o viviendo en condiciones miserables. El hambre y el miedo a la represión motivaron emigraciones internas, sobre todo del pueblo a la ciudad, lo que aumentaría con el tiempo la necesidad de viviendas dignas. Tan sólo algunos particulares se pudieron permitir invertir en la construcción. Los inmuebles edificados nunca superaron en Extremadura las cuatro plantas, y la tipología fue generalmente la vivienda autoconstruida con estructura de muros de carga.

A comienzos de los años cincuenta comienza a proliferar la construcción de una serie de equipamientos en pueblos de toda la provincia, a iniciativa de la Diputación. Se trata de la primera señal evidente de una cierta recuperación económica.

Así, en 1952 se proyectan los *nuevos ayuntamientos* de La Guardia y Valdeterres<sup>17</sup>, con proyecto ambos de Francisco Canseco. Son ejemplos típicos de los postulados

<sup>16</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. M. "Arquitecturas modernas del siglo XX en Extremadura". *Guía de la Arquitectura de Extremadura 1975-2006*, Agencia Extremeña de la Vivienda, el Urbanismo y el Territorio de la Junta de Extremadura y el Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Badajoz, 2007, pp. 28-31.

<sup>17</sup> ADPB, cajas 1994 y 1995, exps. 12 y 28 respectivamente. El coste del primero fue de 127.680,71 pesetas.

estilísticos de la administración, que apuesta por un regionalismo soterrado, nada ostentoso, que enlace con las mentalidades de las gentes del pueblo. Dentro de esta humildad sobresalen algunos elementos historicistas: la torre de esquina, el soportal, o el balcón.

Ese mismo año se proyectan los *centros de higiene* y *casas de médico* de La Garrovilla, La Haba, Higuera de Vargas, Trasierra y Valencia del Mombuey, edificios populares de dos plantas, sencillos y encalados, característicos de esta época y que proliferaron por todos los pueblos. Los dos primeros son obra de Francisco Canseco, los siguientes del arquitecto Luis Morcillo<sup>18</sup>.

En ocasiones también se erigen pequeños mataderos, como en 1946 el de Navalvillar de Pela, del arquitecto Eduardo Escudero<sup>19</sup>. En años posteriores la obra estrella serán los mercados, que no estudiamos aquí pues se extienden temporalmente más allá del periodo de posguerra y los presentaremos en otra ocasión.

Para finalizar, no queremos olvidarnos de los *pueblos de colonización*. Como se viene estudiando, son una de las creaciones más peculiares del nuevo régimen franquista<sup>20</sup>, y fue en ellos donde se aplicaron algunos principios estéticos ya usados con anterioridad. El Instituto Nacional de Colonización (INC), creado en 1939, posibilitó la explotación de nuevas tierras y la implantación del regadío en muchos nuevos lugares. En Extremadura la labor fue muy importante y destacada.

En la provincia cacereña los pantanos de Gabriel y Galán, Borbollón, Rosarito y Ribera del Tajo definieron cuatro nuevas zonas regables. Los tres primeros ya habían sido aprobados en 1939, aunque tardarían en construirse más de una década. En la zona de Montijo, en las Vegas Bajas, ya se habían establecido asentamientos dispersos y se habían emprendido obras hidráulicas desde los años cuarenta; con el tiempo ello se extendería a las Vegas Altas. La cercanía del Guadiana y de sus afluentes hacían a propósito estas tierras para emprender la tarea.

Extremadura sería la región donde un mayor número de población se instaló y donde más viviendas se construyeron, siendo la provincia de Badajoz donde más poblados se crearon, especialmente en la zona de las vegas del Guadiana, uno de los lugares de más repercusión colonizadora. Lógicamente ello proporcionó empleo a numerosos obreros.

Manuel Rosado Gonzalo, uno de los arquitectos de zona, fue quien trazó un proyecto tipo para los dos primeros poblados de colonización. Los poblados, Valdelacalzada y Guadiana del Caudillo, erigidos a partir de 1947 por este orden, estaban situados a pocos kilómetros entre sí y comunicados por una carretera de nueva construcción. En las mismas fechas, hacia 1948, se emprende también en las Vegas Altas la construcción de otro pueblo, Valdivia<sup>21</sup>.

Estos tres nuevos núcleos son el modelo más común de nuevo poblado de colonización. Con un trazado de calles ortogonales entre sí, algunas de mayor anchura que se dirigen hacia la plaza principal, la tradicionalidad y sencillez de su urbanismo recuerdan modelos coloniales americanos, y su arquitectura a las construcciones populares más tópicas. La iglesia y el ayuntamiento dominan el perfil arquitectónico de estos pueblos en un plantío de casas blancas influidas por lo regional.

<sup>18</sup> ADPB, caja 1995, exps. 1, 3, 5, 26 y 29.

<sup>19</sup> ADPB, caja 1993, exp. 2.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. M. "Los pueblos de colonización en Extremadura. Una realización del siglo XX con el agua como protagonista", V CIOT (Congreso Internacional de Ordenación del Territorio) con el lema "Agua, Territorio y Paisaje", Málaga, 2007, en prensa. Sobre este tema aportamos más datos en nuestra tesis doctoral.

<sup>21</sup> La inauguración tiene lugar tres años después, con la presencia del Caudillo. Véase diario *Hoy* de 7 y 8 de junio de 1951.

El paternalismo centralista fue fuerte como reflejan los nombres de los poblados de nuestra región que fueron propuestos por la Delegación provincial del INC y aprobados por la superioridad. Nombres de conquistadores extremeños, de ríos cercanos, o de lugares como por ejemplo los de la finca donde se asentaban, fueron los escogidos. También sobresalen las referencias al líder, como se aprecia en Villafranco o en Tiétar del Caudillo, o los que vinculados a valles comienzan con el prefijo "val" como Valrío, Valdelcalzada o Valderrosas.



Fig. 11. Valdelcalzada, Ayuntamiento



Fig. 12. Guadiana, Iglesia



Fig. 13. Valdivia, modelo de vivienda



Fig. 14. Valdivia, Ayuntamiento

Las fechas escogidas en este artículo (1939-1952) corresponden a lo que puede considerarse posguerra española, y sus límites están delimitados por el fin de la guerra, el aislamiento y por la apertura internacional que se produce al final del periodo. Es también importante que en 1952 desaparezcan las cartillas de racionamiento y se establezca libertad de precios. En 1953 la prensa ya afirmaba claramente que la reconstrucción era un hecho del pasado, criticándose las ideas preconcebidas de otros países sobre España, que era vista como un país todavía en penuria<sup>22</sup>.

Hemos querido con estas líneas dar una idea de la arquitectura del momento en Extremadura, sin detenernos demasiado en las obras, pero sí dando una visión general del periodo. Se podría hablar de una arquitectura de los años cuarenta, claro está, pero quizás esa denominación no aclararía las excepcionales y duras circunstancias vividas por esa sociedad en crisis.

<sup>22</sup> Diario *Hoy* de 13-03-1953: p. 3, "¿Reconstrucción? Sí. Pero también construcción nueva". Contestación a la película sobre España realizada por John Chear y proyectada en la Town and Country Planning Association de Londres.



## CARTELES POLÍTICOS EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA: UNA ÉPOCA DE CAMBIO

### *POLITICAL POSTERS IN THE SPANISH TRANSITION: A TIME OF CHANGE*

**Antonio Blanch Sánchez**

blanchsanchezantonio@gmail.com

*RESUMEN: En este trabajo presento una aproximación a la época de la Transición política en España a través del estudio de uno de los elementos visuales más definidores de nuestra sociedad: las imágenes presentes en los carteles de los grupos y partidos políticos del momento. La falta de tradición democrática puede explicar el enorme volumen de publicidad política generado en dicha convocatoria, caracterizada por la supremacía de la cantidad sobre la calidad y la falta de ortodoxia en las estrategias comunicativas de la mayor parte de las organizaciones políticas que concurren a aquellas elecciones. Los carteles nos muestran a unos líderes jóvenes y dispuestos a todo. Adolfo Suárez, Felipe González, Manuel Fraga, llenaban con su imagen -gran primer plano- unos carteles inmensos. Se trataba de identificar los mensajes con las personas o con los grupos.*

*ABSTRACT: This paper presents an approach to the time of Spanish political transition through the study of one of the most defining visual elements of our society: the images in the posters of political parties and groups at the time. The lack of democratic tradition may explain the enormous amount of political advertising generated in that period, characterized by the primacy of quantity over quality and the lack of orthodoxy in the communicative strategies of most political organizations that competed in those elections. The posters showed young leaders ready for anything. Adolfo Suárez, Felipe González and Manuel Fraga filled huge posters with their images in big close-ups. Their aim was to identify the messages with the individuals or with their groups.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 189 - 196

ISBN: 978-84-615-0021-5



En este artículo realizo una aproximación a la época de la Transición política en España "a través del estudio de uno de los elementos visuales más definidores de nuestra sociedad: las imágenes presentes en los carteles de los grupos y partidos políticos del momento, realizados con estrategia de propaganda electoral y política"<sup>1</sup>. De esta forma, política, historia y medios de comunicación se fusionan en una misma realidad.

La transición fue una gran fiesta democrática. Los mítines se sucedían todos los fines de semana. Derechas e izquierdas se turnaban en los mismos escenarios, si bien es cierto que las primeras tendían más a los lugares cerrados –los cines o teatros– y las segundas se bañaban en las masas de las plazas de toros o los estadios.

Los programas electorales, los gritos de los líderes, los mismos carteles, todo era nuevo, distinto y motivador. Por entonces tenían mucha importancia las ideologías y los carteles se ceñían a ese hecho.

## I. HISTORIA DEL CARTEL POLÍTICO

La aparición del cartel en la forma que actualmente conocemos se remonta a 1870, época en que la perfección de las técnicas de litografía en color permitió su producción en serie. En algo más de un siglo el cartel cautivó a los artistas más destacados de aquel momento, entre los cuales cabe destacar a Toulouse-Lautrec, a los diseñadores del Art Nouveau, simbolistas y cubistas, artistas y tipógrafos revolucionarios de la Bauhaus y De Stijl, y a los hippies y la cultura underground de los sesenta del siglo pasado<sup>2</sup>.

La evolución del cartel en la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX tuvo lugar en sincronía estética con los diferentes estilos que dominaron sucesivamente a las artes plásticas de cada período: el Art Nouveau, el Futurismo, el Art-Déco, el Constructivismo, el Surrealismo... y por ello el cartel se convirtió en un eco divulgador de cada uno de los estilos plásticos predominantes en cada momento.

Los carteles ya venían demostrando desde finales del siglo XIX su eficacia comunicativa en el terreno comercial. A partir de la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, tras la Revolución Rusa, nacerá lo que hoy conocemos como cartel político o de propaganda. Nunca antes había existido la necesidad de movilizar-manipular a las masas, ya que la política y sus manifestaciones, fueran pacíficas o violentas, se habían desarrollado, en la mayoría de las ocasiones, en el ámbito de una pequeña elite cultural y económica. La mayoría de la población seguía siendo analfabeta y la imagen ostenta una mayor capacidad de comunicación. Los carteles de la primera Guerra Mundial se rodean de un halo de romanticismo que intenta ocultar o enmascarar el mundo de las trincheras y la muerte. Se obtienen en algunos casos magníficos resultados como hizo Alfred Lett con su cartel "Your country need you" de 1914, esquema que ha sido copiado en todas las contiendas. Es un mensaje claro, directo e imperativo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> LÓPEZ YERA, P.A. "Carteles en libertad. ¿Cómo se llega al pueblo con un cartel?", *Comunicar*, Huelva, 1999, vol. 13, pp. 148-151. En este artículo el autor nos presenta un recorrido de los carteles de su colección particular desde finales de 1975 hasta diciembre de 1978. Es una exposición para la comunidad escolar, desde el famoso testamento de Franco hasta la propaganda del referéndum de la Constitución de 1978.

<sup>2</sup> BARNICOAT, J. *Los carteles. Su historia y lenguaje*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1976. En este libro analiza las conexiones que hay entre el arte, la política, el marketing y otros factores sociológicos que intervienen en la producción de carteles.

<sup>3</sup> LARA RUIZ-GRANADOS, P. "El Nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias", *Questiones publicitarias*, Sevilla, 1997, Nº 6, pp. 63-72. Nos detalla con gran minuciosidad la relación del cartel con dos de los hechos más importantes para su fuerte desarrollo en la primera mitad del siglo XX: la I Guerra Mundial y la



El período 1914-18 fue decisivo en la historia del cartelismo, pues la Primera Guerra Mundial se convirtió en un potente estímulo para que los poderes públicos utilizaran este medio en sus campañas de alistamiento y en su función de inculcación patriótica y de descalificación del enemigo. La Revolución Rusa de 1917 continuó desarrollando el cartelismo político como medio de agitación de masas en los espacios públicos.

Los años veinte supusieron una verdadera revolución para el cartelismo, que pasó de ser una actividad propia de los pintores a ser obra de los nuevos diseñadores gráficos, unos profesionales surgidos de la experiencia racionalista de la Bauhaus alemana en el campo de las artes aplicadas. Los diseñadores gráficos eran técnicos de la forma y del color en las artes icónicas aplicadas. Los estudios de marketing, estimulados por el subconsumo durante la Depresión de los años treinta, añadieron sus hallazgos a la configuración cartelística, para actuar sobre los hábitos de los ciudadanos. Inserto en la cada vez más desarrollada industria publicitaria, el cartel se convirtió en un instrumento de marketing, para producir conductas consumistas o hábitos de comportamiento por parte del público.

El cartelismo soviético influyó profundamente en el que se practicó en el bando republicano durante la guerra Civil española. En el ámbito de la propaganda política, el interés de espectacularidad fue patente en las figuras pintadas de gran tamaño (gigantografías) que aparecieron asociadas funcionalmente a las exigencias del culto a la personalidad del líder providencialista: Mussolini, Stalin, Franco, Mao. La producción gráfica y cartelística que aflora con la guerra civil, especialmente en el bando republicano, se inserta dentro de la mejor tradición del "cartel de guerra".

El cartel de guerra español, debido a lo peculiar del enfrentamiento, a los tradicionales objetivos del "cartel de guerra": reclutamiento, solicitud de dinero y ayuda para los que luchan y denuncia de las atrocidades de la guerra y de la brutalidad del enemigo, añadió un mayor matiz ideológico. El bando franquista se plantea un único lema propagandístico: la recuperación de la patria, la reconquista de España deformada por los intelectuales y asaltada por las hordas marxistas internacionales. El cartel que colocaron en Barcelona con el eslogan "Ha llegado España" es clarificador en extremo de esta postura ideológica. Por el contrario los republicanos se afanan con el ideal revolucionario de edificar una sociedad más justa, más libre y humana, que sirva de pauta a las demás naciones.

El hecho de que la mayor parte de artistas e intelectuales defendieran la República, permitió que, durante la guerra civil, se alcanzara, en la zona gubernamental, una situación privilegiada cultural y artística, basada en una perfecta sincronización entre producción cultural y necesidades sociales. El arte, utilizado como arma publicística, se cargó de una utilidad poco acostumbrada hasta entonces. La importancia que se le concedió al cartel y a la obra publicística en general, evidencia hasta qué punto las organizaciones republicanas comprendieron lo esencial de la comunicación visual como instrumento social y cultural<sup>4</sup>.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la función propagandística de la radio y del cine fue muy superior a la del cartel, en contraste con lo que había sucedido entre 1914-1948. Y el posterior desarrollo de la televisión comercial, convertida

---

Revolución Rusa. También teoriza sobre la sincronía entre cartelismo y movimientos artísticos vanguardistas del siglo XX

<sup>4</sup> GONZÁLEZ MARTÍN, J.A. "El cartel político en España", <http://www.sbhac.net/Republica/Carteles/CartelPolitico.htm> Diferencia claramente las distintas posturas que adoptaron el bando republicano y el golpista ante la propaganda, la publicidad y el carácter artístico de los carteles. Para los republicanos la comunicación visual la utiliza como un instrumento social, cultural y de guerra. Para el bando franquista es una forma de llegar al pueblo pero con una idea constante: la reconquista de España.

en el mayor canal publicitario de la sociedad de consumo, contribuiría a acelerar e declive del cartel clásico.

Los artistas de la posguerra franquista carecían de un programa unificador, pero tenían un cometido bien claro y lo cumplieron: exaltar la gesta, el hecho, la victoria. Su misión era justificar lo injustificable, ayudar a olvidar la realidad; por eso, desde el academicismo reinante, se preconiza un volver a la tradición, se cierran los ojos para no ver una imagen de la realidad insultante y hostil a la conciencia, ni un solo motivo icónico tiene un referente objetivo, se pretende recrear una imagen de España vieja, la de Isabel la Católica, la de la Reconquista...

Los carteles políticos de oposición al régimen franquista comenzaron a aparecer en los años sesenta (época de mayor difusión del póster) y a partir de la instauración del sistema democrático se multiplicaron especialmente los carteles electorales. La cartelería fue el apartado en que los partidos políticos invirtieron un mayor porcentaje de los gastos de sus campañas, hasta un 50%. Hacia 1975, la cartelera o valla publicitaria se había utilizado mayoritariamente para anunciar productos y servicios con objeto de motivar la compra o contratación del bien o servicio expuesto en ella. También se habían llegado a cabo algunas campañas de índole social –las célebres “Mantenga limpia España” o “Primero mirar, después cruzar”– e, incluso, algunas de tipo propagandístico, como las conmemorativas del 25º aniversario del Régimen.

El referéndum para la reforma política, en diciembre de 1976, fue el lanzamiento de los nuevos grupos políticos que acentuaron su afán por hacerse presentes en la calle con motivo de las primeras elecciones de junio de 1977. La orden gubernamental de retirada del yugo y las flechas de todos los edificios del Movimiento el 8 de abril de 1977 y la legalización del Partido Comunista de España un día después pueden considerarse un ejemplo central de la plasmación en imágenes, en símbolos, del cambio que vivía el país.

En los últimos años, en cambio, su importancia va siendo progresivamente menor. Se atribuye esta disminución a razones sociológicas: la desmovilización y el desinterés de los ciudadanos por la política y, sobre todo, a la fuerza de la televisión.

## II. CARACTERÍSTICAS DEL CARTEL POLÍTICO EN LA TRANSICIÓN

Las elecciones de 1977 supusieron un hito al constituirse como las primeras elecciones democráticas celebradas en nuestro país desde 1936. La falta de tradición democrática puede explicar el enorme volumen de publicidad política generado en dicha convocatoria, caracterizada por la supremacía de la cantidad sobre la calidad y la falta de ortodoxia en las estrategias comunicativas de la mayor parte de las organizaciones políticas que concurrieron a aquellas elecciones. Lo cierto es que estas primeras elecciones pusieron de manifiesto la importancia de la publicidad política en la realización de una campaña electoral. Su relevancia dentro de las estrategias electorales de los partidos se vio reafirmada dos años después, cuando en las Elecciones Generales de 1979 los grupos políticos más importantes aumentaron considerablemente sus inversiones con respecto a los anteriores comicios.

Los carteles llegaron a empapelar literalmente cualquier espacio susceptible de convertirse en eventual emplazamiento publicitario en el entorno urbano. La profusión con que fueron utilizados se entiende sobre todo si tenemos en cuenta que en los comicios de 1977 los candidatos, especialmente los de los partidos de izquierda –recientemente legalizados– debían enfrentarse al desconocimiento de su existencia por parte del electorado.

Recordemos que una campaña electoral es un proceso de comunicación persuasiva, de índole ideológica, cuya meta es conseguir los votos del electorado. Para conseguir esta meta es preciso llevar a cabo una serie de actividades comunicativas aparentemente persuasivas, entre las que se incluyen la publicidad política, los mítines, el merchandising, los debates en radio y televisión... Todas estas actuaciones están mediatizadas por la intención de influir en el electorado. De ahí que tanto en uno como en otro aspecto esté presente el recurso a la persuasión<sup>5</sup>.

En ocasiones se ha identificado persuasión con manipulación atribuyéndose a la publicidad todo tipo de connotaciones negativas, invistiéndola de un poder ilimitado y despojando al receptor de cualquier facultad de raciocinio al considerarlo un sujeto pasivo a merced de la influencia de la publicidad. En verdad, estos planteamientos son erráticos, ya que sobrevaloran su poder al olvidar el rol activo del receptor a la hora de procesar los mensajes.

En una campaña electoral la publicidad se convierte en una herramienta al servicio de un objetivo último: ganar las elecciones. Lo que es totalmente cierto es que la publicidad tiene un poder y una eficacia reales que se concretan en su capacidad para generar, modificar o reforzar actitudes. De ahí que los partidos políticos recurran a la publicidad en sus campañas electorales y destinen a ella importante recursos económicos.

La utilización de la cartelera responde a la búsqueda de una presencia continua y repetitiva del candidato –a través de su imagen, casi siempre fotográfica– en el espacio físico por el que diariamente transcurren los desplazamientos de sus potenciales electores. Se trata de un soporte con una audiencia masiva e indiscriminada a la que se le recuerda quien debe votar a cierto candidato, perteneciente a determinado partido. La relación candidato-ciudadano es una relación simbólica, pues el primero está presente en el cartel a través de una representación icónica. El discurso del candidato se sustituye por un eslogan referido a algún concepto clave de su programa. Dadas las condiciones de visualización de estos soportes –en sus desplazamientos urbanos, el receptor sólo tiene unos pocos segundos para verlos–, el mensaje ha de ser breve y fácil de comprender y memorizar. Se colocan en los lugares más concurridos y en el mayor número posible.

Es la imagen, en el sentido más amplio, que incluye el tamaño, el color, el grafismo y la distribución tipográfica del texto, lo que se considera el elemento decisivo para cumplir la misión que el cartel pretende: hacerse notar y atraer la atención mediante el impacto visual, para transmitir información de forma inmediata, con un lenguaje breve y claro<sup>6</sup>.

En la cartelera política nos encontramos con que se utiliza la fotografía del candidato; la objetividad no siempre es total desde el momento en que dicha fotografía puede haber sido retocada con el fin de matizar o mejorar determinados rasgos físicos y conseguir así una apariencia más atractiva del candidato. La cartelera de los primeros comicios democráticos presenta todavía un grado de desarrollo incipiente, contrastando con los carteles actuales en que la utilización de las técnicas infográficas permite resultados muy satisfactorios.

<sup>5</sup> ARCEO VACAS, J.L. *Campañas electorales y publicidad política en España (1976-1991)*, Editorial PPU, Madrid, 1993, pp. 19-21. Hace un recorrido de 15 años sobre la publicidad política en España a través de las campañas electorales, haciendo hincapié en el sentido de persuasión como modo de conseguir unos objetivos claros.

<sup>6</sup> PACHECO RUEDA, M. y PÉREZ LÓPEZ, P. "La propaganda electoral impresa durante la transición", en *La Transición a la Democracia en España. Historia y Fuentes documentales*, ANABAD Castilla-La Mancha y Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara. Nos explican las distintas técnicas infográficas y de marketing que se utilizaron en el período de la transición española.

La enorme influencia de la publicidad sobre las elecciones y otros procesos políticos incluye la personalización mediática en torno a las figuras de los líderes. Los carteles nos muestran a unos líderes jóvenes y dispuestos a todo. Adolfo Suárez, Felipe González, Manuel Fraga, llenaban con su imagen –gran primer plano– unos carteles inmensos. Se trataba de identificar los mensajes con las personas o con los grupos. Mientras UCD insistía en ser “lo mejor de la derecha y lo mejor de la izquierda: el centro”, otros –Alianza Popular– insistían en que “España es lo único importante” y los socialistas se sacaban de la manga aquel lema tan ilusionante “La libertad está en tus manos”.

En las fotografías de los candidatos, casi imprescindibles en campaña electoral, se sigue el criterio de que la mirada frontal, directa, transmite veracidad. La imagen informal, más cercana y familiar, de la transición, se va abandonando desde los años ochenta y predomina actualmente la presencia “correcta” en la actitud y en el traje<sup>7</sup>.

La codificación verbal de los mensajes publicitarios está claramente condicionada por el principio de economía, que tiende a hacer desaparecer del lenguaje publicitario todo aquel elemento que no sea absolutamente imprescindible. Dominan los sustantivos, los adjetivos calificativos, los verbos, los adverbios en detrimento de artículos, preposiciones, conjunciones, etc. Sin lugar a dudas, el eslogan es el mejor ejemplo de cómo funciona el principio de economía en publicidad. Se trata de una fórmula concisa, sintáctica y semánticamente, que es mucho más eficaz por lo que no dice que por lo que manifiesta. En general, en los carteles de la publicidad política el eslogan es un elemento fundamental que hace referencia a diversos temas: el liderazgo, la experiencia, el cambio, la confianza, el patriotismo, el populismo, la activación del voto...

En cualquier mensaje visual se da una articulación de otros elementos más simples, entre los que se encuentra el color. Culturalmente se atribuye a los colores diversos significados simbólicos y esto se hace patente en el caso de la comunicación política, en que la utilización del color con esta función es un recurso muy empleado. Se juega con códigos cromáticos que recrean determinados valores, utilizando los colores de la bandera española, por ejemplo, para transmitir un sentimiento patriótico en sintonía con el ideario de esa agrupación política.

El diseñador tiene en cuenta el mensaje que se quiere hacer llegar a la sociedad, expresándolo a través de elementos gráficos, simbólicos o explícitos: las figuras de alas, árboles, manos, niños, puño, arco iris o los colores –rojo, verde–, entre otros, se dirigen hacia la comprensión simbólica. El eslogan o consigna, en cambio, debe ser sencillo y contundente, sintético y directo. Hay palabras, muy utilizadas, que producen inconscientemente adhesión o rechazo: nuestro, todos, futuro, libertad, cambio...

Una cuestión fundamental es la creación del logotipo, elemento que identifica y personaliza visualmente al partido y, si está bien planteado y ejecutado, transmite unas connotaciones coherentes con la imagen que dicho partido quiere transmitir a sus electores.

<sup>7</sup> GARTZIA, U. y LÓPEZ ADÁN, A.R. *Los carteles políticos. Imagen y crítica del poder*. Carteles políticos del fondo de la Fundación Sancho el Sabio, Sancho el Sabio, Vitoria, 2002, vol. 16, pp. 183-200. La Fundación Sancho el Sabio atesora una colección de carteles políticos que van más allá del período electoral; desde los escritos a mano y reproducidos por fotocopia hasta las sofisticadas composiciones de una agencia de imagen.

En los carteles de partidos y grupos de izquierda es más frecuente la presencia del pueblo, representado por un personaje anónimo o en grupo y menos destacado el papel del líder. Se caracterizan también por el sentido crítico y de denuncia y el llamamiento a la acción. En cambio, los partidos de derecha eluden presentar de forma negativa los conflictos y problemas sociales, insistiendo en proponer soluciones y proyectos de futuro y el compromiso de cumplirlos.

## UN ARTE EN CRISIS QUE BUSCA SOLUCIONES: LA ALFARERÍA DE SALVATIERRA DE LOS BARROS

### A CRAFT IN CRISIS LOOKS SOLUTIONS: POTTERY IN SALVATIERRA DE LOS BARROS

**José Ángel Calero Carretero**

Equipo Técnico  
Museo de Alfarería de Salvatierra

jacalero@hotmail.com

**Juan Diego Carmona Barrero**

Equipo Asesor  
Museo de Alfarería de Salvatierra

juandiegocarmona@gmail.com

*RESUMEN: Ciertamente, en algunos aspectos, el oficio de los alfareros de Salvatierra de los Barros por su creatividad, su riqueza formal y la variedad de acabados se puede considerar una sencilla obra de arte, producto de las manos de un artesano-artista que elabora, en cada ocasión, una pieza única que tiene, además de un papel fundamental en la amplia tipología del menaje de un casa, un valor estético y decorativo. La alfarería tradicional de Salvatierra vive, a partir de la segunda mitad del siglo XX, una crisis en la que influyen varios factores que ha hecho evolucionar de manera muy significativa la producción. Los artesanos están haciendo frente al reto de las nuevas demandas y sus productos, principalmente decorativos, responden, bajo la denominación de Nuevas Tendencias, a criterios creativos y estéticos.*

*ABSTRACT: In some respects, the craft of the Salvatierra potters, on account of its creativity, its formal richness and the variety of finishes to its products, can truly be considered an art, the simple product of the pottery artist's hand skill. Every time the potter goes to work, a unique piece is manufactured which has, apart from a fundamental role in the vast typology of household items, an aesthetic and decorative value. Since the second half the 20<sup>th</sup> century, traditional pottery in Salvatierra has been going through a time of crisis. A variety of factors have made the production go through major changes. The artisans are facing the challenge of new demands, and their products, mainly decorative, meet design and aesthetic criteria under the label New Trends.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 197 - 220

ISBN: 978-84-615-0021-5



Un buen número de definiciones del concepto de arte inciden en la idea de que el arte es la "virtud, poder, eficacia y habilidad para hacer una cosa"<sup>1</sup>, o "el conjunto de preceptos para hacer bien una cosa"<sup>2</sup>, o la "recta ratio rerum faciendarum" (el modo correcto de hacer las cosas)<sup>3</sup> o "la manera como se hace o debe hacerse una cosa"<sup>4</sup> y, finalmente, entre otras cuantas definiciones más, "la facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas"<sup>5</sup>. Por lo que respecta al término artesanía, hay una absoluta unanimidad por cuanto se define "calidad de artesano", o bien, "obra de artesano"<sup>6</sup>. Sin tratar de profundizar en el problema a propósito de la dicotomía arte-artesanía, que sobrepasa los objetivos de nuestro trabajo, conviene señalar que la cuestión se ha planteado desde diversos puntos de vista, como el de sus relaciones históricas<sup>7</sup>, o en base a sus diferencias y semejanzas para, en conclusión, entender que el artesano "fabrica objetos "a mano" o en serie con técnicas tradicionales", basándose en "la experiencia empírica generacional", para elaborar productos ornamentales con valor estético y que lo hace "por encargo de empresarios, comerciantes o por el mismo gremio", mientras que el artista "trabaja de manera libre, creativa e intrépida, realiza obras únicas no ornamentales, productos culturales comercializados en mercados muy reducidos" y su actividad parte de "una formación académica específica"<sup>8</sup>.

Ciertamente, del cotejo de las definiciones de arte y artesanía ofrecida por Sandoval Medina, se desprende que la obra artesana, que hay que diferenciar según Natacha Seseña de arte popular<sup>9</sup>, se cataloga con el apelativo de tradicional, como resultado de un proceso de aprendizaje que se basa en la experiencia que se transmite de padres a hijos y realizada "a mano". Sin embargo, concediendo a la obra artesana indiscutibles valores estéticos y ornamentales, Sandoval Medina olvida que los productos artesanos que, por definición son piezas únicas, tienen el valor de ser objetos de uso habitual que conviven con la realidad y la vida cotidiana y, en muchos casos, al margen de quien compre o encargue el producto, sus formas, acabados y decoraciones, dependen, además, del uso al que se vayan a destinar, de la capacidad y el gusto del propio artesano que da rienda suelta a su creatividad superando la rigidez de las formas que devienen de su utilidad. En este sentido, cuando Sandoval Medina considera que el artista trabaja de manera libre y creativa para realizar obras únicas no ornamentales partiendo de una formación académica, entendemos que está definiendo una nueva forma de hacer artesanía que, aun partiendo de la más pura tradición, porque no podía ser de otra manera, incide de manera especial en la creatividad, en los aspectos decorativos, que son día a día más determinantes en la producción, y en la que se valora, cada vez más, una formación técnica que mejora los resultados.

<sup>1</sup> CASARES, J. *Diccionario ideológico de la lengua española*, 2ª ed. Barcelona, 2007, p. 75.

<sup>2</sup> COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Con la colaboración de José A. Pascual. T. I A-CA, Madrid, 1980, (Diccionarios 7), p. 363.

<sup>3</sup> COVARRUBIAS OROZCO, S. (DE). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición de Felipe C. R. Maldonado, 2ª ed. Madrid, 1995, (Col. Nueva Biblioteca de Educación y Crítica 7), p. 125.

<sup>4</sup> MOLINER, Mª. *Diccionario de uso del español A-G*, Madrid, 1990, (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios 5), p. 260.

<sup>5</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades*. A-C, Edición facsimilar, Madrid, 2002, p. 422.

<sup>6</sup> GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE, t. I A-BAP, 3ª ed., reimpresión, Barcelona, 1971, p. 724.

<sup>7</sup> BLAS GARCÍA, M. "Arte-artesanía, interacción histórica", *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, (Serie Documental de Geo Crítica), Universidad de Barcelona, vol. X, nº 599, 5 de agosto de 2005, edición digital.

<sup>8</sup> SANDOVAL MEDINA, S. "Arte, artesanías y diseños. Diferencias y semejanzas. Enfoque interdisciplinario", *Episteme* nº 5, año 2, julio-septiembre, 2005, Universidad del Valle de México, edición digital.

<sup>9</sup> SESEÑA, N. "Arte popular y artesanía, dos conceptos distintos", *Etnología y Tradiciones Populares* III, 1997, pp. 539-544.



Es precisamente esta realidad la que explica que abordemos el análisis de la artesanía de Salvatierra de los Barros como una forma de arte que, en función de su propia dinámica, presenta en las últimas décadas una situación de crisis que es necesario superar por cuanto la actividad artesana constituye para el pueblo, no solamente su seña de identidad sino, sobre todo, una de sus principales actividades económicas, fuente de riqueza y trabajo. El estudio se enmarca en un ambicioso programa de investigación que, desde la creación del M.A.S. (Museo de Alfarería de Salvatierra)<sup>10</sup>, trata, por una parte, de estudiar el espléndido pasado de su alfarería tradicional con el objetivo de conocer su génesis, su desarrollo y recopilar formas, técnicas, acabados y decoraciones que la evolución de la artesanía del barro en los últimos años puede hacer desaparecer y, por otra, profundizar en la respuesta que la crisis ha traído consigo y que se traduce en la aparición de novedosas fórmulas artesanas como las que se muestran en la Sala Nuevas Tendencias del M.A.S.<sup>11</sup> (fig. 1).



Fig. 1. M.A.S. Sala Nuevas Tendencias. (Foto Archivo M.A.S.)

La producción alfarera de Salvatierra de los Barros se enmarca en la tradición artesana extremeña que nos es bastante desconocida hasta mediados del siglo XVIII. De hecho, hasta la redacción del *Catastro de Ensenada* no poseemos datos fiables del panorama artesanal de nuestra región, de su importancia, organización, presencia y tipología<sup>12</sup>. En el *Catastro* se nos dice que en 1752 había 288 alfareros, barreros y tinajeros que producían para el mercado local, regional e interprovincial y aun cuando el trabajo artesano en algunos casos, como la sillería, el esparto y el mimbre eran una actividad a tiempo parcial que completaba la agrícola-ganadera, en el caso de la alfarería de Salvatierra, dado el volumen de producción y la diversidad de mercados, debemos pensar que los alfareros lo eran con dedicación plena y contaban con el apoyo logístico de otros trabajadores, los que extraían la arcilla de los barreros y acarreaban la leña para los hornos por ejemplo, y de mujeres que desempeñaban tareas específicas como el bruñido<sup>13</sup> mientras que para la venta era necesario el concurso de los arrieros que tuvieron en los siglos XIX y XX un papel determinante.

Con respecto a los orígenes de la alfarería de Salvatierra de los Barros se plantean una serie de dudas que no son fáciles de dilucidar. Es evidente que la materia

<sup>10</sup> ALBA CALZADO, M.; CALERO CARRETERO, J. Á. y GONZÁLEZ CASTAÑO, R. "El Museo de Alfarería de Salvatierra de los Barros", *Revista de Museología* 32, 2005, pp. 146-152.

<sup>11</sup> CALERO CARRETERO, J. Á. y CARMONA BARRERO, J. D. "El Museo de Alfarería de Salvatierra de los Barros: Un factor de recuperación de la artesanía del barro extremeño-alentejana", *Revista de Estudios Extremeños* LXVI, I, 2009, pp. 94-95.

<sup>12</sup> GRAN ENCICLOPEDIA EXTREMEÑA. T. I: A.-AUT. Voz: artesanía, Mérida, 1989, pp. 282-288.

<sup>13</sup> CALERO CARRETERO, J. Á. y CARMONA BARRERO, J. D. "El bruñido: una faena exclusiva de la mujer en la alfarería de Salvatierra de los Barros", *III Jornadas de la Baja Extremadura*, Valencia de las Torres, 2009, pp. 245-257.

prima, las diferentes arcillas que se extraen de los barreros cercanos al pueblo, que poseen unas cualidades especiales de plasticidad, maleabilidad y porosidad<sup>14</sup> y se mezclan en diferentes proporciones según la pieza que se quiere producir, tiene una gran importancia y es determinante para explicar la producción de Salvatierra e, incluso, podría justificar el topónimo "de los Barros"<sup>15</sup> (fig. 2). Sin embargo, entendemos que el uso del horno de leña cerrado y vertical, utilizado en la localidad, de evidente tradición hispano-morisca, "moruno" lo denominan los propios alfareros<sup>16</sup> (fig. 3), no aporta ningún argumento convincente que, en la actualidad, nos permita afirmar un origen musulmán para la alfarería de Salvatierra y tampoco los hay para fecharla en periodos anteriores pese al hallazgo, resultado de un poblamiento disperso, de algunos epígrafes de época romana<sup>17</sup> que, sin justificación alguna, sirvieron de argumento a la historiografía decimonónica para ubicar la "Vama" clásica en la localidad<sup>18</sup>. De la misma manera, sorprende que en la segunda mitad del siglo XV, en un momento de desarrollo económico de Salvatierra, no se mencione a los alfareros y sí a otros artesanos relacionados con la construcción<sup>19</sup>, lo que podría confirmar nuestra hipótesis de que la alfarería salvaterreña podría tener su eclosión en el siglo XV o principios del XVI coincidiendo con la erección de diversas iglesias en el entorno del Señorío de Feria que se cubrieron con bóvedas enjarradas con relleno cerámico<sup>20</sup> (fig. 4). Posiblemente Salvatierra, porque tenía la materia prima adecuada, se convertiría en centro exportador para cubrir la demanda de localidades que no eran productoras. Este podría ser el caso de la capilla del desaparecido Convento de la Concepción de Almendralejo, fundado en la segunda en la segunda mitad del siglo XVI, del que procede un lote de piezas que custodia el M.A.S. y que fueron donadas por el C.I.T. de la ciudad, que conserva otra parte del depósito, y que están en estudio<sup>21</sup>.



Fig. 2. Barrero. (Foto J. C. Campanón)

<sup>14</sup> GARCÍA RAMOS, G.Y RODRÍGUEZ MONTERO, R. "Arcillas cerámicas de Salvatierra de los Barros (Badajoz)", *Química e Industria* 17, 1971, pp. 57-62.

<sup>15</sup> CALERO CARRETERO, J. Á. "El topónimo de los Barros", *El Atrio* 8, 2003, pp. 7-8.

<sup>16</sup> PÉREZ GARCÍA, M<sup>a</sup>.A. "El horno en la alfarería de Salvatierra de los Barros: enjornijo y cocijo". *Antropología Cultural en Extremadura*, Coordinadores: Javier Marcos Arévalo y Salvador Rodríguez Becerra, Mérida, 1989, pp. 511-516.

<sup>17</sup> CANTO, A. M<sup>a</sup>. *Epigrafía romana de la Beturia céltica*, Madrid, 1997, pp. 96-101, n<sup>o</sup> 89-97 y 140.

<sup>18</sup> SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J. *Historia eclesiástica de la ciudad y Obispado de Badajoz*. Primera Parte I. Badajoz, 1929. pp. 80-82.

<sup>19</sup> DOMÍNGUEZ VINAGRE, A. *El Señorío de Salvatierra de los Barros en la Baja Edad Media*, Badajoz, 2009, (col. Historia 44), pp. 231-232.

<sup>20</sup> CALERO CARRETERO, J. Á. y CARMONA BARRERO, J. D. "La Parroquia de San Blas de Salvatierra de los Barros: un ejemplo de bóveda enjarrada", *VIII Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2008, pp. 259-280.

<sup>21</sup> CALERO CARRETERO, J. Á. y CARMONA BARRERO, J. D. "Algunas bóvedas enjarradas de edificios religiosos de Tierra de Barros con rellenos cerámicos", *II Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros*, 12-13 noviembre de 2010, (e. p.).



Fig. 3. Horno tradicional. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 4. Bóveda con relleno cerámico. Parroquia de San Blas (Salvatierra de los Barros) (Foto J. D. Carmona)

Abundando en este extremo podemos mencionar el texto de Enrique Cock que hacia 1580 publica su *Breve descripción de Zafra, muy noble plaza fuerte de la Beturia turdetana y del Ducado de Feria*, obra en la que se describen los distintos núcleos urbanos del Señorío. Al llegar a Salvatierra menciona la altura del término, la dulzura de sus vinos, el convento, al Arzobispo D. Juan Méndez, natural de la localidad, el castillo, las fuentes y los cereales para terminar refiriéndose a la alfarería con estas palabras "*pocula ficta luto tua collaudantur ab ovni*" (todo el mundo celebra tus vasijas modeladas con barro)<sup>22</sup>. La alusión y el reconocimiento de la cerámica de Salvatierra es, seguramente, una de las primeras publicadas, si no la primera, y nos permite afirmar que ya en el siglo XVI los productos salvaterreños tenían una buena acogida en un amplio marco territorial.

A lo largo del siglo XVII la alfarería de Salvatierra, que ya debía tener un volumen de producción más que estimable, va a empezar a ser conocida fuera de las fronteras regionales y así se refleja en la *Tassa General de los Precios* de 1627 donde se dice: "...barro de Portugal, barro de Badajoz, barro de Salvatierra y de Olandilla, barro fino de Salvatierra contrahecho a los de Portugal, a cinco reales la

<sup>22</sup> COCK, E. *Zafra y los demás pueblos del Ducado de Feria celebrados por...*, (siglo XVI), Traducción, estudio preliminar y notas de Juan García Gutiérrez, Zafra, 1976, p. 39.

docena, barro dorado de Salvatierra, barro de Talavera y barro de Saelices...<sup>23</sup>. Más tarde, en 1664, será Solano de Figueroa quien vuelva a incidir en la calidad y belleza de las producciones salvaterreñas cuando dice: "Labranse aquí muy hermosos barros que pueden competir en materia y forma con los de Estremoz"<sup>24</sup>. Finalmente, Benito Remigio Noydens en 1674 refiere que Salvatierra "Labra copiosamente preciosos barros colorados y dorados".

Los testimonios aportados valoran la alfarería de Salvatierra relacionándola con las producciones alentejanas, especialmente con Estremoz, destacando los barros "finos colorados" que, sin duda, debemos identificar con las piezas bruñidas, búcaros o alcarrazas por ejemplo, que con la triple finalidad de embellecerlas, evitar que les pegue el polvo y paliar, en parte, la porosidad de las superficies externas con la intención de refrescar el agua en su justa medida<sup>25</sup>, ha analizado Alba Calzado<sup>26</sup>. Con respecto a los "barros dorados" a los que aluden la *Tassa General de los Precios* y las palabras de Noydens, podemos considerar que se trata de piezas vidriadas que también se fabricaron en Estremoz, quizá por influencia de este lado de la frontera, y que tiene como finalidad recubrir, por razones higiénicas, la superficie interior de la vasijas que se utilizan para contener alimentos o cocinar, independientemente de sus evidentes valores estéticos entre los que destaca el aspecto brillante de sus superficies<sup>27</sup>.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, al margen de los datos que hemos mencionado con carácter general para la artesanía extremeña extractados del mencionado Catastro de Enseñada, tenemos para la alfarería de Salvatierra tres noticias que confirman la importancia que la localidad tenía desde el punto de vista económico, social y artístico en el panorama de la artesanía del barro en el sur peninsular donde destaca con luz propia Sevilla sobre cuya producción, a juicio de Pleguezuelo, "no se ha realizado aun un trabajo general que sistematice la loza sevillana de los siglos XVI al XVIII".<sup>28</sup>

La primera noticia la encontramos en las *Respuestas Generales de Salvatierra al Catastro del Marqués de la Enseñada* de mediados del siglo XVIII. Al referirse a los alfareros, los informadores del *Catastro* señalan que residen en la localidad:

"cinco alfareros de fino que cada uno trabajando de su oficio, le renta de utilidad al día diez reales; treinta y un alfareros de basto que les produce de utilidad a cada uno al día ocho reales y ocho oficiales de dicho ejercicio a cinco"<sup>29</sup>.

Pero además, el *Catastro* nos ofrece una interesante información sobre el papel exportador de los arrieros que "sacan", de aquí la expresión *sacaores de loza* para designar a los arrieros, la producción de la localidad para, como ya sabemos por la *Tassa*, hacerla llegar al mercado comarcal, regional y fuera, incluso, del marco territorial extremeño. Así se nos dice que:

"los arrieros que ay en esta villa, se ejercitan y trafican en sacar loza de la que se fabrica en ella, llebandola a bender a otras partes en cuyo gremio se hallan al presente treinta y cinco vecinos, unos con bestias mayores y otros con menores y regulan en sus utilidades en la forma siguiente: a Esteban Ribero, doscientos ducados; a Bartolomé Morales, doscientos y cincuenta; Joseph Sue-

<sup>23</sup> *Tassa General de los precios a que se an de vender las mercaderías en esta ciudad de Sevilla y su tiempo*. Sevilla, 1626, p. 71.

<sup>24</sup> SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>25</sup> ALBA CALZADO, M. "El bruñido en las producciones cerámicas tradicionales de Estremoz (Alentejo) y Salvatierra de los Barros (Extremadura)". *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, t. II. Edición de Juan M. Carrasco González y Antonio Viudas Camarasa, Cáceres, 1996, pp. 491-493.

<sup>26</sup> ALBA CALZADO, M. "Las producciones alfareras alentejano-extremeñas durante el Antiguo Régimen", *Mérida. Ciudad y Patrimonio I*, 1997, pp. 79-107.

<sup>27</sup> ALBA CALZADO, M. "La cerámica tradicional como muestra etnográfica de paralelismo entre la cultura material del Alentejo y Extremadura", *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*. t. II, Cáceres, 2000, pp. 1315-1317.

<sup>28</sup> PLEGUEZUELO, A. "Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia". *Laboratorio de Arte* 5, 1992, p. 276.

<sup>29</sup> ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS). *Catastro de Ensenada. Respuestas Generales*, 1752, lg. 149, f. 154 y vuelta.

ro, doscientos; Bartolome Merchan, ciento como sacador por dejarle regulado otro en ciento como abastecedor; Pedro Moreno, doscientos y Juan Moreno, ciento y cincuenta incluyendo en dichas regulaciones las utilidades de dichas caballerías así mayores como menores con que trafican y en la misma conformidad, regulan la utilidad de los restantes considerandolos a los que trafican con una caballería mayor ciento veintisiete ducados y a los de menor ciento y a los que no tienen caballerías propias se les consideran setecientos treinta y cinco reales”.<sup>30</sup>

Es evidente que, con las cifras referidas, el volumen de ventas era realmente muy importante.

La segunda información sobre la centuria viene dada por el *Interrogatorio de la Real Audiencia de Extremadura* que lleva a cabo el visitador D. Juan Antonio de Inguanzo que, al decir de sus editores:

“diagnostica los problemas que afligen a la sociedad con una perspicacia encomiable; pero además prescribe tratamientos que no palidecen ante las más actuales directrices de la ordenación territorial”<sup>31</sup>. En el Estudio Preliminar se insiste en que el sector secundario se caracteriza por un “raquitismo y estaba reducido al mínimo imprescindible para satisfacer las necesidades más elementales de la demanda local... en tanto que... el comercio era muy escaso en todo el partido exceptuando las poblaciones mayores... y los intercambios, limitados en gran parte al ámbito local o comarca”.<sup>32</sup>

En las respuestas al *Interrogatorio*, los informantes precisan que la villa tiene “cuatrocientos cincuenta y cuatro vecinos según su padron general” entre los que hay “veinte nueve alfareros (los tres de estos de obra fina y los demas de basto) y treinta y tres sacadores de loza”<sup>33</sup>. Más adelante, al referirse a las actividades comerciales, precisan “que en esta villa no se celebra feria ni mercado alguno y solo hay en ella el comercio de varros encarnados que se labran bastos y finos”<sup>34</sup>.

La información a propósito de la actividad industrial del *Interrogatorio* en la villa nos explica, sin fundamento en nuestra opinión, el origen de la alfarería de Salvatierra que fechan:

“desde el año pasado de mil doscientos veinte y nueve en que tuvo principio su población, reynando el Señor Don Alfonso el Decimo de Leon, desde cuyo tiempo se han labrado los mas preciosos varros encarnados y los mas finos de toda España, surtiendose de ellos las Extremaduras Alta y Baja, la ciudad de Toledo, las quatro provincias de Andalucia, la villa de Madrid en sus ferias... y en varias ocasiones hasta el señorío de Vizcaya”

Porque los alfareros, al decir de los informadores, han conseguido depurar sus técnicas de trabajo de manera que “se ha ido perfeccionando cada instante mas y mas, de suerte que en el día se puede decir sin temeridad se halla en el ultimo grado de su perfección... por la excelencia de las piezas que se fabrican en ella”. Pero además, dado que la demanda es tan importante, las alfarerías dan trabajo a quienes, por la mala calidad del suelo:

“se hallan empleados en dicho trato y comercio da barros cerca de doscientos hombres y crecido numero de mugeres destinadas a labrar y bruñir las mencionadas piezas de varro fino, manteniendose tambien otras muchas personas que se ejercitan unas en conducir leña para cocerlos, otras en llevar y traer la tierra y el agua para la construcción y otras en sacar el genero fuera de esta villa”

<sup>30</sup> *Ibidem*, f. 153 y vuelta.

<sup>31</sup> *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los tiempos modernos. Partido de Badajoz*, Edición de Gonzalo Barrientos Alfageme y Miguel Rodríguez Cancho. Estudio preliminar de Fernando Cortés Cortés y Tomás Pérez Marín, Mérida, 1994, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>34</sup> *Ib.*, p. 501.

Los informadores hacen hincapié en la rentabilidad de esta actividad industrial y la fijan:

“en doscientos mil reales, los cuales quedan enteramente a beneficio y utilidad de estos naturales... y así se verifica que el hallarse en un estado floreciente este pueblo consiste en la subsistencia de la referida fabrica y en los adelantamientos con que la han hecho memorable a los individuos de ella”

Para terminar con la cuestión de la alfarería y después de los argumentos expuestos, los informadores entienden que es de justicia:

“que los fabricantes logren por premio de su aplicación la Real Protección de su Majestad (que Dios guarde), para que de este modo animados se consiga la perpetuidad y proteccion... si llegan a conseguir tan imponderable honor no hay duda en que seran mucho mayores las ventajas y podrá apellidarse el pueblo feliz en todo, siempre que se digne Nuestro Soberano Rey y Señor concederles la gracia de admitir bajo su real protección la citada fabrica... concediendoles las exenciones, privilegios y prerrogativas que son anejas”.<sup>35</sup>

En el informe-resumen que el capellán Antonio Núñez emite incorporado al *Interrogatorio* insiste en la característica, hoy hablaríamos de seña de identidad, de Salvatierra de los Barros que no es otra que la fabricación cacharros de barro de “bello gusto y calidad”, que son “apreciados y estimados por todo el Reyno”, que elaboran “treinta fabricante de loza” y comercializan “quarenta vecinos reconocidos por sacadores de loza... y proporciona a el pueblo la mayor felicidad”<sup>36</sup>. No sabemos si D. Juan Antonio Inganzo llevó a cabo algunas gestiones al respecto, pero la realidad es que las solicitudes para lograr la protección real, que ya se habían presentado unos años antes, no dieron los frutos apetecidos: la alfarería de Salvatierra de los Barros nunca logro la protección real.

Un tercer testimonio de la importancia de la alfarería de Salvatierra de los Barros en el siglo XVIII, nos lo ofrece el triple encargo que la Sra. Duquesa de Medinaceli y Feria y Marquesa de Priego, D<sup>a</sup> María Francesca Saveria Gonzaga, hace llegar a los artesanos de la localidad. El primer encargo, diez arrobas de loza variada<sup>37</sup>, llegará a Madrid a finales del año 1791 conducido en angarillas, a lomos de asnos, por el propio alfarero, Gaspar García Saavedra, que presentó una factura que montaba la nada despreciable cantidad de 1.088 reales, que fueron pagados por el potentado zafrense de origen camerano Francisco Álvarez. La Sra. Duquesa debió sentirse muy complacida y Gaspar García demostró una gran capacidad, inspiración artística y pericia técnica al servicio de conseguir la protección real para la artesanía local que, mediante los consiguientes Memoriales, se habían presentado en 1785 y 1789, y pensando que contarían con el apoyo de la Sra. Duquesa, ya viuda, que se interesaba de forma entusiasta por la producción salvaterreña, aunque ya hemos mencionado que sin éxito<sup>38</sup>.

El segundo encargo era realmente un reto. La Sra. Duquesa, en junio de 1795 y por medio de su Contador en Zafra José Mohino, solicita que “de la fabrica de Salvatierra de los Barros dispongas se haga una araña (para ello enviaba el diseño que, desgraciadamente, se ha perdido) como demuestra dicho modelo, en concepto de que sus piezas se han de poner y quitar, y en un cajon bien acondicionado me lo remitan a esta Corte”<sup>39</sup>. El reto para Salvatierra, se jugaba el prestigio de los artesanos, era fabricar una verdadera joya. Las piezas de barro de la araña irían

<sup>35</sup> Ib., pp. 502-503.

<sup>36</sup> Ib., p. 516.

<sup>37</sup> BELLIDO GARCÍA, B. *La alfarería de Salvatierra de los Barros: pasado y presente*, Prólogo de Alfonso Domínguez Vinagre, Badajoz, 2003, p. 75. Publica Blanca Bellido el inventario de las piezas que fabricó el maestro alfarero Gaspar García Saavedra que era ciertamente muy variado en tipos, formas y acabados.

<sup>38</sup> DOMÍNGUEZ VINAGRE, A. “Una lámpara de barro, plata y oro para la Duquesa” (I). *El Atrio* 10, 2006, pp. 7-8.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 8.

engarzadas y decoradas con otras de oro y plata. José Mohino confió la demanda de la Sra. Duquesa al cura de Salvatierra D. Agustín Casillas que, tras diversas vicisitudes, consiguió que el maestro alfarero José de Torres se hiciera cargo del proyecto.

Tras unas pruebas iniciales, José de Torres se dedicó a responder al reto planteado. A fines del verano de 1795 el trabajo estaba concluido y preparado para ser llevado a Madrid por el procedimiento habitual de los arrieros, en seguras angarillas, junto a una serie de piezas excepcionales y de lujo que José de Torres regalaba a su distinguida clienta. El día 22 de septiembre, la Sra. Duquesa recibió el encargo por el que José de Torres cobro 337 reales que incluían 17 de las angarillas y 20 de propina, una cantidad que, en ningún caso, saldaba el esfuerzo, la creatividad y la calidad artística de las manos del maestro artesano<sup>40</sup>.

El tercer pedido, otro nuevo capricho, llegó a principios del año siguiente, 1796. Ahora se trataba de una mesa de barro que, con diseño de la Sra. Duquesa, se encargó también a José de Torres quien, tras sucesivos intentos hasta octubre del mismo año, fue incapaz de llevar a buen término el encargo dada la complejidad del proyecto pese a que, en palabras del propio artesano:

“le digo a usted que puse todo esfuerzo y cuanto mi yndustria pudo alcanzar para salir con la pretensión solo del fin de darle gusto a mi Señora Duquesa, a usted y del Señor Don Agustín Casillas, que tanto a deseado el que saliera. Bien sabe Dios no a estado mas en mi mano mas que azerla. Hize asta seis y del tiempo de el enfugo se avanzaran. De las seis se bruñeron quatro, con que ademas de mi trabajo, que fue mucho, me llevavan por cada una por vruñirla una pesieta, que emos de azer no convendria, con que asi lo pongo en sus manos... tomare lo que usted diere y tendre pazienza”.

Por todo este esfuerzo y dedicación, el maestro Torres recibió una cantidad que, a tenor de la carta transcrita, no compensó ni el trabajo realizado, ni los materiales empleados<sup>41</sup>.

En todo caso, los datos aportados confirman que la alfarería de Salvatierra gozó a lo largo del siglo XVIII de una buena salud en lo económico, no olvidemos que el monto total de la producción se estimaba en el *Interrogatorio* en unos 200.000 reales, de un alto nivel técnico y artístico, la ejecución de la lámpara para la Sra. Duquesa lo confirma, y constituía la columna vertebral de la vida de la localidad.

Las dos primeras décadas del siglo XIX vienen marcados por la Guerra de la Independencia. Sin duda, las exiguas actividades industriales que había en Extremadura debieron verse afectadas como también las comerciales, por el deterioro e inseguridad de los caminos, la falta de mano de obra y la propia debilidad del tejido empresarial<sup>42</sup>. Ignoramos como la Guerra afectó a la alfarería de Salvatierra, podemos suponer -porque carecemos de datos- que en la misma medida que a otras actividades artesanas, con la particularidad de que la cerámica es un producto de uso diario al que no se podía renunciar por cuanto el menaje del hogar era, casi en su totalidad, de barro cocido. Desconocemos también cual fue la evolución de la alfarería de Salvatierra a lo largo de la primera mitad de la centuria. Sin embargo, desde mediados del siglo, contamos con nuevas fuentes de información para valorar la situación.

En efecto, en 1850 se termina de editar el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico* de España bajo la dirección de Pascual Madoz, un político de ideología progresista, vinculado a la burguesía catalana, responsable de la Ley de Desamortización

<sup>40</sup> Para ampliar información sobre la cuestión de la lámpara véase *Ibidem.* (II). *El Atrio* 11, 2006, pp. 19-20.

<sup>41</sup> *Ibidem.*, (II). pp. 20-21.

<sup>42</sup> GARCÍA PÉREZ, J. “La Guerra de la Independencia en Extremadura. Cambios demográficos y realidades socioeconómicas”, *I Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros*, Mérida-Almendralejo, 2010, pp. 23-24.

General de 1855, que recopiló en 16 volúmenes de variada y amplia información sobre todo el territorio español. Por lo que respecta a Salvatierra, para una "población de 593 vecinos, 2.060 almas", da cuenta de una industria con "muchas alfarerías que fabrican toda especie de cacharros de cuyo artículo se surten muchos pueblos"<sup>43</sup>. Deducimos, en consecuencia, que la alfarería de Salvatierra disfrutaba a mediados de siglo de una buena salud, aunque no se concrete el número de talleres que funcionaban en la localidad.

A mediados del siglo, por Real Decreto de julio de 1850, se disponen los *Repartimientos de la Contribución Industrial y de Comercio del Estado*. Para conocimiento de los contribuyentes, se publicarán en los Boletines Oficiales de cada una de las provincias las correspondientes notas para que los ayuntamientos los hicieran públicos para su general conocimiento. El Boletín de Salvatierra nos permite conocer el nombre y el número de los propietarios-contribuyentes de las "fábricas de cacharros al por mayor", que son seis, y otros tantos de "cacharrerías". Sorprende el reducido número de talleres que contradice la afirmación de Madoz, pero la realidad se adivina en la coletilla que se añade al informe y que dice:

"Sr. Gobernador: Examinada la presente matrícula, observa esta oficina que los fabricantes de cacharros solo están comprendidos en esta tarifa número 3º, y como deban serlo también en la clase 7ª de la número 4º, por constar de las investigaciones hechas, que además de expenderlos al por menor lo hacen al por mayor, se les adiciona con la cuota respectiva; asimismo consta a la Administración que existen más fabricantes de dicha clase, y sin perjuicio de adicionar en su día los que deban ser por virtud de la visita que gire al Agente, se hace ahora de dos fabricantes más que con los que aparecían en la matrícula del año anterior que no hay motivo fundado para creer dejen de existir"<sup>44</sup>.

Parece claro, por tanto, que en Salvatierra tan reducido número de alfares, 14, a mediados del siglo XIX, no era creíble ni para la propia Administración y, en realidad, debía haber más talleres en funcionamiento.

También, en la segunda mitad del siglo, contamos con un testimonio elocuente del renombre que la cerámica de Salvatierra había alcanzado fuera, incluso, del marco provincial. En 1862 el ilustrador y dibujante Gustavo Doré, conocido por iluminar una extraordinaria edición de *El Quijote*, convenció al Barón Jean Charles Davillier, especialista en cuestiones de Patrimonio y buen conocedor y coleccionista de cerámica hispano-morisca, para visitar España y publicar con dibujos sus impresiones. El resultado de sus viajes se publicó primero en una serie de artículos en la revista *Le Tour du Monde* y más tarde en un libro. Dore y Davillier llegan a Cáceres desde Mérida, describen la ciudad, hablan de su fundación, de sus restos romanos y dan cuenta del menaje que encuentran en su alojamiento:

"En nuestra posada había algunas de aquellas vasijas de barro rojo, búcaros, usados, como las alcarrazas, para conservar el agua fresca. Fueron fabricados en diferentes zonas de España y Portugal, pero principalmente en la provincia de Extremadura. Probablemente fueron introducidos por los árabes, aunque de todos modos son conocidos en España desde hace siglos. Los búcaros de Méjico son también conocidos, además de los de España y Portugal. En cuanto a los de Extremadura, los mejores proceden de una ciudad cerca de Badajoz, a la que esta industria le ha dado el nombre de Salvatierra de los Barros"<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> MADDOZ, P. *Diccionario Histórico-Geográfico de Extremadura*, t. IV: O-Z, edición de Domingo Sánchez Loro, Cáceres, 1955, p. 118.

<sup>44</sup> *Repartimientos individuales de la contribución territorial, industrial y de comercio del año 1852*. t. I. Badajoz, s. a. f. 341-342. Agradecemos a Don Francisco Zarandieta Arenas que amablemente nos haya facilitado la documentación manejada.

<sup>45</sup> D'AVILLIER, CH. *Spain. Illustrated by Gustave Dore*, London, 1881, p. 374 y 377. Hemos manejado la edición inglesa. Somos deudores de D<sup>a</sup> Blanca Molina Dorado por la revisión de nuestra traducción.



Davillier, como experto ceramólogo, valora la calidad de los búcaros y alcarrazas fabricadas en Salvatierra como las mejores piezas para conservar y refrescar el agua, algo que ha sido seña de identidad de la alfarería de la localidad, dadas las características del barro autóctono (fig. 5).



Fig. 5. M.A.S. Zaguán. Piezas para agua. (Foto Archivo M.A.S.)

Buena parte del siglo XX, quizá hasta la década de los setenta, deba ser considerada como una de las etapas más florecientes de la alfarería de Salvatierra en lo que se refiere, especialmente, a la exportación a nivel nacional e internacional. En este importante incremento de la venta de cacharros juegan un papel determinante, en primer lugar, los arrieros, de los que vamos a tener noticias de sus expediciones de manera significativa en la prensa, y por otra, la estación de ferrocarril de Zafra.

La ley de Ferrocarriles de 1877 va a permitir la creación de la estación de Zafra en 1879 y, aunque pasarán varias décadas y habrá sucesivos proyectos, nunca se convertirá en un verdadero núcleo de comunicaciones que vertebré Extremadura<sup>46</sup>, lo cierto es que va a permitir que la producción alfarera de Salvatierra tenga una vía de salida hacia los núcleos de urbanos españoles, Madrid, Barcelona, o europeos como París o Berlín. Conviene, en cualquier caso, señalar que los arrieros, siempre en grupo, también hacían el viaje a pie, por carretera, siguiendo a la reata de asnos y durmiendo, habitualmente, al raso. Con el tiempo, los arrieros -que merecerían un estudio en profundidad que está por hacer- viajarán a Europa, África y América, convirtiéndose en una estampa clásica del verano madrileño y tirando de una actividad económica que multiplicará su importancia.



Fig. 6. Arrieros en París (Blanco y Negro, 15/IX/1912)

<sup>46</sup> ANTUNEZ TRIGO, M. "Ferrocarriles secundarios en Extremadura", *Revista de Estudios Extremeños*. t. LXIII, I, 2007, pp. 445-491.

A título de ejemplo, ofrecemos algunos testimonios recogidos de la prensa. En 1912, el corresponsal de *ABC* en París, Juan José Cadenas, nos cuenta la aventura de quince jóvenes que, capitaneados por los hermanos Juan y José Cintas, llegan por carretera hasta París donde, para su desgracia, no venden nada y, además, son multados por pararse en medio de los bulevares o por arrear a sus borricos de forma fogosa<sup>47</sup> (fig. 6).

En 1932, Augusto Assia desde Berlín, refiere en *La Vanguardia* la odisea de Manuel González, que ya había estado en Sudamérica, y dos compañeros que con tres asnos han viajado por Francia y Alemania, donde habían vendido tres vagones de cacharros, y a los que las autoridades locales han puesto tantas dificultades que se hace necesario la intervención del embajador español para salvaguardar sus intereses<sup>48</sup>.

El 2 de abril de 1935, el *Diario Regional HOY* dedica un amplio reportaje a la alfarería de Salvatierra haciéndose eco de la noticia de que, en Francia, se trataba de impedir la entrada a los arrieros. En el artículo se señala que en el pueblo hay 70 alfarerías y 4.000 habitantes, de los que 3.000 viven de la artesanía y 500 son arrieros que venden, cada campaña, unos 700 vagones de cacharros en el mercado nacional e internacional pagando, proporcionalmente, la misma matrícula que las grandes fábricas<sup>49</sup>. Cifras semejantes ofrece, para 1950, Blanca Bellido que contabiliza 80 alfareros en una población de 4.006 habitantes de los que, casi la mitad, se dedicaba a la artesanía de forma directa o a los trabajos auxiliares<sup>50</sup>.

Isabel Montejano publica, en el *Diario Regional HOY*, en mayo de 1968, una entrevista al arriero Leoncio Astudillo en la que afirma que en Salvatierra hay 70 ó 75 alfarerías y unos 5.000 habitantes de los que más de 1.000 se dedican a la artesanía. En la misma entrevista, Astudillo explica que, en la actualidad, los cacharros viajan a Madrid o Barcelona en camiones y los arrieros con sus animales a pie<sup>51</sup>.

Por último, preluando la crisis de la alfarería tradicional que está haciendo acto de presencia, en un artículo de *ABC*, el 12 de agosto de 1972, Marlasca, justifica la prohibición de la arriería en la capital de España como un verdadero anacronismo llegando a escribir:

“Dicen que los botijeros y sus borriquillos vienen a Madrid desde la tierra pacense de Salvatierra de los Barros, en un viaje que se me antoja inútil”<sup>52</sup> (fig. 7).



Fig. 7. Arrieros en Madrid. (Estampa, 2 /VII/1929)

<sup>47</sup> CADENAS, J.J. “La tragedia botijil”, *ABC*, Madrid, 12/9/1912. En *Blanco y Negro*, el día 15, se publican tres fotografías del grupo.

<sup>48</sup> ASSIA, A. ¡Botijos... botijos! *La Vanguardia*. Barcelona, 15/7/1932.

<sup>49</sup> *Hoy*, martes 2/Abril/1935. Portada y p. 11.

<sup>50</sup> BELLIDO GARCÍA, B. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>51</sup> MONTEJANO MONTERO, I. “La piedra angular del verano madrileño: el botijo”, *Hoy*, 26/5/68.

<sup>52</sup> MARLASCA. “Madrid al día”. *ABC*, 12/Agosto/1972, p. 29.

Sin duda que esta prohibición, y otras semejantes, junto a la dinámica cambiante de la sociedad española de la década de los 70 del siglo pasado, anunciaban tiempos difíciles para la alfarería, una actividad tradicional que había sido el principal eje económico de Salvatierra. Sin embargo, es evidente que en las primeras décadas del siglo XX, se había producido una coyuntura favorable y, en la misma medida que crecía la demanda y el número de arrieros -103 llegaron a reunirse en París en 1930<sup>53</sup>-, se incrementaba la nómina de talleres que llegaron a alcanzar la cifra de 70-75 en 1968, según el testimonio de Leoncio Astudillo. Pero lo cierto, es que la crisis de la alfarería de Salvatierra empezaba a dar sus primeros pasos y, la prohibición de la arriería en Madrid, era un síntoma del problema al que se iban a sumar otros más profundos y de mayor calado.

En 1975 se publica la *Guía de los alfares de España*<sup>54</sup> que cifra en 50 el número de talleres existentes en Salvatierra, lo que supone 20 menos que en 1968 y sólo cinco años más tarde. La explicación de este importante descenso se debe a la creación, en 1969, de una Cooperativa de Alfareros con 19 socios, que tuvo una corta vida pero influyó positivamente en la modernización y la creatividad de los propios artesanos, que eran trabajadores a jornada completa por lo que dejaron de trabajar en sus talleres<sup>55</sup>. Los autores de la *Guía* señalan los problemas estructurales de la actividad artesana de Salvatierra que resumimos en la escasa capacidad tecnológica del sector, en las precarias condiciones de trabajo, en la falta de incentivos profesionales y económicos, en el aislamiento respecto a los centros de consumo y en el desfase y antigüedad de los canales de comercialización. Con estos antecedentes el número de talleres se reduce. Así lo constata Natacha Seseña que, pocos años más tarde, ofrece el dato de 43 pese a que Salvatierra era "indudablemente el centro alfarero más importante de Extremadura e incluso de España"<sup>56</sup>.

La apreciación de Natacha Seseña es evidente, incluso, en la actualidad, pero la crisis aumentaba. La situación ha sido bien analizada por Velasco<sup>57</sup> para la artesanía extremeña en general y por Alba Calzado<sup>58</sup> para el caso de la alfarería caceríense aunque, salvando las distancias, es extrapolable para Salvatierra. Sostienen que se produce un abandono progresivo de la actividad, entre otras razones que hemos señalado con anterioridad<sup>59</sup>, por la falta de rentabilidad, la aparición de los plásticos, la adopción de hábitos urbanos, la generalización de los frigoríficos y las redes de agua corriente a lo que se debe añadir la falta de relevo generacional, la emigración y otras modalidades de empleo menos sacrificadas, según los propios artesanos. Es lógico que una alfarería de uso, fundamentalmente para agua como la de Salvatierra y otros centros productores de España<sup>60</sup>, se viera afectada y la demanda de piezas como cántaros, botijos, tinajas de mediana capacidad y la vajilla de cocina, que constituían la mayor parte de la producción, disminuyera de manera significativa.

En consecuencia, el número de talleres ha ido descendiendo, 27 se contabilizaban en 1994<sup>61</sup>, y en la actualidad, según la Asociación de Alfareros, son 22 los

<sup>53</sup> BELLIDO GARCÍA, B. *Op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>54</sup> VOSSEN, R., SESEÑA, NATACHA y KÖPKE, W. *Guía de los alfares de España (1971-1973)*. Madrid, 1975, p. 8.

<sup>55</sup> BELLIDO GARCÍA, BLANCA. *Op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>56</sup> SESEÑA, NATACHA. *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*. Madrid, 1997, pp. 187-194. Pese al año de publicación de la obra, el dato del número de alfares corresponde a 1973.

<sup>57</sup> VELASCO, M. H. *Guía de la artesanía de Extremadura*. Madrid, 1980, pp. 45-62 y 115-120.

<sup>58</sup> ALBA CALZADO, M. *La alfarería tradicional altoextremeña. Aspectos socioeconómicos. Trayectoria y problemática*. Cáceres, 1990, pp. 65-94.

<sup>59</sup> CALERO CARRETERO, J. Á. y CARMONA BARRERO, J. D. "La historia y la alfarería de Salvatierra de los Barros contada desde su Museo de Identidad", *X Jornadas de Historia de Llerena*, Llerena, 2009, p. 218.

<sup>60</sup> HENARES DÍAZ, F. "La alfarería del agua". *Revista Murciana de Antropología* 15, 2008, pp. 23-32.

<sup>61</sup> BELLIDO GARCÍA, B. *Op. cit.*, p. 34.

alfares en funcionamiento. Esto ha supuesto, al mismo tiempo, una transformación de la artesanía local en la que se deben señalar, entre otros, cambios en la producción, modificación de los talleres, modernización tecnológica con nuevas formas de cocción, renovación de los canales de comercialización como la venta on line y, quizá lo más significativo, la capacidad de hacer frente a las nuevas demandas del mercado lo que significa una crisis de la alfarería tradicional, por el bajón del mercado de los cacharros de uso, para solicitar piezas de función decorativa. Pero esto no implica la pérdida de identidad y, todavía menos, de la indiscutible calidad de la alfarería de Salvatierra.

La evolución que hemos descrito para Salvatierra es comparable a la de otros centros productores de la península. Este es el caso de la localidad almeriense de Sorbas. Se trata de un pueblo de unos 3.000 habitantes con una reconocida tradición alfarera de la que hay constancia documental desde el siglo XVI y que en 2004 sólo estaba representada por dos talleres que habían diversificado su producción pensando en el turismo, introducido la arcilla blanca comprada en Valencia y Barcelona y elaborado, cada vez, menos piezas tradicionales con el desarrollo, en cambio, del vidriado<sup>62</sup>. Valga también el ejemplo del pueblo leonés de Jiménez de Jamuz que fabricaba piezas para fuego y agua, vidriadas y sin vidriar, que en 1752 presentaba una nómina de 42 alfareros<sup>63</sup>, en los años 60 del siglo pasado se contaban 20, en 1976 se habían reducido a 12, a 6 en 1980<sup>64</sup> y, finalmente, a 4 en 2010 según el Programa Oficial de la XI Feria de Alfarería celebrada el pasado mes de mayo.

Los alfareros de Salvatierra, ante el descenso de la demanda de las piezas de uso, han reaccionado, sin olvidar sus orígenes, desarrollando líneas de cerámica decorativa y ornamental en las que han volcado toda su capacidad creadora al servicio de diseños que demuestran la fuerza, las ganas de mantener una forma de vida que es tradición, seña de identidad y parte de una cultura que han compartido con sus ancestros y deben preservar para el futuro. Precisamente, la filosofía que está detrás de la respuesta de los alfareros de Salvatierra, es la que ha informado el diseño del mural cerámico que corona la fachada del M.A.S. en el que las huellas impresas de las manos de los artesanos, los arrieros, las bruñidoras y sus hijos, vertebran el pasado, el presente y el futuro de una actividad que es también una forma de vida<sup>65</sup> (fig. 8).



Fig. 8. M.A.S. Mural. Detalle. Manos. (Foto archivo M.A.S.)

<sup>62</sup> PÉREZ PÉREZ, A. "Piezas alfareras", *El Afa* 10 (Especial alfarería de Sorbas), 2004, pp. 38-40.

<sup>63</sup> CASADO LOBATO, C. "Artesanía popular leonesa: la alfarería de Jiménez de Jamuz", *Tierras de León* 36-37, año XIX, 1979, pp. 112-121.

<sup>64</sup> SESEÑA, NATACHA. *Op. cit.*, p. 161.

<sup>65</sup> ALBA CALZADO, M.; CALERO, J.Á. y GONZÁLEZ, R. "El mural cerámico de Salvatierra de los Barros (Extremadura)", *IX Jornadas Ibéricas da Olaria e Cerâmica, Comunicações*. 16 e 17 de maio de 2003, Évora, 2005, pp. 61-67.

La respuesta de los artesanos lleva aparejada un cambio en la producción que hemos denominado Nuevas Tendencias. Este cambio en la manufactura, que ha ido gestándose poco a poco, nos presenta en la actualidad una variada nómina de piezas que vamos a intentar sistematizar teniendo en cuenta que el proceso ni ha terminado ni puede terminar por cuanto ni la creatividad, ni las demandas de la potencial clientela y las habilidades de los alfareros tienen límites excepto lo que, como sucediera al maestro José de Torres en 1776 con la mesa de barro que le encargara la Sra. Duquesa de Medinaceli y Feria, exceda de las posibilidades técnicas, que no creativas, de los artesanos de Salvatierra.

Nuestra tipología, que trata de sistematizar toda la producción local, se basa principalmente en la categoría de lo formal, por cuanto entendemos que la alfarería de Salvatierra se sustenta en el modelado de las piezas en el torno que era, y es, el eje vertebrador de la elaboración. Por tanto, los distintos tipos que vamos a establecer tratan de agrupar aquellas formas que basándose, o no, en los diseños más o menos tradicionales y, principalmente, conocidos por los artesanos pueden, al mismo tiempo, trabajar por ser perfectamente sabidos y sirven de base, en función de la creatividad, para estar a la altura de la demanda de piezas ornamentales y no de uso, lo que supone no cerrarse a nuevos tipos que pueden abrir un amplio abanico de posibilidades. En nuestra tipología, no tenemos en cuenta, como criterio principal de clasificación, los diferentes acabados y decoraciones que presentan las piezas aunque, es evidente, que tiene una gran importancia en algunos tipos y así lo haremos constar. En todo caso, la mayor parte de los acabados mantienen las técnicas tradicionales del vidriado y el bruñido con fórmulas en las que se recuperan colores, como el azul añil, los envejecidos, los repertorios de rameados y las delicadas flores pintadas.

*Tipo 1. FORMAS TRADICIONALES QUE HAN DESAPARECIDO. (figs. 9a y 9b)*

En este grupo incluimos aquellas piezas fabricadas en Salvatierra que conocemos, bien por la documentación, bien por los hallazgos de los rellenos cerámicos de las bóvedas de los edificios religiosos de los siglos XVI y XVII. Naturalmente, la práctica totalidad de las piezas eran de uso cotidiano porque, independientemente de su calidad estética o técnica, formaban parte de la vajilla y el menaje del hogar.

Algunas de las piezas que podemos citar dentro de este tipo son las alcarrazas, los bernegales, los búcaros, los humeros y los hurta-aguas. Es preciso hacer constar que la desaparición de estas formas, la mayoría piezas de agua, aunque es un hecho relativamente reciente, conlleva que las nuevas generaciones de alfareros las desconocieran. De aquí la importancia del papel de recuperación y estudio que de la alfarería tradicional está llevado a cabo el M.A.S.



Fig. 9a. Humero. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 9b. Hurta-aguas. (Foto Archivo M.A.S.)

*Tipo 2. FORMAS TRADICIONALES QUE SE MANTIENEN.* (fig. 10)

El hecho de que la demanda de piezas tradicionales de uso haya descendido no supone su desaparición. Antes al contrario, la fabricación de cacharros como cántaros y botijos, la pieza emblemática de la alfarería del agua en Salvatierra, se mantiene en un volumen aceptable y, generalmente, por encargo de tiendas con las que los artesanos mantienen una larga relación comercial.

Junto a cántaros de diversos tamaños y botijos de diferentes capacidades, los alfareros producen otros cacharros del menaje del hogar o vajilla de mesa como baños, jarras, cazuelas, pasteleras, pucheros, ollas, etc. que conforman una nómina muy amplia de la alfarería tradicional de Salvatierra que pueden presentar acabados en rojo -bruñido o no- y vidriado.



Fig. 10. Botijos (Foto Archivo M.A.S.)

*Tipo 3. FORMAS TRADICIONALES REINTERPRETADAS.* (figs. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17)

Incluimos en este tipo un conjunto de piezas que pertenecen, desde el punto de vista formal, a la producción tradicional y que los alfareros conocen bien. Estas piezas, que en mayoría son de uso diario, con el cambio de gustos o por las razones apuntadas más arriba, aunque no dejen de elaborarse, han visto reducida de forma significativa su demanda.

Sin embargo, precisamente porque estas piezas están en el referente colectivo tanto de alfareros como de clientes, vemos como los artesanos, partiendo de las formas conocidas, las reinterpretan para conferirles una estética en la que prima la forma reconocible pero con una intencionalidad diferente a la que ayuda, en algunos casos, acabados o decoraciones novedosas y, en otros, su aplicación a cacharros que habitualmente no los habían tenido anteriormente lo que las convierte en novedosas.

Entre las piezas clasificadas en este grupo citamos los cántaros, las orzas, las jarras, las damas de noche, los botijos, las lápidas funerarias reconvertidas en escudos heráldicos o en cerámica plana, junto a azarcones, juegos de café o chocolate, fruteros, etc.



Fig. 11. Cántaros. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 12. Orzas. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 13. Jarras. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 14. Dama de noche. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 15. Lápida funeraria. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 16. Escudos heráldicos. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 17. Botijo. (Foto Archivo M.A.S.)



*Tipo 4. FORMAS TRADICIONALES REINTERPRETADAS DESDE EL PUNTO DE VISTA DECORATIVO.* (fig. 18)

Este tipo podría ser considerado una variante del anterior por cuanto las piezas, en definitiva, presentan formas tradicionales que se han transformado por la aplicación de elementos decorativos como tiras de cuero que, literalmente, las cosen además de utilizar nuevos efectos decorativos y acabados como las cocciones reductoras -lo que supone normalmente el uso de hornos de gas- y las superficies rayás.

A modo de ejemplo de este grupo de piezas citamos, entre otras, las orzas de forma globular, cuello estrecho y boca exvasada y las de cuello recto, boca ancha y doble asa desde el hombro hasta la mitad del cuello.



Fig. 18. Orza globular de dos asas. (Foto Archivo M.A.S.)

*Tipo 5. FORMAS QUE RECUPERAN TÉCNICAS DECORATIVAS TRADICIONALES.* (figs. 19 a y b)

Entendemos que en este tipo, lo realmente importante no son las formas, que se mantienen en la línea de lo tradicional, sino en los acabados que vuelven a métodos que habían desaparecido. El objetivo es recuperar técnicas que den a las piezas un aspecto diferente, una riqueza, incluso cromática, que se aleje de formulas repetidas y gastadas. En este sentido es de destacar la recuperación de los vidriados verde oscuro de larga tradición, aunque ya en desuso, y los azules añiles,



Fig. 19a. Cafetera. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 19b. Florero. Palmatoria. (Foto Archivo M.A.S.)

ahora pintados, que recubren las superficies exteriores a las que se añaden sutiles decoraciones floreadas, suavemente picadas o pulidas, también constatadas en la alfarería del pasado.

Como ejemplo de las piezas incluidas en este tipo, citamos la cafetera vidriada en verde y el florero de forma clásica con decoración de flores y la palmatoria de nuevo diseño acabadas en azul. Junto a las piezas citadas podríamos añadir otras como los baños con decoración de círculos secantes, las gazpacheras, etc.

*Tipo 6. FORMAS DE NUEVOS DISEÑOS (PIEZAS DE USO).* (figs. 20, 21, 22, 23, 24)

Posiblemente es este tipo el que presenta más novedades en cuanto se refiere al repertorio de formas, no en vano en él se agrupan nuevos diseños que, sin embargo, son piezas que van a tener una utilidad práctica por encima de los fines decorativos. En su conjunto se trata de piezas de formas variadas, alguna recuerda tipos tradicionales, con acabados también distintos y que están en función de la utilidad de los propios cacharros que, en algún caso, nunca se habían elaborado en Salvatierra.

La nómina de piezas en este grupo es numerosa por cuanto todo producto que sea de nueva creación y se utilice en la vida diaria puede ser incluida. Entre las piezas podemos señalar distintas formas de asadores de chorizo, variedad de lapiceros que representan lechuzas o cerdos, lo originales elementos de acuarios que imitan troncos secos o pequeñas ánforas, el botellero para enfriar decorado con motivos florales, la licorera que recuerda la clásica *maricon*, la caja de bombones con tapadera con asa resuelta con una flor o la lechera oblonga con asa de metal delicadamente adornada con flores.



Fig. 20. Asador de chorizo. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 21. Piezas para acuarios. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 22. Lapiceros. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 23. Bombonera. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 24. Lechera. (Foto Archivo M.A.S.)

*Tipo 7. FORMAS DE NUEVOS DISEÑOS (PIEZAS DECORATIVAS).* (figs. 25, 26, 27, 28)

El conjunto de piezas que se incluyen en este tipo es, lógicamente, el más variado en tanto en cuanto los alfareros dan rienda suelta a su creatividad y desarrollan todo un repertorio de formas que no están sujetas a ninguna tipología de las habituales, ya conocidas, al tiempo que, en la misma medida, los acabados y decoraciones presentan la diversidad de quienes quieren innovar en consonancia con la demanda de una alfarería decorativa que se adapte a todo tipo de lugares y rincones de una casa cada vez más sencilla, personal e íntima.

Las decoraciones y acabados presentan vidriados arriesgados en cuanto al color y la textura, se practica el *bronceado*, el *raspado*, el *atajado* -una suerte de la barbotina clásica-, el *negro*, la *rayá*, la aplicación de esmaltes y óxidos y, entre otros más, el pintado con motivos abstractos, cubistas y surrealistas inspirados en las obras de Miró, Picasso o Dalí.

Naturalmente, la lista de piezas que se pueden incluir en este tipo es amplísima porque los alfareros siguen produciendo piezas que se ajustan a nuestra descripción. A título de muestra, nos permitimos citar los vasos globulares en blanco, los toros-caracoles, los peces de colores, las diversas jarras pintadas con motivos inspirados en la obra de Miró, los vasos de diseño original con asa al borde, las máscaras de sabor africano, los relojes de pared de forma plana y cuantas formas se puedan imaginar.



Fig. 25. Vaso globular. Toro-caracol. Pez.. (Foto Archivo M.A.S.)

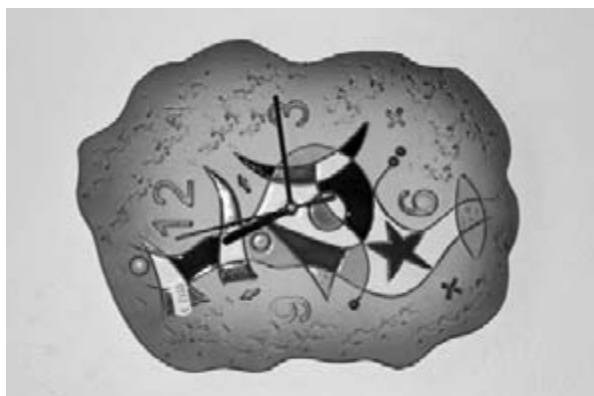


Fig. 26. Reloj de pared. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 27. Jarras. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 28. Máscaras. (Foto Archivo M.A.S.)



Fig. 29. Manos de alfareros. (Foto Archivo M.A.S.)

La clasificación que acabamos de exponer está, naturalmente, sujeta, a todo tipo de revisiones por cuanto los criterios, en nuestro caso, formales priman sobre otros como el uso, la decoración o las técnicas de fabricación que son tan válidos como el que hemos considerado nosotros como prioritario. En todo caso, una clasificación de la alfarería de Salvatierra de los Barros, a la vista de la evolución de la demanda se nos antoja siempre arriesgada y, en consecuencia, nuestra intención es, por encima de todo, plantear la necesidad de analizar la producción actual, estudiar sus circunstancias y elaborar el pertinente y necesario catálogo.

En definitiva, la alfarería de Salvatierra, con un importante pasado, un presente en entredicho y un futuro que dependerá, en gran medida, de los propios artesanos mantiene el mismo hilo conductor desde sus orígenes: las manos de los alfareros que, generación tras generación, han ido creando todo un repertorio de piezas que son por definición, piezas únicas (fig. 29). Salvatierra continua siendo el principal centro productor de la Península, sus alfareros, siempre dispuestos a innovar, tratan de salir de una situación de crisis porque, en ningún caso, permitirán que su trabajo y sus señas de identidad puedan ponerse en peligro.

## **OTROS ESTUDIOS SOBRE EXTREMADURA**



## PIEZAS MARMÓREAS REAPROVECHADAS ROMANAS E HISPANOVISIGODAS EN HORNACHOS (Y II)

### ROMAN AND HISPANIC-VISIGOTHIC MARBLE PIECES THAT WERE REUSED IN HORNACHOS AREA

Antonio Calero Viñuela

IES Sierra de Montánchez  
Montánchez (Cáceres)

antocalviuela@yahoo.es

*RESUMEN:* Se continúa el estudio presentado en las VII Jornadas con el análisis de nuevas piezas: losas de pavimento, elementos columnarios y mobiliario litúrgico. Entre ellas destacan dos piezas de gran originalidad: una columnilla con cimacio historiado y una pila con relieve rehundido, la primera del Segundo Arte Visigodo y la segunda romana. Así mismo son notables tres piezas retalladas: una pilastra mozárabe, la cabeza románica de un apóstol o profeta y un escudo renacentista que reaprovecha un ara de altar visigoda. Así pues, el panorama se enriquece con numerosas muestras de escultura arquitectónica y se muestra la relevancia que para épocas artísticas posteriores tuvo la presencia de este importante conjunto. Por último, se reseña la importancia de la población (Fornacis II) en los periodos romano imperial e hispanovisigodo y se avanza un intento de explicación de sus principales núcleos monumentales.

*ABSTRACT:* We continue with the study we presented in the VII Jornadas with the analysis of new pieces: pavement flagstones, column elements and liturgical furniture. Among them we highlight two very original items: a small column with very elaborated elements belonging to the Second Visigothic Art and a water through with a caved in relief, which belongs to the Roman period. We can also point out three other items: a Muslim pillar, the Roman head of an apostle or prophet and a Renaissance shield which was carved out of a Visigothic shrine. Thus, the study is enriched with several samples of architectonic sculpting, and we show how important these pieces were for the following artistic periods. Finally, we emphasize the relevance of the town (Fornacis II) within the Imperial Roman and Hispanic-Visigothic periods, trying to make a deeper explanation of its main monumental centers.



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 223 - 237

ISBN: 978-84-615-0021-5



Esta comunicación se debe considerar de forma conjunta con el trabajo presentado en las VII Jornadas, ya que las 19 piezas presentadas y analizadas entonces tenían características comunes con las 13 que ahora estudiamos:

- a. El material: mármol blanco, veteado o de colores, nos informa de un comercio extracomarcial de grandes cantidades de esta piedra de lujo y de la existencia de unos talleres de cantería especializados en su talla y pulido. Esto supone una base económica potente durante varios siglos que, en una población de sierra, sólo pudo proceder de:

“20 vestigios de minas de oro, plata, cobre, estaño, plomo y hierro”.<sup>1</sup>

Es decir, la actividad minera en la inmediata sierra y la metalúrgica no sólo dieron origen al nombre latino de la población (Fornacis de fornax: fragua) sino que fueron el origen de la riqueza que se invirtió, siguiendo el modelo del evergetismo, en edificios con numerosas partes de mármol. Curiosamente, el beneficio in situ de unos minerales (metálicos) permite costear otros exóticos; el trabajo subterráneo, casi en la oscuridad, facilita pagar suntuosos monumentos con piedra que brilla a la luz del sol.

En cuanto al origen geográfico se citaron en la primera parte las canteras de Estremoz, Borba y Alconera; podemos añadir las canteras cercanas a Córdoba, como Carcabuey, ya que como afirma el mismo autor:

“...fue Hornachos en la antigüedad del convento jurídico de Córdoba”.<sup>2</sup>

En efecto, la influencia cordobesa (califal en ese caso) se hará notar por ejemplo en la pieza 28 y nos recuerda que Fornacis II se hallaba en la vía que comunicaba Emerita Augusta con Corduba.

- b. Temporalmente, el origen de estas piezas se puede situar entre fines del siglo I cuando se produce el abandono del primer Fornacis -hoy yacimiento arqueológico de Hornachuelos, en un cerro junto al río Matachel y a 7 kms. de Hornachos- y su refundación (Fornacis II) en el emplazamiento actual de esta población y el siglo VII o comienzos del VIII (Segundo Arte Visigodo). Creemos que con posterioridad se corta este comercio ya que lo que se ha hallado son piezas retalladas, señal evidente de que no se cuenta con un aporte nuevo de canteras.
- c. Son piezas reaprovechadas, ya que no forman parte de edificios y entornos urbanos para los que se tallaron, sino más recientes aunque, como veremos, en muchos casos se hallarán en la misma o parecida localización. Esto enlaza con el tema de las Jornadas Arte de la Crisis-Crisis del Arte. En efecto, la arquitectura es la más costosa de las Bellas Artes y, por tanto, es muy sensible a las coyunturas económicas. Cuando hay crisis no se pueden hacer nuevos edificios, sino que se reforma y consolida lo antiguo y lo mismo sucede con sus piezas más nobles (si el edificio ha llegado a un estado de ruina avanzada): se reutilizan tal como están o se retallan para adaptarlas a nuevos usos o mensajes. Así, encontramos en esta comunicación algunos ejemplos de piezas retalladas: la pilastra mozárabe, la cabeza románica y el escudo renacentista. Como vemos la crisis más fuerte no se da entre el Bajo Imperio y el período visigodo, ya que se produce una recuperación del comercio de mármoles para los edificios cristianos, sino que empieza al final de este reino cuando se interrumpe la llegada de nuevo material: después sólo se encuentran piezas retalladas o sólo reutilizadas hasta muy recientemente.

<sup>1</sup> ORTIZ DE THOVAR, J. M. R. *Partidos triunfantes de la Beturia Túrduła*, p.12.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.15.

Sin embargo, hay otros factores, aparte del económico, que explican la reutilización de piezas marmóreas:

- Enlazar con una tradición prestigiosa que se pretende continuar: esta teoría, propuesta por O. Grabar para el uso de materiales de acarreo en el Primer Arte Islámico, la podemos verificar en la cabeza románica sobre sección de fuste que probablemente se hallaba en la capilla de Santiago del castillo y, especialmente, cuando, a partir de 1502, se produce la conversión forzosa de los mudéjares de Castilla que formaban la gran mayoría de los habitantes de Hornachos:

“Visita a la villa y fortaleza de Hornachos en 1494... no hallaron que avía en la dicha villa ny en su termino, yglesia ni hermita porque son todos moros, salvo una capilleja pequeña que está en la fortaleza, en que oye misa el comendador y los suyos”.<sup>3</sup>

Así, se impulsa la construcción de la Parroquia y, posteriormente, del convento franciscano de San Ildefonso. Se buscaron para estos edificios lugares con ruinas antiguas importantes que, además de suministrar materiales pobres, proveyeran piezas nobles para figurar en lugares emblemáticos, como podemos ver hoy. Curiosamente, a veces, se cambia radicalmente la tectónica: muchos elementos sustentantes pasan a ser umbrales, losas de pavimento pasan a ser la parte superior de un banco corrido...

- Búsqueda de efectos decorativos: el color y la textura del mármol embellecen el edificio lo que justifica, junto con su resistencia, la consideración como material rico.
- d. Se han encontrado en el casco urbano de Hornachos y alrededores (Fuente de los Moros): ya se explicó en la primera parte cómo se identifica el emplazamiento actual con el de la refundación de Fornacis (II) y que se han hallado en edificios religiosos, plazas, calles y una fuente. Todas las piezas se identifican por primera vez excepto las breves referencias de Mérida<sup>4</sup> a las piezas 11 y 25.

Pasaremos ahora al análisis de las piezas con el mismo esquema que la primera parte:

## I. LOSAS DE PAVIMENTOS

Situación: encastradas en la parte superior del murete que precede la fachada principal de la Parroquia de la Inmaculada Concepción.

Material: mármol blanco, con la excepción de 2 losas de color gris. Fino pulimiento.



Fig. 1. Losa de mármol, Parroquia de la Inmaculada Concepción

Dimensiones (cms.):

Pieza 20: Gran losa: 91 (long.) x 48 (anch.) x 12 (alt.) (fig. 1).

Pieza 21: Grupo de 5 losas: 260 (long. total) x 52 (anch. máx.) 44 (anch. mín.) x 7 (alt.).

Pieza 22: Grupo de 4 losas (con 2 grises): 178 (long.) total x 52 (anch. máx.) y 49 (anch. mín.) x 7 (alt.) (fig. 2).

Descripción: grupo de losas de dimensiones notables entre las que destaca una de gran tamaño. Su forma es siempre cuadrangular

<sup>3</sup> GARRIDO SANTIAGO, M. *Documentos de la Orden de Santiago sobre castillos extremeños*, 1989, p.51.

<sup>4</sup> MÉLIDA, J. M. *Catálogo monumental de la provincia de Badajoz*, 1913.



Fig. 2. Grupo de cuatro losas, Parroquia de la Inmaculada Concepción

oscilando desde un rectángulo corto a un rectángulo largo. La altura es proporcional a la superficie para minimizar el riesgo de rotura durante su talla y es siempre considerable. No presentan decoración alguna con la excepción de una losa gris que ostenta una perforación poco profunda cuasi circular.

Estado de conservación: en general, bueno.

Interpretación crítica: Este conjunto de losas fue encastrado en la localización actual a principios de los años 80 cuando, con ocasión de la renovación del pavimento, se desmontó el banco corrido del presbiterio donde se situa-

ban las piezas. Las losas íntegras se incorporaron a este murete y los fragmentos se encastraron en el graderío de la Plaza de San Francisco<sup>5</sup>.

Se trata de restos de varios enlosados, tanto por la diferencia de dimensiones como de color y proceden con probabilidad de espacios urbanos como el foro y edificios notables romanos.

## II. ELEMENTOS SUSTENTANTES

Pieza 23: Fragmento de basa con plinto escalonado (fig.3)

Situación: interior de la iglesia del Convento de San Ildefonso (llamada de San Francisco) reutilizada como parte de una columna de ladrillo aplantillado y enlucido.

Material: mármol blanco. Se halla encalada.

Dimensiones (cms.): 28 (anch.) x 28 (long.) x 12 (alt.).



Fig. 3. Fragmento de basa con plinto escalonado, Iglesia de San Francisco

Descripción: este fragmento consta de un plinto bajo, con 2 escalones de igual altura y que sólo se diferencian por la menor anchura (2 cms.) del superior, existiendo una acanaladura entre ellos para acentuar la división. Encima se halla la basa que consta de un toro.

Estado de conservación: malo, ya que presenta grandes erosiones y zonas donde se han desprendido fragmentos.

Interpretación crítica: basa romana o hispanovisigoda.

Pieza 24: Columna incompleta (fig. 4)

Situación: a la entrada de la Fuente de los Moros en el Valle de los Moros, a 1 km. de la población.

Material: mármol gris con vetas blancas pulido.

Dimensiones (cms.): 129 (alt.) x 29 (diám.).

Descripción: Columna monolítica de la que se conservan la parte superior del fuste y parte inferior del capitel, éste bastante deteriorado. El fuste es liso y tiende a la robustez, en la parte superior presenta una escocia que sirve de transición

<sup>5</sup> Según testimonio oral de un trabajador en aquella obra.



Fig. 4. Columna incompleta,  
Fuente de los Moros

al capitel. Éste presenta un listel de gran desarrollo (5 cms. de ancho y 3 de profundidad) y restos del kalathos de un capitel corintio o compuesto del que se pueden distinguir la primera fila de hojas de acanto bastante esquemáticas.

Estado de conservación: malo ya que presenta diversas erosiones en el fuste y en el listel, una fisura profunda a lo largo del fuste y la parte superior del capitel se ha afinado por el fenómeno del fundido debido al rozamiento continuado, ya que existe la costumbre de pasar la mano por él para tener suerte. El agua ha abierto una oquedad en la parte superior.

Interpretación crítica: columna romana por su relación con la pila de libaciones.

#### Pieza 25: Capitel derivado del corintio (fig. 5)



Fig. 5. Capitel, Portería del Convento de  
San Ildefonso en la Plaza de San Francisco

Situación: Portería del Convento de San Ildefonso en la Plaza de San Francisco.

Material: mármol blanco pulido.

Dimensiones (cms.): 41 (alt.) x 23 (diám. inf.) x 36 (anch. máx.).

Descripción: este capitel sólo podemos contemplarlo parcialmente por estar encastrado en un ángulo del pórtico y se halla muy alejado del orden corintio del que parte. La zona inferior continúa la forma cilíndrica del fuste y encima el kalathos tiene forma troncocónica con tres partes:

- La primera fila de hojas se resuelve como una moldura convexa amorcillada con finos nervios a modo de ejes de simetría.
- La segunda fila sólo presenta 3 hojas grandes a modo de pencas, pero con finos nervios marcando la simetría sin vuelta y escaso resalte en los ángulos. Sólo se marca bien la talla a 2 planos en el borde superior que forma una especie de moldura.
- La tercera fila también de 3 hojas, aún más grandes, se yuxtapone a la segunda. Tienen una pequeña vuelta y un mayor resalte formando una especie de moldura convexa en su borde con lo que se crea claroscuro.
- Entre las 2 filas superiores se crean triángulos curvos que se cierran por el lado superior con un filete convexo que se interrumpe en los ángulos al sobresalir del kalathos los extremos de las hojas de la 3ª fila.

El ábaco se ondula siguiendo las curvas de la parte superior del kalathos ya que remarcan los salientes de las hojas de la 3ª fila y se amplía el alabeo del filete creando un resalte en v invertida.

Estado de conservación: en la parte visible es bueno.

Interpretación crítica: este capitel fue descrito sumariamente e inventariado como visigodo por Mérida<sup>6</sup>. Siguiendo la clasificación de Cruz Villalón<sup>7</sup> sería de tipo B.

<sup>6</sup> MÉLIDA, J. M. *Op. cit.*, "Hornachos".

<sup>7</sup> CRUZ VILLALÓN, Mª. *Mérida Visigoda*, 1985.

Pieza 26: Fragmento de basa (fig. 6)



Fig. 6. Fragmento de basa, Puerta del Sol, Parroquia de la Inmaculada Concepción

Situación: escalinata de la Puerta del Sol en la Parroquia de la Inmaculada Concepción.

Material: mármol blanco sin pulir.

Dimensiones (cms.): 18 (alt.) x 30 (anch.).

Descripción: este fragmento encastrado en un ángulo de la escalinata presenta un plinto del que sólo aparece un ángulo y del que no podemos saber la altura. La basa es muy elemental ya que sólo presenta un gran toro (más bien toroide) muy tosco tanto por su irregular trazado como por el escaso refinamiento de la talla. Su perfil no es semicircular sino en arco rebajado sinuoso.

Estado de conservación: malo, con numerosas erosiones, a veces profundas. Destaca una concavidad en la parte superior producida por el estancamiento del agua.

Interpretación crítica: mozárabe, tanto por su simplificación (plinto y toro) como por su factura (de escaso refinamiento) supone el final de la tradición clásica.

Pieza 27: Columnilla tendente al dórico romano con cimacio historiado (fig. 7)

Situación: Humilladero de la Plaza de San Francisco.

Material: mármol rosado veteado de superficie rugosa (excepto cimacio pulido).

Dimensiones (cms.): 216 altura total x 29 (anch. máxima).

Podio: 45 (alt.) x 29 (anch.) x 29 (prof.)

Basa: 27 (alt.) x 22 (anch.) x 22 (prof.)

Fuste: 102 (alt.) x 20 (diám. máx.); 13 diám. Mín. (en la parte superior)

Capitel: 12 (alt.) x 20 (anch.) x 20 (prof.)

Cimacio: 30 (alt.) x 20 (anch.) x 20 (prof.)



Fig. 7. Columnilla con cimacio historiado, Humilladero de la Plaza de San Francisco

Descripción: Columnilla monolítica que asienta sobre un gran podio, prismático en el tercio inferior y cilíndrico en la parte superior por rebaje de las aristas. La basa es también de grandes proporciones y está formada por 2 bocelos (el inferior con un listel superpuesto) entre los que se halla una escocia de notable altura y escasa profundidad.

El fuste es liso y presenta una disminución ostensible de su diámetro con la altura, excepto el éntasis.

El capitel presenta algunas variaciones respecto al dórico: en la parte inferior un filete, el equino tiene escasa convexidad y se divide en 2 franjas por una incisión, un filete separa el equino del ábaco poligonal de escaso desarrollo.

El cimacio historiado tiene un gran volumen y se conserva parcialmente, ya que está ahuecado y 2 de sus caras han desaparecido.



Fig. 8. Cimacio historiado, sobre columnilla del Humilladero de la Plaza de San Francisco, Sacrificio de Isaac

Probablemente era octogonal (como el ábaco) con una de sus caras rebajada; ésta presenta un bocel en forma arqueada decorado con una columnilla jónica de escaso resalte (excepto el capitel). Esta faceta serviría para separar las 2 escenas que se desarrollan y, con probabilidad, habría otra semejante en el lado opuesto. Se divide verticalmente en 2 franjas separadas por un filete:

- a. la inferior ocupa 2/3 de su altura y presenta las escenas,
- b. la superior, era lisa excepto la parte correspondiente a las caras rebajadas.

La parte inferior presenta 2 escenas en bajorrelieve que se disponen en 5 caras: 3 para la Anunciación (Nuevo Testamento) y 2 (al faltar una cara) para el Sacrificio de Isaac (Viejo Testamento).

El Sacrificio de Isaac (fig. 8) presenta un estado de conservación peor, con fuertes erosiones que dificultan su análisis, y el resalte es menor. Presenta una acusada originalidad iconográfica:

- Abraham aparece semidesnudo con un estudio anatómico notable de sus músculos hinchados y apoya su pierna sobre el ara del sacrificio. Aparece con el cuerpo de perfil y la gran cabeza se gira violentamente para aparecer de frente mostrando en la boca muy abierta y los ojos hundidos su sufrimiento.
- Isaac aparece de perfil, semidesnudo, con un cuerpo musculado y aparece sentado en el ara (y no, como es habitual, arrodillado). Su rostro presenta nariz recta y es inexpresivo.

La escena se resuelve así: Abraham apoya una mano de gran tamaño sobre la espalda de su hijo mientras que levanta la otra de forma decidida con el puñal. Las desproporciones y el giro violento de la cabeza de Abraham contribuyen a aumentar el dramatismo de la escena, que aparece incompleta, sin la mano de Dios ni el cordero que con probabilidad figuraran en la cara perdida. Las 2 caras conservadas están casi en el mismo plano por lo que se contemplan de forma conjunta.

La Anunciación (figs. 9, 10, 11 y 12) está realizada en medio relieve, con un modelado muy sumario, y ocupa 3 lados que no se pueden contemplar de forma conjunta por la fuerte angulación. Así aparecen 3 subescenas de derecha a izquierda:

- a. El Arcángel Gabriel (fig. 9) se representa de perfil, excepto el rostro que se muestra de frente. El cuerpo presenta un gran dinamismo, siguiendo una diagonal entre los pies calzados y los brazos extendidos y está cubierto con

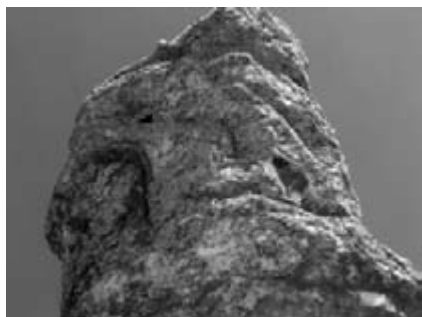


Fig. 9. Detalle de la fig. 8, el Arcángel Gabriel

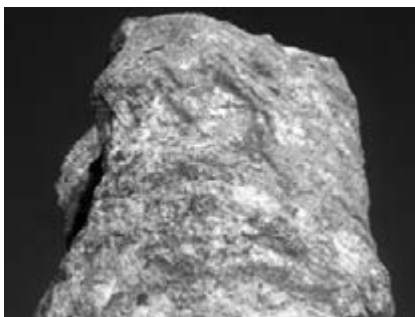


Fig. 10. Detalle de la fig. 8



Fig. 11. Detalle de la fig. 8



Fig. 12. Detalle de la fig. 8

una túnica recorrida por incisiones para indicar los pliegues. Las alas, de gran tamaño, se representan superpuestas con incisiones para reflejar las plumas. En la parte inferior derecha, a modo de leyenda, aparece una inscripción (fig. 12) de caracteres clasicistas: A, coronada con una cruz, y una M (Anuntiatio Mariae). El rostro del ángel es redondo y esquemático, de gran tamaño en relación con el cuerpo. Destacan los grandes ojos, resueltos como perforaciones, y nariz recta; por el contrario, la boca es pequeña y de labios finos. El rostro es inexpresivo.

- b. La parte central (fig. 10) está ocupada por un paisaje muy esquemático, reducido a una columnilla jónica de estrías torsas que divergen formando un trenzado y el Espíritu Santo representado en forma de paloma volando con la cabeza de perfil y cuerpo de tres cuartos. Sin embargo, la representación se aleja mucho de la realidad por:

- Desproporciones: la gran cabeza, donde destaca su enorme pico cónico, contrasta con unas alas atrofiadas.
- Ausencia de cola, pero detallismo en las patas en forma de v invertida.

Es decir que esta ave sólo por el contexto puede identificarse con una paloma.

- c. La Virgen María destaca por el gran rostro en altorrelieve de frente, mientras que el cuerpo está de perfil. Aparece arrodillada rezando al Arcángel y al Espíritu Santo. La cabeza es alargada, con cabellos largos y con gran volumen con incisiones para marcar los mechones y grandes ojos almendrados que nos miran desentendiéndose de la aparición. La nariz es recta, los labios finos y cerrados contribuyen a la serenidad del rostro, quizá algo inexpresivo. EL cuerpo desaparece en un gran manto que le presta un contorno triangular, con incisiones sumarias para indicar el plegado. Escapan a esta ocultación las finas manos en actitud de orar -cuyos largos dedos se individualizan- y los pies calzados que forman una V inclinada.

Estado de conservación: malo ya que el fuste se halla fragmentado en varias partes en la zona inferior lo que obligó a ponerle un cincho metálico<sup>8</sup>. Por otro lado el cimacio está parcialmente destruido ya que le faltan 2 caras de la parte historiada y el interior de esta zona está ahuecado en gran parte. La faja lisa superior ha desaparecido en gran parte.

Interpretación crítica: la columnilla, tan frágil tectónicamente, nos parece que sólo sostenía el cimacio historiado (tal como hoy nos aparece), aunque la localización podría ser en el interior de un monasterio. En cuanto al cimacio historiado, creemos que es único en España teniendo sus más cercanos paralelismos en los capiteles del

<sup>8</sup> En la Gran Enciclopedia Extremeña voz "Hornachos", aparece íntegro el fuste por lo que la rotura ha debido ser posterior a fines de los 80 o comienzos de los 90, por la fecha de su edición (1991).



crucero de San Pedro de la Nave y las impostas de Quintanilla de Viñas. Creemos que es hispano-visigoda del siglo VII - comienzos del VIII.

En cuanto a las escenas destaca tanto la originalidad iconográfica del Sacrificio como la novedad de la Anunciación que, creemos, es una de las primeras que aparecen en España. La fuente de la que proceden ambas escenas es la miniatura como es generalmente aceptado para la decoración figurada hispano-visigoda y se puede observar en que aparece una inscripción<sup>9</sup>.

Hemos encontrado una posible inspiración de María en un relieve copto de la Anunciación sobre madera del que se conserva la Virgen, de grandes ojos y la mirada dirigida al espectador<sup>10</sup>.

Pieza 28: Pilastra retallada sobre fuste (fig. 13 a)

Situación: es el umbral de la Puerta del Sol de la Parroquia de la Inmaculada Concepción.



Fig. 13 a. Pilastra retallada sobre fuste, Puerta del Sol, Parroquia de la Inmaculada Concepción

Material: mármol blanco pulido.

Dimensiones (cms.): 194 (alt.) x 22 (anch. máx.) x 21 (prof. visible).

Descripción: pieza de gran tamaño, aunque incompleta, que está encastrada por lo que no es posible conocerla por completo (parte de 2 caras y una completa están ocultas). Presenta un acusado contraste entre los dos lados que aparecen verticales y el lado hoy horizontal. Los primeros son planos y con decoración como una pilastra, el lado horizontal es curvo y no presenta apenas decoración. Por ello hemos concluido que la parte curva quedaba encastrada y sólo quedaba visible la parte apilastrada.

La parte apilastrada presenta la división de basa, fuste y capitel. La basa, sobre un plinto, presenta unas molduras de escaso resalte: 2 toros y un cabeto, el toro inferior es más alto y el cabeto está recorrido por 2 listeles. Esta división se marca más en la cara que da al exterior de la iglesia, mientras que la que da al interior son prácticamente incisiones, sin apenas relieve. El fuste es liso y se separa del capitel por una incisión acanalada.



Fig. 13 b. Detalle de la fig. 13 a

El capitel (fig. 13 b) se halla ligeramente hundido, está incompleto (sólo se conserva parte de la primera fila de hojas -2 completas y una parcialmente- probablemente por haberse cortado para adaptar la pieza a la anchura de la portada) y sólo aparece en la cara exterior. Aún así, tiene gran interés ya que sería corintizante del tipo de nido de avispa. En efecto, las hojas son casi planas, de forma de penca y las perforaciones del trépano las alejan del naturalismo. Sin embargo, la hoja en posición superior conserva una pequeña cima vuelta en forma de v abierta, con algo de resalte, y un nervio central, que todavía nos recuerda la hoja de acanto. Entre las hojas hay unos filetes verticales que formarían una red geométrica.

<sup>9</sup> SCHLUNK, H. "Ars Hispaniae", t. II, 1947, p.269.

<sup>10</sup> TOYNBEE A. J. (Dir.) *El Crisol del Cristianismo. Advenimiento de una nueva era*, Ed. Labor, 1971, p.289.

En el frente curvo, el fuste es liso y disminuye su anchura con la altura pasando de 22 a 20 cms., excepto el éntasis, y sólo presenta un collarino en la parte superior.

Estado de conservación: en general, es bueno. Presenta incisiones poco profundas en el frente plano exterior y 3 perforaciones poco profundas en el lado curvo. El capitel presenta diversas erosiones y el color rojizo de la argamasa del muro próximo.

Interpretación crítica: la pieza original era un fuste y fue retallado para realizar una pilastra o jamba (por lo que no sería necesario tallar el lado curvo al no ser visible). El fuste podría ser romano o visigodo y su apilastramiento mozárabe, pues el capitel sigue el modelo de nido de avispa que se realiza en el taller de Medina Azahara (aunque siempre en capiteles columnarios). Por ello, en esta parte encontramos dos influencias: las grandes pilastras visigodas de Mérida y la procedente de la Córdoba califal, lo que muestra bien el universo mental de los mozárabes, así como la situación de Fornacis en la vía que unía ambas ciudades.

En cuanto a su uso como umbral, en Mérida hay una pilastra reutilizada con la misma función en la portada del convento de las Concepcionistas de Mérida<sup>11</sup>.

Pieza 29: Cabeza de apóstol o de profeta retallada sobre fragmento de fuste (fig. 14)

Situación: Iglesia del convento de San Francisco. Se encuentra reutilizada como ménsula que sustenta el coro alto.



Fig. 14. Cabeza de apóstol o de profeta, iglesia de San Francisco

Material: mármol gris con restos de policromía. Escaso pulimiento en la parte retallada y fino en el resto.

Dimensiones (cms.): 28 (alt.) x 12 (diám.).

Descripción: esta pieza procede del retallado de la parte superior de un fuste que conserva su forma cilíndrica en la parte alta donde aparecen 2 listeles (que aumentan en resalte y anchura de abajo a arriba. Además, mantiene la concavidad (que presenta una perforación en el centro) en la cara superior para acoplarse con el capitel.

La cabeza presenta un frente convexo principal y dos prácticamente planos lo que nos indica su frontalidad. Aparece parcialmente representada, ya que se limita al rostro ovalado que combina un realismo idealizado y un esquema geometrizable (simetría estricta, reducción de los rasgos a formas simples). Presenta una barba recortada con incisiones radiales para marcar los detalles, boca cerrada con labios finos, nariz fina y prominente que se continúa con cejas arqueadas de gran resalte y perfectamente simétricas que enmarcan ojos almendrados bastante grandes y de suave modelado. Las orejas son bastante grandes, tratadas con minuciosidad anatómica y sin apenas sobresalir del fondo plano.

Estado de conservación: bueno ya que incluso mantiene restos de la policromía original (ocre, rojo).

Interpretación crítica: el fuste puede ser romano o hispano-visigodo y el rostro es románico por varias razones:

- Tipología de estatua columna creada en este estilo.
- Geometrización de los rasgos (barba, cejas) y del contorno combinada con la inspiración en la realidad.
- Los restos de policromía.

<sup>11</sup> CRUZ VILLALÓN, M<sup>a</sup>. *Mérida Visigoda*, 1985. p. 52.

Creemos que formaba parte de una jamba y que su procedencia es la capilla de Santiago sita en el castillo de la que nos habla la visita de 1494<sup>12</sup> como la única iglesia del término de Hornachos. En la visita de 1550 ya sólo nos habla de una cámara que antiguamente era capilla<sup>13</sup> lo que nos indica que había habido un abandono y posible expolio de las piezas más nobles entre las que se hallaría ésta.

Pieza 30: Fragmento de fuste de mármol azul (fig. 15)

Situación: Plaza de San Francisco donde forma una especie de umbral a la entrada del antejardín de la casa que aprovecha parte del convento de San Ildefonso.

Material: mármol azul claro pulido.

Dimensiones (cms.): 41 (alt.) x 22 (anch. máx.)



Fig. 15. Fragmento de fuste, plaza de San Francisco

Descripción: este fragmento que, según testimonio de un residente en la casa, conserva todo el perímetro, destaca por el color ya que es la única pieza hallada en Hornachos. Se trata de la parte superior del fuste con disminución del diámetro con la altura y, como transición al capitel, presenta una acanaladura horizontal poco profunda y un listel de escaso resalte.

Estado de conservación: en la parte visible es malo ya que presenta numerosas erosiones y fisuras de no mucha profundidad.

Interpretación crítica: sección de fuste posiblemente romano por la procedencia lejana.

### III. MOBILIARIO LITÚRGICO

Pieza 31: Ara de altar retallada como escudo (fig. 16)

Situación: Se halla encastrada en un lado de la Casa de la Encomienda a la altura del primer piso. Calle Guadalupe.

Material: mármol blanco pulido.

Dimensiones (cms.): 160 (long.) x 100 (anch.)

Descripción: esta gran losa rectangular de armoniosas proporciones, ya que se basa en el número áureo, y de la que sólo podemos contemplar un frente por su reutilización como escudo renacentista muestra en muchos detalles que procede de la Antigüedad:

- Dimensiones extraordinarias para ser un escudo: de hecho no aprovecha toda la longitud para la talla.
- Contorno sinuoso por erosiones debidas al abandono: esto es especialmente visible en los lados del rectángulo que vemos a la izquierda y abajo.
- Fisuras por caída o choque con objetos: destaca la del lado que vemos a la derecha (concretamente en su parte superior) que enlaza con una pequeña grieta que secciona completamente el ángulo superior derecho.

<sup>12</sup> GARRIDO SANTIAGO, M. *Documentos de la Orden de Santiago sobre castillos extremeños*, 1989.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.53.



Fig. 16. Ara de altar retallada como escudo, en la calle Guadalupe

En cuanto a la altura de la pieza sólo nos es posible conocerla por la profundidad del relieve que, en el yelmo, estaría en torno a los 10 cms. A ello habría que sumar un grosor mucho mayor para que soportara el proceso de retallado y no se quebrara, por lo que creemos que podría estar en torno a 25-30 cms. o más.

Estado de conservación: además de las fisuras y el contorno sinuoso, hay que destacar la ruina parcial de este edificio que podría terminar afectando a esta pieza por filtraciones u otros efectos.

Interpretación crítica: Creemos que este gran prisma es un ara de altar hispano-visigodo, aunque para confirmarlo habría que desmontar la pieza y comprobar si presenta *loculus* (caja de reliquias). Se puede establecer un paralelismo con el escudo retallado sobre la parte posterior de un nicho que analiza Cruz Villalón<sup>14</sup>, aunque el tamaño de éste es mucho menor.

Pieza 32: Pila cilíndrica con relieve rehundido (fig. 17)

Situación: se sitúa delante de la escalinata de la Fuente de los Moros, en el Valle homónimo (a 1 km. del pueblo).

Material: mármol rosado con vetas blancas pulido.

Dimensiones (cms.): 23 (alt.) x 34 (diám.). El relieve rehundido tiene 20 cms. de longitud, 13 de altura y 1 de profundidad.

Descripción: si bien es una pieza pequeña, destaca por la regularidad geométrica, ya que en el centro de la parte superior del cilindro de baja altura se ha realizado una perforación circular de 10 cms. de paredes rectas (8 cms. de profundidad) y que termina en un fondo plano. Se forman así dos círculos concéntricos (el contorno de la sección de fuste y la perforación) que le imprimen a la pieza de una gran armonía geométrica.

La decoración figurada no se yuxtapone a este esquema sino que, de forma sorprendente, enmarca la perforación, ya que el relieve rehundido de una paloma la tiene inserta en la parte del buche formando una convexidad. Se presenta al ave de perfil con proporciones correctas y fina delineación del contorno donde destaca la perfección del pico (en el que se distinguen sus dos piezas), el ojo rasgado, la armonía de las curvas y la estilización de la cola que forma una acanaladura para evacuar el exceso de líquido de la oquedad.



Fig. 17. Pila cilíndrica con relieve rehundido, Fuente de los Moros

Estado de conservación: regular ya que presenta erosiones, a veces profundas en el contorno del fuste y debido al agua de lluvia presenta ataques de moho tanto en la perforación como en el relieve.

Interpretación crítica: esta pieza puede interpretarse como una pila de libaciones y pudo pertenecer, con el fragmento de columna cercano, a un santuario romano pagano en honor a una divinidad acuática (ninfeo). El motivo del relieve se podría explicar si tenemos en cuenta

<sup>14</sup> CRUZ VILLALÓN, M<sup>a</sup>. *Mérida Visigoda*, 1985.

que la paloma era el animal consagrado a Venus, diosa nacida del agua y relacionada con la fertilidad.

## VI. CONCLUSIONES

Las piezas analizadas en esta segunda parte del trabajo suponen, al mismo tiempo, una continuidad y una ruptura respecto a la primera. Por un lado, son mármoles reaprovechados romanos o hispano-visigodos y con tres tipologías (partes del pavimento, elementos columnarios y mobiliario litúrgico). Por otro lado aparecen novedades como es el retallado con fines artísticos (con tres piezas: la pilastra mozárabe, la cabeza románica y el escudo renacentista) y la decoración figurada romana (relieve de la pila) y el cimacio del Segundo Arte Hispano-visigodo.

En conjunto, se hace más complejo el panorama ya que se amplía en gran medida el horizonte temporal y, en lo artístico, la escultura arquitectónica adquiere una relevancia que sólo apuntaba en el capitel corintizante de la pieza 17<sup>15</sup>.

En cuanto a la distribución del conjunto de piezas, se confirma que hay un núcleo principal en torno a la Parroquia y otro secundario en los alrededores del convento de San Ildefonso-Plaza de San Francisco. En ambos creemos que, aunque ha podido haber acarreo de piezas de otros lugares, buena parte de ellas se pudo hallar in situ ya que pudieron ser desde época antigua los dos núcleos principales de Fornacis II:

- a. La Parroquia actual y sus alrededores podría estar situada sobre el antiguo foro romano como muestran los peldaños, restos de enlosados y abundantes elementos columnarios. En época visigoda, la basílica cristiana sustituirá al templo pagano y de ella se conservan varios elementos columnarios y una pila (quizá bautismal). En la etapa musulmana, la iglesia continuó con el culto para la comunidad mozárabe e incluso se hicieron reformas como nos indica la pilastra retallada.
- b. El convento de San Ildefonso-Plaza de San Francisco sería el segundo núcleo de la Antigüedad debido, creemos, a la presencia de la Fuente Santa, manantial que aún se conserva y que tiene fama por su poder curativo de la esterilidad de la mujer. Éste pudo ser el origen de un santuario dedicado a una divinidad acuática y de la fertilidad que, ya en época visigoda, se pudo cristianizar al fundarse un monasterio del que, próximamente, presentaremos una inscripción. No olvidemos la importancia del agua como origen de monasterios visigodos: San Juan de Baños y, en Lusitania, Santa Lucía del Trampal (trampal: "pantano, tremedal" según el DRAE) y Aquis o de San Pimenio<sup>16</sup>. En la etapa islámica, el monasterio siguió existiendo como sabemos por la inscripción y por el retallado (a trépano con influencia califal) del capitel de la pieza 17.
- c. Las dos piezas halladas en la Fuente de los Moros también indican un posible santuario pagano de divinidades acuáticas. Además, esta fuente presenta una escalinata de cantería granítica con fuertes erosiones y roturas que puede tener un origen antiguo, aunque se restaurara en el siglo XVI como indica la inscripción in situ.

La importancia de las aguas la confirma Ortiz de Thovar:

"La villa de Hornachos tiene en su término sobre dos mil varas de agua, entre fuentes, arroyos y ríos de que se sirve de las más delicadas aguas de todo el mundo, pues además de recrear el gusto hay muchas que son medicinales".<sup>17</sup>

<sup>15</sup> CALERO VIÑUELA, A. "Piezas marmóreas reaprovechadas romanas e hispanovisigodas en Hornachos" *Actas VII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2006, pp. 35-37.

<sup>16</sup> VVAA *Historia de la Baja Extremadura*, Real Academia de las Letras y las Artes de Extremadura, Badajoz, 1986, p.251.

<sup>17</sup> ORTIZ DE THOVAR, J. M. R. *Partidos triunfantes de la Beturia Túrduła*, p.12.

Así pues, el conjunto de las piezas nos permite conocer ciertos rasgos generales de Fornacis II, lo que junto a datos transmitidos por los historiadores nos permite conocer, aunque con grandes lagunas, su evolución. Para conocerla de forma más exacta, faltan las excavaciones arqueológicas que iluminen este rico pasado y confirmen o desmientan estas hipótesis que hemos realizado.



**CABALLEROS DE CUANTÍA DE LLERENA  
AL TÉRMINO DE LA EDAD MEDIA**  
*“CABALLERO DE CUANTÍA” IN LLERENA  
IN THE LATE MIDDLE AGES*

**Ángel Bernal**

IESO Valdemedel  
Ribera del Fresno (Badajoz)

anberes@telefonica.net

*RESUMEN: Ser caballero de cuantía en la Baja Edad Media significaba entrar en el rango de la caballería a través de la fortuna personal acumulada. En Llerena nos encontramos en los años finales del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI con datos suficientes para dibujar un retrato bastante completo de este colectivo y se ha podido hacer un seguimiento de su evolución en el tiempo, que arroja como resultado el que su número era muy variable de un año para otro y su movilidad y rotación muy grandes. Este colectivo era un segmento muy minoritario de la población pechera, que constituía sin embargo la elite social del denominado pueblo llano. La mayoría eran labradores. La situación de caballero había que demostrarla públicamente por medio de un alarde anual, donde se mostraba a las autoridades su caballo y sus armas.*

*ABSTRACT: Being caballero de cuantía in late Middle Ages implied belonging to the knighthood status due to the personal fortune accumulated. From the late 15<sup>th</sup> century to the early 16<sup>th</sup> century we find in Llerena enough information so as to portrait this social group in a complete way. We have been able to follow its evolution in time, resulting that its number varied largely from one year to another and its mobility and rotation were high. This group was a real minority of the front population, which meant the social elite of the lower social class. Most of this population were peasants. The knight status should be proved in public by means of a yearly alarde, where his horse and his arms were shown to authorities.*



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 239 - 246

ISBN: 978-84-615-0021-5



## I. SER CABALLERO DE CUANTÍA

Ser caballero de cuantía en la Baja Edad Media significaba entrar en el rango de la caballería y por tanto en el estamento privilegiado a través de la fortuna personal acumulada. Era la puerta abierta de entrada al mundo de la exención fiscal y de la posición social privilegiada, pero también a su salida de nuevo a la pechería pues bastaba para ello un cambio de fortuna o de las normas de acceso a la misma, que de todo ello veremos en las líneas que siguen a continuación. Su contraprestación era la disposición de un caballo y unas armas para ser movilizados ante un eventual servicio de guerra, que debían ser mantenidos en el tiempo y cuya demostración oficial tenía lugar en un alarde público celebrado anualmente, donde el caballero en cuestión exponía ante las autoridades su caballo y sus armas que le daban derecho a pertenecer a este mundo de la caballería cuantiosa.

Pero ese derecho era también una obligación; el enriquecimiento personal llevaba directamente a la caballería cuantiosa y bastaba rebasar los baremos económicos establecidos para ser eliminado de la lista de pecheros y entrar a formar parte de esta caballería popular, que conllevaba la obligación de disponer de caballo y armas<sup>1</sup>.

Aunque tras la guerra de Granada este colectivo perdió buena parte de su razón de ser, sin embargo, sobrevivió en el tiempo con las mismas características y representación social y así nos los encontramos en Llerena en los años finales del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI, de los que disponemos de datos suficientes para dibujar un retrato bastante completo del mismo.

El año 1498<sup>2</sup>, con ocasión de la presencia en la villa de los visitantes de la Orden de Santiago, se hizo un alarde público de los caballeros cuantiosos existentes. Concurrieron a la llamada treinta y nueve personas<sup>3</sup> convocadas por medio de un pregón. Previamente, los visitantes se habían hecho de una relación requerida a las autoridades locales, quienes disponían de esa información a través de los empadronamientos fiscales que se realizaban periódicamente.

Los comparecientes, la mayoría por sí y alguno por representación<sup>4</sup>, fueron presentando su caballo vestidos con las armas que poseían. No todos cumplían con los requisitos: uno de ellos apareció sin caballo, otro sin armas y en tres casos no tenían ni armas ni caballos; los demás tenían caballo y armas pero no todos todas las armas. Era requisito imprescindible disponer de *adarga*, del resto de las armas no, aunque muchos iban equipados con todas, vestidos de caballeros guerreros con las protecciones del cuerpo y sus armas. Otros llevaban casi todas menos la *adarga*. A todos ellos se les requirió para que completaran su equipamiento en los plazos establecidos por las leyes; su incumplimiento era sancionado con una pena pecuniaria importante. La exigencia de la *adarga*, escudo de cuero de origen musulmán, pone de manifiesto el carácter defensivo de este tipo de armamento y el cuidado en preservar la seguridad de los caballeros, que aunque llevasen escudo, podían carecer de *coraza* o *capacete* para proteger cuerpo y cabeza.

La falta de alguno de los elementos era una situación habitual. Lo más imprescindible, también lo más costoso, era el caballo. Ser caballero sin caballo podía

<sup>1</sup> Para un mejor conocimiento de la caballería cuantiosa, véase BERNAL ESTÉVEZ, A. "Las armas como concepto fiscal y de diferenciación social en la Baja Edad Media (Aplicación al caso de Ciudad Rodrigo)", *Gladius*. Vol. Especial (1988), pp. 21-30. *Actas del I Simposio Nacional "Las Armas en la historia, siglos X-XIV"*. Aquí mismo puede consultarse la bibliografía sobre el tema.

<sup>2</sup> Archivo Histórico Provincial (AHP), *Visitaciones Llerena, 1498*, ff. 256 y ss.

<sup>3</sup> En la relación aparecen cuarenta pero hemos detectado que una de ellas figura repetida.

<sup>4</sup> *Ibidem*, f. 146: "presentose Françisco de Miranda por Rodrigo de Miranda, su padre...".

deberse a diversas causas: la primera ser caballero nuevo y no tenerlo aún; no disponer en ese momento de él por estar desempeñando alguna tarea o haberlo perdido por alguna desgracia. Sobre las armas había distintas situaciones como acabamos de ver.

El repertorio de armas exhibidas por unos y otros que aparecen relacionadas comprende las apropiadas para recubrir el cuerpo y extremidades, es decir, *capacete*, *bavera*, *coraza*, *falda*, *golete* o *goelte*, *gocotes*, las armas ofensivas propiamente dichas, *lanza* y *espada* y la imprescindible *adarga*.

Por su parte se hace también mención a los caballos y se les describe. El más abundante era el de color castaño que se repite en veintiuna ocasiones, seguían los rucios con siete casos, alazanes con cuatro, honrados con dos y un solo caso de caballo morcillo.

Disponemos también de datos procedentes de los años 1508<sup>5</sup> y 1515<sup>6</sup> que no son tan explícitos como los de 1498. Su información se refiere prácticamente al número: 50 caballeros en 1508 de los cuales distingue entre 32 que eran caballeros antiguos y otros 18 que figuraban por primera vez y 27 en 1515; y a algunas características particulares que comentaremos más adelante.

Al disponer de la relación nominal de los caballeros existentes en las tres fechas referidas, se ha podido hacer un seguimiento de su evolución en el tiempo, que arroja los siguientes resultados: el número de caballeros es muy variable de un año para otro; de los treinta y nueve de 1498 sólo once (28%) se repiten diez años más tarde; esos once representaban el 34% de los 32 caballeros antiguos relacionados en 1508 y significa que la cifra de 50 caballeros de 1508 entre una y otra fecha se puede desfragmentar de la siguiente manera: 11 procedían de 1498, en los diez años siguientes se habían incorporado otros 21 diferentes y, por fin, en ese mismo año y desde el último recuento aparecen otros 18 nuevos; por su parte, de los veintisiete de 1515 catorce (50%) proceden de la relación de 1508 o, dicho de otro modo, en siete años sólo han sobrevivido el 28% de los caballeros cuantiosos y, si tomamos como referente el año de inicio, entre 1498 y 1515, sólo permanecen cuatro caballeros de aquella relación hecha diecisiete años atrás, que también figuran en la de 1508; uno de cada diez.

Año	1498	1508	1515
Caballeros cuantiosos	39	50	27
Población total (vecinos)	1100	816	1030
Porcentaje %	3,5	6,1	2,6

La movilidad y la rotación, como se ve, es muy grande, sin que podamos saber cuáles han sido las causas concretas, más que aventurar algunas hipótesis.

La cuantía legal establecida por los Reyes Católicos antes de 1503 era, en tierras de la Provincia de León de la Orden, disponer de una hacienda personal superior a cincuenta mil M<sup>s</sup>, cifra que era estimada como muy corta por la ciudad de Mérida pues el mantenimiento anual de caballo y armas era elevado y por esta razón solicitaron a los reyes su incremento, los cuales consideraron justa la petición y la atendieron elevando el nivel de fortuna hasta los ochenta mil M<sup>s</sup> <sup>7</sup>. Hay que tener

<sup>5</sup> AHP, Visitación 1508, ff. 977 y ss.

<sup>6</sup> AHP, Visitación 1515, f. 1262.

<sup>7</sup> RODRIGUEZ BLANCO, D. *La Orden de Santiago en Extremadura (siglos XIV y XV)*, p. 361.

en cuenta que estos años de comienzo de siglo fueron de prosperidad económica, traducida en una inflación que supuso un notable incremento de los precios<sup>8</sup>, por lo que la petición de Mérida resultaba justificada en la medida en que la depreciación del dinero restaba capacidad adquisitiva al tiempo que incrementaba el número de pecheros que podían alcanzar tales niveles de fortuna y pasar a engrosar la lista de caballeros cuantiosos, lo que tenía dos lecturas: una, la de reducir el número de contribuyentes para las haciendas locales; y dos, aumentar el número de caballeros villanos, obligando a muchos a sustituir la pecha tradicional por la disposición de caballo y armas, situación que no parecía ser una ventaja para los afectados sino más bien una carga no deseada.

El caso es que a partir de 1503 y con el incremento de bienes autorizado por los Reyes, lo normal era que el número de caballeros villanos descendiera. Sin embargo, esto no ocurre en Llerena donde no sólo se produce un incremento significativo sino que, en la relación de 1508, aparecen un número importante –hasta 18– de nuevos caballeros. Este incremento es mucho más extraño puesto que los años precedentes Castilla en general y la zona en concreto vivieron una gran crisis alimenticia y demográfica que supuso la desaparición física en tierras de la Provincia de León de un porcentaje de vecinos que podríamos estimar entre el 10 y el 20%, pero que, en el caso de Llerena, se elevó hasta el 26%, una verdadera catástrofe que significó la desaparición física de uno de cada cuatro vecinos de la localidad aproximadamente.

Por todas estas razones resulta incomprensible la cifra de caballería villana de Llerena para esta fecha, cifra que, por otra parte, está avalada por una relación nominal de individuos que no podemos poner en duda. Claro que, tampoco sabemos el número de caballeros existentes en 1503 antes de aprobarse la reforma, dato clave para hacer la comparación.

Esta elevada cifra de cuantiosos contrasta, por ejemplo, con los existentes en Mérida<sup>9</sup> ese mismo año, solamente nueve después de un descenso brusco respecto a recuentos anteriores y de un nuevo incremento para los posteriores, lo que entra dentro de la lógica de los acontecimientos vividos en aquellos años.

Sin embargo la cifra de caballeros cuantiosos de 1515 es más congruente con los razonamientos anteriores y así lo constata Daniel Rodríguez, quien aduce como razón la grave secuela de la referida crisis y el empobrecimiento general padecido por la población en los años posteriores a la misma<sup>10</sup>.

La movilidad social, por consiguiente, está bien atestiguada con las cifras, que responden a un comportamiento económico, pero tenemos también la cuestión de la rotación pues en diecisiete años sólo se mantienen cuatro caballeros entre los más de un centenar que tenemos documentados. Se podría aportar como argumento la escasa esperanza de vida, y no es un argumento baladí, pues en esta época la esperanza de vida superaría en poco los cuarenta años, de manera que es muy posible que en diecisiete años hayan desaparecido la mayor parte de los caballeros recogidos en la relación de 1498, si se tiene en cuenta que el enriquecimiento personal era fruto del trabajo y que para ello se precisaban unos buenos cuantos años. Pero esta situación nos pone en alerta sobre la fragilidad de la situación económica de aquellas gentes y los continuos cambios de fortuna a los que estaban

<sup>8</sup> OLIVA HERRER, H. "El mundo rural en tiempos de Isabel I", en *Sociedad y economía en tiempos de Isabel la Católica*, pp. 60-61. El constante incremento en el precio del trigo llevó a la monarquía al establecimiento de una tasa en el año 1502, con resultados contrarios a los esperados.

<sup>9</sup> Los datos referidos a Mérida han sido obtenidos del *Libro de Actas municipal* existente en el Archivo de la ciudad, que comprende los años 1503 a 1518.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 359 y ss.

sometidos, sin perder de vista que el propio mantenimiento o la pérdida del caballo podría suponer su ruina<sup>11</sup>.

Los datos manejados demuestran que la caballería cuantiosa era para la mayoría de los afectados un viaje de ida y vuelta desde la pechería.

## II. ¿QUIENES ERAN ESTOS CABALLEROS CUANTIOSOS?

Desde el punto de vista numérico, este colectivo no era muy amplio. Se trataba, sin duda, de un segmento muy minoritario de la población pechera que alcanzaban tal condición en porcentajes que iban desde el 2,6 al 6,1 del total del vecindario pechero, un grupo reducido que constituía sin embargo la elite del segmento social de los *laboratores*, condición que no perdieron nunca pues el colectivo estuvo formado en su mayor parte por labradores hacendados que se ganaban la vida con su trabajo campesino, al margen de su cambiante situación legal respecto a la tributación en efectivo (dinero) o en especie (caballo y armas). Pero no todos eran labradores y, quizá porque eran excepción, se les menciona por su profesión. Por ello sabemos que, además, había dos jubeteros, un hortelano, tres maestros, un físico y alguien relacionado con puercos que alcanzaron también este estatus privilegiado entre los no privilegiados.

Todos ellos estaban empadronados fiscalmente en Llerena, eran vecinos o moradores de la villa pero algunos de ellos tenían origen foráneo, vivían en Llerena, estaban asentados allí pero procedían de otros lugares; de los datos procedentes de 1498 no menos de doce individuos a quienes se les apoda por su gentilicio procedían de otros lugares y habrían llegado a Llerena como emigrantes, donde habían conseguido hacer una cierta fortuna<sup>12</sup>. En un número más reducido, hasta ocho, aparecen en la relación de 1508<sup>13</sup>, mientras que en 1515<sup>14</sup> sólo se menciona uno. Esta cuestión nos introduce en el tema de la movilidad del hombre medieval, de la que solamente nos interesa constatar aquí el frenazo que sufrieron los movimientos migratorios a consecuencia de la crisis demográfica de los años 1505-7.

Otro aspecto que podemos tratar aquí relacionado con estos caballeros cuantiosos eran las relaciones entre sí. No faltan los casos de individuos que repiten su apellido, situación que se da en cinco ocasiones en 1498, en tres en 1508 y en una en 1515. Se trata de situaciones de parentesco paterno filiales o entre hermanos. En dos ocasiones aparecen hasta tres individuos con el mismo apellido. Hasta aquí podemos llegar pues es bien sabido que en esta época la adopción de apellido era todavía libre, lo que dificulta la identificación de los individuos por este método, tanto más para las relaciones de segundo y tercer grado. Pero de lo dicho sí podemos concluir que dentro del escaso número de la caballería villana, y para el caso concreto de Llerena, se dio una cierta concentración de estas situaciones en algunas familias.

<sup>11</sup> Para quienes llegaban nuevos a la condición de caballeros cuantiosos la propia inversión económica en la adquisición del caballo y de las armas podría suponer su ruina, no digamos si después tenía la mala fortuna de perder el caballo. No era, posiblemente, una situación deseada. Daniel RODRÍGUEZ cita el caso de cuatro caballeros de Cabeza la Vaca que, en 1494 "gastaron la fazienda en sostenellos". *Op. Cit.*, p. 364.

<sup>12</sup> Tenemos recogidos las procedencias de Miranda (2), La Fuente (3), Fuentes (2), Sevilla, Valencia (¿de las Torres?), Mairena, el valle de Mena (Norte de Burgos) y la presencia de un gallego.

<sup>13</sup> Aparecen dos caballeros procedentes del valle de Mena y uno de La Fuente, Las Casas, La torre, Écija, Capua y otro gallego.

<sup>14</sup> El único individuo foráneo que aparece en la relación de ese año es un tal Pero Fernández de La Vera.

### III. HACER ALARDE PÚBLICO

Como ya se indicó más arriba, la situación de caballero había que demostrarla públicamente por medio de un alarde, un día al año. En Mérida era por San Juan, en Llerena quizá también porque en esto mandaba la tradición<sup>15</sup>, aunque los datos que aquí hemos manejado proceden, para el año 1498, de una visita de los inspectores de la Orden, que quieren comprobar personalmente la información ofrecida por el concejo y se trataría por tanto de un alarde extraordinario.

Daniel Rodríguez afirma ser dos los alardes que se realizaban anualmente, uno por San Juan y el otro por Navidad. No podemos confirmarlo para el caso de Llerena, pero sí desmentirlo para el de Mérida, donde la lectura atenta de las actas municipales sólo refieren la existencia de un alarde público por San Juan. Parece lo más lógico: los repartimientos fiscales eran anuales y la revisión de la situación de estos caballeros correspondía con ese momento. Por tanto, es fácil pensar que quien era definido como caballero cuantioso lo fuera hasta la confección del siguiente padrón fiscal. Bastaba con un alarde anual para demostrarlo. Otra cosa es que, quienes, en el momento del alarde, no podían hacer exhibición pública de su caballo y/o armas, fueran emplazados, al cabo del plazo legal establecido, a realizar nuevo alarde para comprobar si habían cumplido con su obligación.

La celebración del alarde solía adornarse con actividades festivas tal y como pone de manifiesto el caso de Mérida donde con tal motivo el concejo hacía un convite para los caballeros y después se celebraba un festejo taurino donde participaba todo el pueblo.

### IV. APÉNDICE DOCUMENTAL

AHP, Visitaciones Orden de Santiago.  
Libro de Visitas, MF 1103 C

/255

...

Cavalleros de contía

El dicho vicario visitador pidió a los dichos alcalldes que le diesen copia cierta de los cavalleros de contía que ay en la dicha villa, la qual dieron, syn embargo de la qual, se pregonó públicamente que todos los cavalleros de contía saliesen a haser alarde con sus armas e cavallos so çierta pena en el dicho pregón contenida, e los que se presentaron son los siguientes:

- Presentose Françisco de Miranda por Rodrigo de Miranda, su padre, en un cavallo castaño con coraças e capaçete e bavera e adarga. Juró ser suyo.
- Presentose Gonzalo Martín, jubetero, en un cavallo castaño con coraças y capaçete y bavera y adarga. Juró ser suyo
- Presentose Ramos Martín en un caballo castaño, con corazas, capacete y bavera y adarga. Juró ser suyo.
- Presentose Juan Sánchez Barragán en un cavallo castaño. Juró ser suyo y que tiene las armas.
- Presentose Juan Muñoz en un cavallo castaño, con coraças y adarga, lanza y espada. Juró ser suyo. /256
- Presentose Ferrand Sánchez Capado en un cavallo castaño con coraças y adarga, espada y lança. Juró ser suyo.
- Presentose Alonso Sánchez de la Fuente en un cavallo honr.<sup>o</sup> con coraças e capaçete e bavera, falda e goeltes. Juró ser suyo.
- Presentose Gonzalo Sánchez Pancaliente en un cavallo castaño con coraças e capaçete e bavera, lança e adarga. Juró ser suyo.

<sup>15</sup> Daniel RODRÍGUEZ afirma que tales alardes se hacían por San Juan en todo el territorio de la provincia de León. *Op. Cit.*, p. 360.

- Presentose Miguell de Mena en un cavallo ruçio. Juró ser suyo. Mandósele que tenga las otras armas so pena de dos mill mrs.
- Presentose Juan Gallego en un cavallo ruçio e adarga e lança.
- Presentose Juan Millán en un cavallo castaño con coraças e capaçete e bavera, lança e espada. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Françisco Martín Garrote en un cavallo castaño con coraças e capaçete e bavera. Juró ser suyo. Mandósele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Juan Gómez Cordero en un potro castaño, coraças e capaçete e bavera. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga.
- Presentose Françisco De la Huenta en un cavallo alazán e coraças e lança, capaçete e bavera e adarga. Juró ser suyo.
- Presentose Alonso Martín Peinado con coraças e capaçete e bavera, lança e espada. Juró ser suyo. Mandosele que tenga cavallo so la pena.
- Presentose Gonzalo Sánchez de la Fuente en un cavallo castaño, coraças e capaçete e bavera e lança. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga. /257
- Presentose Álvaro de Sevilla en un cavallo castaño e armas. Juró.
- Presentose Alonso Martínez en un cavallo ruçio con coraças e lança. Juró ser suyo. Mandósele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Françisco Capado en un cavallo ruçio con todas armas. Juró ser suyo.
- Presentose Juan Millán en un cavallo castaño con coraças e capaçete e bavera e lança e espada. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Pero Millán en un cavallo honr<sup>o</sup>, con coraças e capaçete e bavera. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Gonzalo de Mayren en un cavallo ruçio e con todas armas. Juró.
- Presentose Herrand López e juró que tiene armas e cavallo.
- Presentose Juan Alonso por Juan García, ortelano, en un cavallo castaño e armas. Juró ser suyo.
- Presentose Pero Herrand Oliveros en un cavallo castaño con coraças e capaçete e bavera e lança. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Juan Herránd de Valençia en un cavallo morzillo, con coraças e capaçete e falda. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Gonzalo Sánchez de los Puercos en un cavallo castaño, coraças e capaçete. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga.
- Presentose Herrand Martín Barriga en un cavallo castaño. Juró ser suyo. Mandosele que tenga las otras armas so la pena/258
- Presentose Pero Martín Angorrilla en un cavallo castaño con coraças e capaçete e bavera. Juró ser suyo. Mandósele que tenga adarga so la pena.
- Presentose Juan Gómez Peynado en un cavallo ruçio e coraças e capaçete e bavera. Juró ser suyo. Mandosele que tenga las otras armas so la pena.
- Presentose Juan de Fuentes en un caballo alazán e capaçete. Juró ser suyo e que tiene todas armas.
- Presentose Pero Martín Barriga en un cavallo castaño con coraças e capaçete. Juró ser suyo. Mandosele que tenga adarga al plazo e so la pena.
- Presentose Juan Martín en un cavallo ruçio y unas coraças e capaçete e bavera y adarga. Juró ser suyo.
- Presentose Alonso Martín Larios en un cavallo castaño y coraças e goçetes e capaçete. Juró ser suyo. Mandosele que compre las otras armas.
- Presentose Fco. Herrand Oliveros en un cavallo alazán e unas coraças e un capaçete e bavera. Juró ser suyo.
- Presentose Juan Herrand Oliveros en un cavallo alazán y todas armas. Juró.
- Presentose Alonso Herrand Bollo en un cavallo castaño e coraças e falda e goçete. Juró ser suyo. Mandosele que tenga las otras armas al plazo e so la pena del.
- Presentose Juan Martín Larios, mandosele que tenga cavallo e armas al plazo e so la pena.
- Presentose Juan Martín de los Peçes, mandosele que tenga cavallo e armas al plazo y so la pena/259
- Presentose Juan de Huentes en un cavallo castaño e con sus armas. Juró ser suyo.

## LA RESPUESTA EXTREMEÑA A LA POLÍTICA FISCAL DE FELIPE II. EL PRIMER SERVICIO DE MILLONES (1590)

### *EXTREMADURA RESPONSE TO FISCAL POLICY OF FELIPE II. THE FIRST SERVICE OF MILLIONS (1590)*

Felipe Lorenzana de la Puente

IES Alba Plata  
Fuente de Cantos (Badajoz)

felilo2@yahoo.es

*RESUMEN: En 1590 aprobaba el Reino en Cortes un servicio llamado a ser el más cuantioso, el más cuestionado y el que más tiempo sobrevivió al Antiguo Régimen, pues se mantuvo hasta 1845: los millones, un conjunto de sisas sobre productos de gran consumo. Sin embargo, la primera concesión, de ocho millones de ducados, tenía un carácter temporal (se aplicaría a una hipotética reedición de la Armada Invencible) y los pueblos disfrutarían de libertad para elegir los medios con los que afrontar la paga de su cupo. Además, se trataba de una imposición que se pretendía universal, sin exenciones sociales ni territoriales. Este trabajo se centra en el análisis de los medios propuestos por las poblaciones extremeñas, que fueron el resultado de los debates -y las consiguientes tensiones- sobre los recursos y los grupos sociales llamados a soportar el grueso de la nueva carga fiscal.*

*ABSTRACT: In 1590, the Cortes of Castile passed a tax which became the most considerable, the most questioned and the one which even survived to the Old Regime, since it remained until 1845: the millions, a group of taxes upon products of everyday consumption. However, the first concession, of eight million ducats, had a temporary character (it would be related to a hypothetical re-edition of the Invincible Armada) and the towns and villages would be free to choose the way they would pay their quotas. In addition, it was a universal imposition, without social or territorial exemptions. The present study focuses upon the analysis of the different methods proposed by the towns in Extremadura, which were but the result of the debates - and its consequent tensions - about the resources, and the social groups that were summoned to bear the bulk of the new fiscal burden.*



**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 247 - 265

ISBN: 978-84-615-0021-5



## I. EL ACUERDO DEL REINO EN CORTES

En consonancia con la oleada de patriotismo que sacudió al país tras la derrota de la *Invincible*, las Cortes reunidas en 1588 se comprometieron a otorgar al monarca un servicio capaz de reeditar la *Jornada de Inglaterra*. La generosidad, como es lógico, tenía un límite, de forma que la proposición real tendente a lograr un tributo superior a los diez millones de ducados quedó reducida a la concesión de ocho millones, con la condición de que fuese un servicio extraordinario en su sentido más literal, esto es, irrepetible, destinado tan sólo a la finalidad aludida y recaudado a partir de los arbitrios que libremente eligiesen los pueblos. También fijaron como condición en la escritura, otorgada el 4 de abril de 1590, que ninguna localidad pudiera eximirse de contribuir, con independencia de los privilegios y franquicias que se alegasen. Se estableció un plazo de seis años y dos pagas anuales, siendo la primera el 1 de julio de 1590; la recaudación se centralizaría en cada ciudad o villa de voto en Cortes, pudiendo éstas nombrar ejecutores con vara de justicia para garantizar las cobranzas en sus distritos, con salarios a costa de los pueblos morosos<sup>1</sup>.

Fueron varias las sesiones dedicadas al tema de las exenciones. Por una parte se manifestaba el rechazo a contribuir de algunas ciudades tradicionalmente liberadas de la paga del servicio ordinario y extraordinario, como León y Granada (esta última, junto a Segovia y Soria, no llegaron a firmar la escritura). Luego estaba la siempre espinosa cuestión de los privilegios estamentales. Aunque en la mente de todos se hallaba la necesidad de aplicar la indistinción de estados (al primar los criterios de necesidad y urgencia y ser un auxilio extraordinario), el caso es que el Reino no se pronunció claramente sobre ello, al menos en las condiciones incorporadas a la escritura. En las discusiones sí se alude a la universalidad contributiva ("parece prometer no haber de llegar a distinción de estados"), pero a fin de no tocar determinadas fibras más que sensibles, se recomendó sacar el dinero de los bienes públicos concejiles y así evitar que la imposición la pagasen directa o indirectamente los vecinos. El problema era que no todas las poblaciones disponían de estos recursos. El Reino preguntó entonces al monarca cómo habría de actuarse en relación a los allá donde recurriesen a la derrama entre los vecinos<sup>2</sup>. La cuestión no obtuvo respuesta, pero las instrucciones que recibieron las autoridades locales desde Madrid y desde las ciudades cabeceras fue muy clara en este sentido: no se podía excluir a nadie<sup>3</sup>.

El 16 de mayo, a petición del Reino, se expidió Real Cédula concediendo a los pueblos facultades para usar de los arbitrios que estimasen oportunos, y dos semanas después se elevó memorial por el que los procuradores renunciaban al quince al millar, añadían varias cláusulas a fin de que se garantizase la aplicación del servicio a los gastos militares previstos y reclamaban la supresión de los jueces de baldíos, la fortificación de las fronteras y la construcción de una gruesa armada para luchar contra Inglaterra, así como para la defensa de las Indias y del Reino en general<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Actas de las Cortes de Castilla (ACC)*, Cortes de 1588 a 1590, t. X, sesión del 8-II-1589; t. XI, sesión del 4-IV-1590.

<sup>2</sup> *Ibidem*, t. XI, sesión del 19-III-1590.

<sup>3</sup> Volveremos a esta cuestión cuando analicemos el caso extremeño. Otros investigadores que han estudiado las discusiones y el acuerdo del Reino ratifican que ni éste ni el rey se pronunciaron con claridad sobre los exentos: no se explicita su exclusión ni se declara su inclusión, si bien se infiere: FORTEA PÉREZ, J. I. *Monarquía y Cortes en la Corona de Castilla. Las ciudades ante la política fiscal de Felipe II*, Salamanca, 1990, pp. 138-139. Una información completa sobre el acuerdo del Reino y la evolución del negocio en las provincias, también en ULLOA, M. *La Hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1977, pp. 506-531.

<sup>4</sup> ACC, Cortes de 1588 a 1590, t. XI, sesión del 2 -VI-1590 y p. 472 (Real Cédula).

Otra cuestión debatida fue el repartimiento al por mayor y al por menor; para efectuar el primero, el Reino nombró a cuatro comisarios, pero se pretendió que el segundo se elaborase en la Corte y no en las cabezas de provincia, estratagema que éstas idearon para librarse de la más que segura avalancha de recursos. Los propios procuradores eran conscientes de que repartiendo las capitales se causarían "mucho dilación y desigualdad, descargándose a sí y cargando a los otros", dando por cierto que muchas villas no aceptarían en modo alguno el repartimiento efectuado por su ciudad de referencia. Esta actitud nos demuestra que las ciudades con voto en Cortes aún no estaban habituadas a gobernar con mano firme sus provincias. Tampoco estaba completamente pergeñado el organigrama judicial, pues si bien tales ciudades se atribuyeron la primera instancia en cuantas causas ocurriesen en torno a la administración del servicio, el monarca se reservaba el conocimiento de las apelaciones<sup>5</sup>. Todo esto se obviará en el futuro: sabido es que los millones actuarán como un poderoso factor de descentralización que reforzará la autonomía de los poderes locales<sup>6</sup>.

Contemplado este negocio con cierta perspectiva, podemos decir que ninguno de los presupuestos esenciales del Reino fue atendido. En primer lugar, el servicio, conocido desde entonces como de los *millones*, pierde en la práctica (aunque nunca sobre el papel) su naturaleza de socorro extraordinario y se perpetuará durante siglos, llegando incluso a sobrevivir al régimen político que lo creó, pues no fue suprimido hasta 1845<sup>7</sup>; eso sí, le proporcionó a las Cortes y a las ciudades una mayor relevancia política al ser dueñas y gestoras de un recurso del que la hacienda pública no podrá prescindir en el futuro<sup>8</sup>, siendo la plasmación del carácter consensuado que habría de tener la política fiscal castellana. En segundo lugar, la jornada de Inglaterra, para cuya financiación se habían aprobado los millones, no se reeditó, por lo que fueron aplicados a otras necesidades de la monarquía, en concreto a financiar los asientos para las provisiones de Flandes e Italia<sup>9</sup>. Finalmente, la libertad de elección de arbitrios fue tan sólo relativa, puesto que las decisiones locales fueron tamizadas por los agentes reales, como comprobaremos a continuación. Como efecto no pronosticado, hemos de anotar que las amplias potestades otorgadas a las ciudades con voto en Cortes para proceder a recaudar el servicio en sus distritos reforzaron sus capacidades judiciales y sus funciones capitalinas; de hecho, tal y como ya han reconocido varios autores desde hace tiempo, nos encontramos en los orígenes del mapa provincial castellano<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> *Ibidem*, sesiones del 7-IV y 28-VI-1590.

<sup>6</sup> FORTEA PÉREZ, J. I. *Monarquía y Cortes...*, pp. 144-145.

<sup>7</sup> En las renovaciones del servicio (que desde 1667 otorgaron en derecho a las ciudades al no volverse a convocar Cortes), nunca faltó la exposición de causas para las que era solicitado, al no variarse su consideración de auxilio perentorio y temporal; sobre las renovaciones de los millones hasta 1833, vid. LORENZANA DE LA PUENTE, F. *La representación política en el Antiguo Régimen. Las Cortes de Castilla, 1655-1834*, Universidad de Extremadura, tesis doctoral, Cáceres, 2010, vol. I, pp. 518-537, y vol. II, pp. 21-40 (<https://www.educacion.es/teseo/mostrarResult?ref=900309>).

<sup>8</sup> Entre los pioneros que asociaron el nuevo tributo y el resurgir de las Cortes, rompiendo así la tendencia historiográfica que consideraba a la asamblea una institución mortecina en esta época, tenemos a JAGO, C. "Habsburg Absolutism and the Cortes of Castile", *The American Historical Review*, 86-2, 1981, pp. 307-326; THOMPSON, I. A. A. "La Corona y las Cortes de Castilla, 1590-1665", *Revista de las Cortes Generales*, 8, 1986, pp. 8-42 (la versión original es de 1982); FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P. "Monarquía, Cortes y «cuestión constitucional» en Castilla durante la Edad Moderna", *Revista de las Cortes Generales*, I, 1984, pp. 11-34; ELLIOTT, J. H. *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, 1990, sobre todo pp. 115-116.

<sup>9</sup> ULLOA, M. *La Hacienda Real...*, p. 529.

<sup>10</sup> RAMOS, D. "El origen de la provincia y su relación con la evolución de las Cortes", en VVAA *La Provincia*, Barcelona, 1966 (pp. 27-37), pp. 30-35; MARTÍNEZ DÍEZ, G. "Génesis histórica de las provincias españolas", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 51, 1981 (pp. 523-593), pp. 533-539; DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. "Concesiones de votos en Cortes a ciudades castellanas en el siglo XVII", *Crisis y Decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, ed. de 1984 (pp. 97-111), pp. 102-103.

## II. EL REPARTIMIENTO EN EXTREMADURA

Nuestra fuente de información se centra en los informes recabados entre 1590 y 1591 por algunos de los corregidores radicados en Extremadura sobre los arbitrios aplicados en sus partidos para recaudar los millones. La primera paga había empezado a correr en julio de 1590, por lo que entendemos que los medios propuestos a estas alturas no hubieron de experimentar demasiados cambios, aunque sí es cierto que muchos de ellos merecieron la reprobación de los corregidores. Su interlocutor en la Corte fue Juan Vázquez de Salazar, secretario de la Cámara comisionado por el monarca para efectuar un seguimiento minucioso de todo el repartimiento.

En total, hemos obtenido información relativa a 130 entidades, incluyendo algunas agrupaciones concejiles: Alcántara y su tierra, el estado de Feria, Garrovillas y su tierra, Jerez de los Caballeros y sus aldeas y Llerena y sus aldeas; si desglosamos estos conjuntos, tenemos 166 unidades de población, lo que supone casi la mitad de las anotadas en el censo de Castilla de 1591 (335 en concreto), elaborado precisamente para repartir al por menor este servicio<sup>11</sup>. Se trata, pues, de una muestra suficientemente representativa de Extremadura. Advertimos, no obstante, que carecemos de noticias de las jurisdicciones de Medellín, Magacela, Galisteo, Belalcázar, Mérida y Montánchez.

Aunque caben muchas matizaciones, lo que conoceremos después como provincia de Extremadura estuvo dividida a lo largo del siglo XVI en dos circunscripciones fiscales: la provincia de Trujillo y la de San Marcos de León, ésta con capital en la villa (medio siglo después será ciudad) de Llerena. Entre ambos distritos se tenía previsto recaudar algo más del diez por ciento del total, un porcentaje superior al de su población: Trujillo aportaría el 7'2%, siendo el segundo contribuyente, tras Sevilla; y San Marcos de León el 3%, el decimotercero de los cuarenta y siete distritos fiscales<sup>12</sup>. Según el censo de Castilla de 1591, la provincia trujillana contaba con 80.426 vecinos (6% de la población del reino) y la llerenense con 31.952 (2'4%). Habida cuenta que entre las referencias utilizadas para repartir los millones se hallaban las alcabalas y el servicio ordinario y extraordinario, esta posible discrepancia entre población y carga fiscal no debe sorprendernos, pues con los millones ocurría lo mismo que con otras figuras fiscales, esto es, que se tendía a gravar más a los distritos ubicados en la submeseta sur que a los de la submeseta norte<sup>13</sup>.

En el reparto al por mayor se tiene constancia de la queja de Jerez de los Caballeros, cuyo gobernador consideraba que se le había repartido mucho más que a Mérida y a Llerena, las otras capitales santiaguistas, a las que suponía más ricas en población, tratos y términos; tampoco aceptaba llevar la recaudación a Llerena, pues Jerez ya contaba con receptorías como la de alcabalas<sup>14</sup>. En los repartos al por menor, tarea encomendada a los corregidores (otra cosa es que fueran ellos quienes los llevaran a término, de hecho dudamos que así fuera), también se tomó como base el servicio ordinario y extraordinario, aunque practicando ciertos ajustes debido a que ahora debían contribuir los lugares exentos, el clero y los

<sup>11</sup> GONZÁLEZ, T. *Censo de población de las Provincias y Partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI*, Madrid, 1829, pp. 79-83.

<sup>12</sup> ULLOA, M. *La Hacienda Real...*, pp. 524-525.

<sup>13</sup> Este extremo se puede comprobar repasando las tablas publicadas por J. M. CARRETERO ZAMORA en sus trabajos *Cortes, monarquía, ciudades. Las Cortes de Castilla a comienzos de la época moderna (1476-1515)*, Madrid, 1988, pp. 93-95; "Los servicios de las Cortes de Castilla en el reinado de Carlos I (1519-1554): volumen, evolución, distribución", *Las Cortes de Castilla y León, 1188-1988*, Valladolid, 1990, vol. I (pp. 417-434), pp. 427-434, y "Felipe II, las Cortes de Castilla y la deuda de la monarquía hispánica", en FUENTES GANZO, E. y MARTÍN, J. L. (Drs.) *De las Cortes históricas a los parlamentos democráticos: Castilla y León, S. XII-XXI*, Madrid, 2003 (pp. 269-294), pp. 283-294. Para las alcabalas, vid. ZABALA AGUIRRE, P. *Las alcabalas y la hacienda real en Castilla*, Santander, 2000, pp. 53, 64, 118-120, 128 y 139.

<sup>14</sup> Archivo General de Simancas, Patronato Real, Cortes de Castilla (AGS, PR, CC), caja 82, 504.

hidalgos. Además, se debía tener en cuenta la mayor riqueza de las ciudades<sup>15</sup>. Aún así, las quejas emitidas por los pueblos extremeños fueron muy numerosas. Aproximadamente uno de cada cinco se lamentó por el cupo asignado, que creían excesivo al haberse sobrevalorado su población, siendo habitual compararse, cuantificaciones mediante, con entidades más desgravadas. Se sabe, en efecto, que en todo el reino fueron corrientes los errores en la ponderación de la población y de la situación económica, siendo necesario introducir correcciones en el segundo repartimiento, en 1594<sup>16</sup>. Las autoridades comarcales no fueron insensibles a estas quejas; sabemos, como lo demuestran los casos de Alburquerque y Arroyomolinos de Montánchez (y también Guadalupe, perteneciente a la jurisdicción toledana), que se practicaron averiguaciones a fin de fijar con mayor exactitud el número de vecinos y la riqueza del término, y que algunas como Guadalcanal lograron con rapidez una rebaja. No siempre, sin embargo, tenían razón los presuntos agraviados en sus alegaciones; hemos comprobado, por ejemplo, que Valencia de las Torres tergiversa en su beneficio los datos sobre población y cupos asignados al compararse con Hornachos<sup>17</sup>.

El corregidor del partido, como se infiere de lo ya tratado, desempeñó en el negocio de los millones una labor esencial. En sus manos estaba evitar que las justicias locales hicieran y deshicieran a su antojo en la elección y aplicación de los arbitrios. También era el responsable de mediar en los conflictos, que no fueron pocos, ya internos, ya entre distintas poblaciones; así como de efectuar averiguaciones sobre vecindad, cuantificación de clérigos e hidalgos (ausentes en los padrones disponibles), tratos y granjerías. El delegado trujillano vaticinaba, pues, que su labor consistiría en "que no haya daños y se excusen quejas... siendo los naturales tan aficionados a tenerlas"<sup>18</sup>. Pero los corregidores fueron, sobre todo, los garantes del aspecto más novedoso de los millones: la universalidad contributiva, fijando su interés, a petición del comisionado Vázquez de Salazar, en indagar "si todos en general contribuyen igualmente en el dicho servicio, sin que se cargue más a los pobres que a los ricos"<sup>19</sup>. Fueron en todo momento conscientes de la carga que los millones supondrían para los pobres, pero no tuvieron más remedio que resignarse a cumplir las órdenes; de nuevo es el corregidor trujillano quien lo expone con claridad: "padecerán necesidad, pero siendo en servicio de Vuestra Majestad, es razón que todos se arrimen y que sus criados procuremos dar calor y forzándolos a que paguen y cumplan..."<sup>20</sup>.

Hubo partidos, sin embargo, en los que el corregidor no pudo o no supo evitar los abusos de la capital, sobre todo cuando existían términos compartidos. Habitadas a gobernar sus jurisdicciones sin mayores cortapisas, algunas capitales intentaron cargar sobre la comunidad el peso de sus millones. Fue el caso de Plasencia, quien arbitró los baldíos a costa de expulsar a los comuneros, de lo que se quejaron villas como Serradilla. Y el de Cáceres, quien defendió, en contra del parecer del sexmero, que se cargase la totalidad del cupo de la tierra en los comunales. El repartimiento efectuado por Plasencia motivó tantas quejas que hubo de ser enviado un juez especial, Francisco de Vera, para efectuar las averiguaciones pertinentes, no hallando más que obstáculos a su labor<sup>21</sup>.

No son abundantes las noticias sobre las tierras de señorío, aunque las pocas que tenemos son significativas del descontento de la población con la conducta de

<sup>15</sup> ULLOA, M. *La Hacienda Real...*, pp. 510-511.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 519 y 522-524.

<sup>17</sup> AGS, PR, CC, caja 83, 134 (Guadalcanal), 162-163 (Valencia de las Torres).

<sup>18</sup> *Ibidem*, caja 82, 265.

<sup>19</sup> *Ibid.*, caja 84, 4.

<sup>20</sup> *Ib.*, caja 82, 492-493.

<sup>21</sup> *Ib.*, caja 82, 2 y 35-37 (Plasencia), 416 (Cáceres).

sus titulares. Así, Zafra, disconforme con su cuota, alegaba, además de pobreza, que ya había contribuido con los muchos vecinos que se llevó el duque de Feria para la jornada de Inglaterra, “de donde no volvió ninguno”. Por su parte, el caso que exponía Gargantilla hubo de ser frecuente en estos tiempos de enajenaciones: al ser vendida Aldeanueva de la Vera al duque de Alba, se le había conferido un término tan excesivo que prácticamente lindaba con las casas de la villa denunciante, cercenándole todo aprovechamiento de donde pagar los millones, incluida la pesca<sup>22</sup>.

Las decisiones a nivel local sobre los arbitrios fueron tomadas, como es lógico, por los ayuntamientos, sin que éstos mostrasen mucho interés en consultar antes con los vecinos, es decir, con los contribuyentes. Sólo tenemos documentada dicha consulta en núcleos de tamaño menor, como Navalvillar, Villa del Campo, Jaraíz, Arroyomolinos de la Vera o Saucedilla. Claro que la intervención del pueblo tampoco suponía una garantía de conformidad, pues se informa que en Navalvillar, partido de Trujillo, se habían juntado al menos cinco veces sin llegarse a tomar ningún acuerdo. Dos excepciones entre los núcleos más poblados son las de Hornachos y Jerez de los Caballeros. En Hornachos, al parecer, se intentó que el negocio se resolviera en concejo abierto, una institución ya para entonces bastante periclitada. En Jerez se buscó la opinión de siete diputados ajenos al consistorio, un hecho que posiblemente vino motivado por la incomparecencia de los regidores, pues el cabildo más frecuentado apenas reunió a cinco de ellos. En poblaciones como Eljas la administración municipal se disipa: ni se convocó pleno decisorio ni pudo el averiguador encontrar a un solo concejal o funcionario que le explicase lo actuado, por lo que se fue sin cobrar sus honorarios<sup>23</sup>.

### III. LOS ARBITRIOS ELEGIDOS

A pesar de que el monarca, a petición de las Cortes, concedió facultad a todos los pueblos para usar los arbitrios “que les pareciere y dejar unos y tomar otros a su voluntad”, lo cierto es que los corregidores vigilaron la aplicación de estos arbitrios, intentando que se mantuviera un equilibrio entre los intereses de la real hacienda (apostando por medios capaces) y los intereses del común de vecinos (censurando los que perjudicasen clamorosamente a los pobres).

Aunque una tercera parte de los núcleos, aproximadamente, apostaron por un solo medio, lo normal era diversificar los procedimientos con los que obtener lo repartido, adoptando dos o más. El tamaño de la población no guarda en apariencia relación con uno u otro comportamiento, siendo más decisivos factores como la cantidad y calidad de los recursos disponibles y las distintas concepciones sobre la repercusión social que había de tener la carga fiscal. Quienes eligieron un solo medio justificaron esta medida, bien en la inexistencia de otros recursos (en estos casos lo normal es efectuar un repartimiento entre la población), bien en la suficiencia que prometía el recurso elegido (siendo aquí la tónica más repetida tributar por el uso y disfrute de bienes municipales). Por su parte, las poblaciones que decidieron señalar varios arbitrios pensaron que de esta forma se dosificaba de forma más equitativa el gravamen, quedando afectos, con una aportación moderada, un mayor número de actividades económicas y de vecinos; aunque también es lícito pensar que sólo de esta manera, y no con menos arbitrios, podían llegar a recaudar la parte comprometida. En no pocas ocasiones se selecciona un arbitrio principal y se señalan otros arbitrios secundarios que sólo se utilizarían si el primero no rindiese lo previsto.

<sup>22</sup> Ib., caja 83, 144 (Zafra), 68 (Gargantilla).

<sup>23</sup> Ib., caja 82, 492-493 (Navalvillar), 464 (Hornachos), 504 (Jerez), 456, 12-13 (Eljas).

Hemos clasificado y a la vez agrupado los medios elegidos por las poblaciones en seis categorías, analizando las razones expuestas y los problemas que se presentaron en cada caso.

### III. 1. *Sisas sobre los mantenimientos*

Se trata de un arbitrio destinado a gravar los artículos de demanda habitual. No siendo, desde luego, un recurso libre de críticas y complicaciones jurisdiccionales, lo cierto es que estaba considerado por los corregidores como una apuesta por la universalidad, proporcionalidad y progresividad de la contribución, puesto que la pagaban todos los consumidores y en idéntica cuantía, obteniéndose más ingresos de quienes tuviesen mayor capacidad adquisitiva. En efecto, la fiscalidad indirecta funcionó como un medio con el que sortear la barrera de los privilegios estamentales, siendo éste uno de los aspectos realmente revolucionarios del servicio<sup>24</sup>. En el futuro, los millones se recaudarán en todo el reino aplicando sisas sobre productos de primera necesidad, en concreto la carne, el aceite, el vinagre y el vino. Se ha señalado entre los perjuicios que causaban las sisas la disminución y encarecimiento de los flujos comerciales, así como el contrasentido que suponía la capacidad de autoabastecimiento de los productores, es decir, de los poderosos, con lo cual las posibilidades de fraude y ocultación se incrementaban. De algunos de estos inconvenientes, como veremos, ya se hacían eco los agentes reales en esta primera edición de los millones.

Un total de cuarenta y ocho poblaciones se decantaron por este medio, pero sólo una de ellas, Valverde de Leganés, partido de Badajoz, lo propuso en exclusiva. Casi todas las demás lo conceptuaron como el medio más importante, pero al no conocer a priori el rendimiento que pudiera tener, prefirieron arbitrar como medida de seguridad otros recursos suplementarios. Desde un punto de vista territorial, las sisas aparecen en todos los pueblos del partido de Badajoz y en la mayoría de los de Plasencia, sumando también casos significativos en Gata y en Llerena.

Es precisamente el gobernador de Llerena quien nos previene que las sisas eran inviables en las localidades menores, al comentar el caso de Bienvenida: "no alcanza por ser la villa pequeña y el gasto de mantenimientos poco"<sup>25</sup>. Aunque pudiera sobreentenderse que este medio era aplicable sobre todo en las entidades más pobladas, por adquirir en ellas un mayor relieve las compraventas, no siempre es así; de hecho, no figura en siete de las trece que superaban los mil vecinos<sup>26</sup>, entre ellas tres de las capitales más dinámicas: Cáceres, Trujillo y Plasencia. En algunos lugares fue realmente amplia la serie de productos arbitrados: más de una veintena en Talavera, una treintena en Villar del Rey (esclavos entre ellos) y casi medio centenar en Jaraíz, por ejemplo.

Los corregidores eran favorables a las sisas. El de Salamanca, cabeza de Extremadura, las consideraba el mejor medio disponible, siempre que fueran moderadas y se cobraran con suavidad. El de Llerena venía a decir prácticamente lo mismo: "lo sienten menos los vecinos por la poca cantidad", y además "se reparte este impuesto entre muchos". Pero también eran conscientes de sus consecuencias. El de Badajoz temía un aumento de los precios, por lo que ordenó vigilar las pesas y los importes de los artículos de venta al público; en Jerez se esperaba que hubiese fraudes: "podría haber pleitos y debates... hurtos y conclusiones y otros grandes

<sup>24</sup> FORTEA PÉREZ, J. I. *Monarquía y Cortes...*, p. 142.

<sup>25</sup> AGS, PR, CC, caja 82, 433, 7-8.

<sup>26</sup> Los datos cuantitativos que ofrecemos refieren siempre al total de las poblaciones documentadas, no al total de poblaciones existentes.

inconvenientes”, razón o excusa tomada por el gobernador para excluir a los hidalgos. Está comprobado en localidades como Piornal que las sisas no afectaban a los productores: “hubo muchos pobres que se quejaron diciendo que no era pasajero este lugar y que los ricos tienen vino en su casa y lo compran por arrobas, y que sólo los pobres van a la taberna y pagan la sisa”, pidiendo como contrapartida que la sisa de la carne la sufragara el abastecedor. En otros lugares, por ejemplo Losar, los gravámenes estaban motivando un descenso en el consumo: “no se gastan las mercaderías por la mucha sisa”<sup>27</sup>.

Pero de todos los problemas habidos en la imposición de las sisas, fue sin duda la reacción adversa de los eclesiásticos el más importante y duradero, siendo una controversia consustancial al desarrollo de los millones a lo largo de los siglos. Las dudas y prevenciones sobre la contribución del estamento exento por antonomasia comenzaron en Salamanca, donde el corregidor decidió que se cobrara la sisa en la taberna del obispo, dada la opinión favorable de los letrados de la universidad, aunque sin ocultar su temor a ser excomulgado. En Plasencia, el agente real prometía “quietar los ánimos” de los exentos, y en Jerez se pensaba que era muy complicado hacerles pagar a los que nunca habían pagado: “son [los clérigos] tan profanos que ni aún las alcabalas que deben de lo que contratan, no pagan, sino que se quieren exentar de pagarlas”. Especialmente combativo fue el obispo de Badajoz, quien amenazó con censuras y excomuniones a los miembros del cabildo municipal y escribió al rey quejándose de su actitud, al haberse “atrevido” a echarle sisa en los mantenimientos desde finales de 1590 sin licencia real<sup>28</sup>. En efecto, por entonces aún no se había despachado el breve pontificio, solicitado por el monarca, por el que se autorizaba la contribución del clero, expedido el 16 de agosto de 1591<sup>29</sup>. En poblaciones sometidas al señorío eclesiástico, caso de Guadalupe, la cobranza de los millones se contemplaba, si es que llegó a efectuarse, como su bautizo en materia fiscal<sup>30</sup>.

Otra forma de perjudicar a la iglesia era recurrir a los medios que se estaban aplicando o se iban a aplicar en su beneficio, por ejemplo las penas y calumnias para la construcción o reparación de templos en Jerez y en Brozas (la iglesia de los Mártires en el segundo caso), sin contar que son varios los establecimientos eclesiásticos con derechos adquiridos en las dehesas que ahora se arbitran. Como claro precursor de la política regalista, cuando no anticlerical, tenemos al ayuntamiento de Torreorgaz, dispuesto firmemente a valerse de la mitad de los cuarenta mil mavedíes que se gastaban las cofradías en comidas y fiestas<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> AGS, PR, CC, caja 82, 163 (Salamanca), 433 (Llerena), 47 (Badajoz), 504 (Jerez); 58-62 (Piornal); 9-10 (Losar).

<sup>28</sup> *Ibidem*, caja 82, 162 y 165-166 (Salamanca); 114 (Plasencia); 504 (Jerez); 47 y 83, 6-7 (Badajoz).

<sup>29</sup> CARPINTERO AGUADO, L. “La contribución del clero castellano a los servicios de millones”, *Revista de Historia Moderna* (Universidad de Alicante), 15, 1996 (pp. 271-297), p. 272.

<sup>30</sup> Los testimonios recogidos en Guadalupe vinculaban su pobreza, y también su exención, al monasterio. El origen de la Puebla radicaba en el personal que erigió el cenobio jerónimo, así como en los devotos y servidores suyos, “no había concejo ni ayuntamiento ni tenía propios”, ni había más justicia que la del monasterio, casi todas las casas le pertenecían, y las que no le pagan censos. La mayoría de los vecinos, pobres, por supuesto, trabajaban para los frailes y no pocos se sustentaban gracias a sus limosnas. No había propios ni arbitrios de donde sacar los millones, ni era factible imponer sisas por falta de comercio, pues casi todos los vecinos comían de lo que el monasterio les repartía. Por todas estas razones, alegan los informantes, los reyes habían liberado a la Puebla de pechos y tributos: AGS, PR, CC, caja 85, 59. Es posible que también ahora se librase de contribuir, pues cuarenta años más tarde, en 1631, se aseguraba que “no se han pagado sisas ni centenas por privilegio real”: cit. en RODRÍGUEZ GRAJERA, A. “La respuesta de las ciudades extremeñas a la política fiscal de Olivares: el estanco de la sal”, *Investigaciones Históricas. Épocas moderna y contemporánea*, 30, 2010 (pp. 49-70), p. 57. Recordemos que Guadalupe no pertenecía entonces a ninguno de los partidos extremeños.

<sup>31</sup> *Ibidem*, caja 82, 401 y 416, 8-9.



### III.2. Sisas sobre mercaderías y tránsito de personas

Un total de treinta y dos poblaciones, todas ellas pertenecientes a los partidos de Badajoz, Gata, Plasencia y Llerena, idearon distintas imposiciones destinadas, no tanto a los vecinos, como a los forasteros que transitaban para vender o para aprovisionarse. Se gravan productos y actividades como el paso de cabalgaduras, carros y carretas, alojamiento y consumo de cebada y paja en los mesones, así como una amplia variedad de productos que salen o/y entran en la población. Puesto que en el contexto rural extremeño el comercio no tenía mucha relevancia, este arbitrio es casi siempre complementario a las sisas sobre los mantenimientos. Sólo en los casos de Cilleros (partido de Gata), Arroyomolinos (Llerena) y Plasencia figuran estas sisas como medio principal para recaudar lo repartido.

Las dos primeras poblaciones, en realidad, arbitraron sobre los mesones porque no sabían de dónde obtener el importe exigido, quedando a la espera de hallar medios más capaces. Cilleros, a decir del gobernador de Gata, pronto advirtió los inconvenientes de adoptar esta solución, pues los forasteros dejaron de acudir a la villa con los bastimentos; lo mismo se decía en Navaconcejo. En cuanto a Plasencia, quizá por entonces el núcleo mercantil más activo de Extremadura, fueron constantes las quejas de los trajineros y de los lugares del partido por la sisa impuesta sobre la cebada de los mesones y productos de procedencia foránea, gracias a lo cual lograban desgravarse sus vecinos, una actitud, por otra parte, muy típica de esta ciudad (que se autoconcepuaba exenta) para con su jurisdicción<sup>32</sup>.

Hubo corregidores frontalmente opuestos a este medio. El de Trujillo no permitió que se aplicase en su partido, alegando impedimento legal para hacer pagar las sisas a los forasteros, "de modo que los vecinos y naturales de ella [se refería a Orellana la Vieja] lo paguen, y no los caminantes". Los de Jerez y Llerena aconsejaban no gravar productos que ya pagaban la alcabala por el perjuicio derivado a comerciantes y consumidores. El llerenense admitía alguna excepción como la sisa sobre los paños allá donde se fabricasen, que no donde se vendiesen, y estuvo especialmente alerta ante casos como el de Azuaga, calificando de "impertinente" su intención de hacer tributar por la saca de trigo, el tránsito de bestias y la cebada de los mesones. Existieron, efectivamente, muchas quejas de mala vecindad dirigidas hacia las poblaciones que funcionaban como centros de abastecimiento comarcal o subcomarcal, o las que eran lugares de tránsito; destacamos por la acidez con la que fueron expresadas las críticas de Aldeanueva de la Vera contra Jaraíz: "y si sisas quisiesen, lo echasen entre sus vecinos, e no en los que van a comprar los bastimentos"<sup>33</sup>.

### III.3. Arbitrios sobre bienes públicos

Fue el medio más utilizado de todos, puesto que figura expresamente en ochenta y cinco casos, estando representado de forma mayoritaria en todos los partidos, excepto en el de Gata, donde sólo lo aprobaron tres de los doce pueblos documentados. En veintisiete ocasiones figura, además, como el único medio elegido, circunstancia que se repite con frecuencia en las jurisdicciones del centro y sur de Extremadura, sobre todo en la de Llerena, a diferencia de las del norte, Gata y Plasencia, donde los términos municipales eran más reducidos. Algunos de los mayores sexmos, como Brozas, Valencia de Alcántara, Cáceres y Trujillo, optaron en exclusiva por esta solución. El arbitrio consistía, por lo general, en la rotura de dehesas y ejidos, alquiler de terrenos, venta de pastizales y cobro de derechos por

<sup>32</sup> *Ibid.*, caja 82, 456, 32 (Cilleros), 54-57 (Navaconcejo), 4-8 y 144 (Plasencia).

<sup>33</sup> *Ib.*, caja 82, 492-493 (Trujillo), 433 (Llerena), 504 (Jerez), 38-40 (Aldeanueva).

la entrada de ganado, aunque también se enajenaron derechos de tala, recogida de leña, caza, penas y condenaciones.

El recurso a los bienes públicos dependía, como es lógico, de su propia existencia y, en tal caso, del beneficio que pudieran aportar. En uno de los extremos se hallaba, por ejemplo, Sierra de Fuentes, villa con pocos vecinos y un término extenso, lo que le permitió arbitrar seis terrenos y sobrarle dieciocho mil maravedíes para años venideros. En el extremo opuesto tenemos muchos otros municipios que no disponían de estos recursos, y a mitad de camino estaban aquellos que sí los tenían pero se hallaban comprometidos. Quienes los tenían disponibles encontraron ahí el medio idóneo para no gravar directamente al vecindario con repartimientos ni encarecer los productos de consumo habitual con sisas, o al menos hacerlo en menor medida, con lo cual las autoridades locales podían apaciguar el malestar de la población ante el nuevo gravamen y, de paso, obviar la problemática de los grupos exentos. No obstante, tampoco este arbitrio quedó libre de críticas e inconvenientes.

Plasencia, haciendo de nuevo alarde de su exención, situó una parte de su cuota en el arriendo de cinco baldíos, con lo cual se amortiguaba la resistencia del concejo a contribuir por los millones y se evitaba irritar a la siempre irascible, amén de numerosa, población eclesiástica con sisas o repartimientos; era, en definitiva, un medio para recaudar "con más suavidad y menos sentimiento", como decía su corregidor. La indistinción de estados y clases hacía igualmente atractivo este medio, pues, como decía el de Cáceres, los bienes señalados "son comunes para pobres y ricos, en que todos tienen aprovechamiento". Junto a ellos se posicionaba por similares motivos el gobernador de Jerez. En Brozas los cuatro testigos consultados reconocen que este medio perjudica en realidad a los ricos, los grandes ganaderos, y no afecta tanto a los pobres como las sisas o los repartimientos, si bien reconocen que al intervenir tierras comunales la contribución llegaba en última instancia a todos<sup>34</sup>.

Los problemas surgían cuando los bienes arbitrados no era exclusivos, caso de Plasencia, lo que motivó las quejas de los pueblos partícipes en el aprovechamiento de aquellos terrenos, otro ejemplo más del señorío que se atribuía la ciudad sobre su tierra; algunos, como Casas de Millán, solicitaron reciprocidad, esto es, que su cupo se obtuviera también de los baldíos comunes. Otra zona comunera, la encomienda de Reina, hubo de tomar precauciones para que ninguno de sus partícipes (Casas de Reina, Reina, Trasierra, Fuente del Arco y Ahillones) se apropiara de los términos compartidos<sup>35</sup>.

Entre los opuestos a este medio está el gobernador llerenense, quien vaticinaba la destrucción de los montes públicos, que eran, como aducía con bastante razón, el único recurso del que disponían no pocas familias, razón por la cual prohibió tajantemente las talas de montes, considerando a los alcornoques y a las encinas como una apuesta de futuro. En esta misma línea, criticaba el reparto al por menor efectuado entre los pueblos, pues pensaba que los lugares caudalosos en tratos y comercio habían quedado muy descargados y los menores muy gravados, siendo los primeros más capaces de repartir la carga entre sus actividades económicas, sin tocar sus términos, mientras que los pobres no tenían más remedio que explotar esos términos perjudicando a los comuneros. El de Trujillo compartía en parte estas afirmaciones, temiendo que este recurso no fuera suficiente en los pueblos pequeños, aparte de propiciar la escasez de pastos<sup>36</sup>. Estos testimonios contradicen,

<sup>34</sup> Ib., caja 82, 144 (Plasencia), 416 (Cáceres), 504 (Jerez), 401 (Brozas).

<sup>35</sup> Ib., 31-35 (Casas de Millán), 433, 1-2 (Reina).

<sup>36</sup> Ib., caja 82, 433 (Llerena), 492-493 (Trujillo).

pues, uno de los objetivos iniciales, cual era evitar que el mundo urbano derivase, conscientemente o no, la carga tributaria hacia el mundo rural, hecho que vuelve a repetirse cuarenta años después con el nuevo impuesto sobre la sal llamado a sustituir a los millones<sup>37</sup>.

Otro problema detectado por el gobernador santiaguista era que las recientes compras de jurisdicciones habían comprometido, cuando no extinguido, el uso de estos bienes, y todo por un capricho de las justicias locales. Su compañero de Gata se expresaba en similares términos. Durante estos años numerosas poblaciones intentan retornar a la jurisdicción ordinaria tras caer en el señorío, cuando no pujan por recuperar la primera instancia judicial (fenómeno muy propio de las tierras de órdenes militares desde que Felipe II suprimiese dicha instancia y la subrogase a las capitales de partido en 1566). En ambos casos, los bienes públicos sirvieron para sufragar los costes de las operaciones. Era ésta la situación, por ejemplo, de Fuente de Cantos, que acababa de pagar cuarenta mil ducados para liberarse de la viuda de Juan Núñez de Illescas, y por ello tenía arrendadas casi todas las dehesas boyales por dieciséis años. En Los Santos tenían muy claro que lo prioritario era pagar la primera instancia y si sobraba algo de los bienes arbitrados aplicarlo a los millones, recurriéndose mientras tanto al pósito, ocurrencia que el gobernador calificó de "disparate". Valencia de las Torres debía por el mismo concepto tres mil ducados y no tenía medios para pagar los millones como no fuera echar repartimiento. En el partido de Gata, de la orden de Alcántara, Cilleros arrastraba una deuda de catorce mil ducados por comprar la exención, mil menos Valverde, y en Hernán Pérez se debían 4.500 maravedíes por vecino<sup>38</sup>.

Será el propio Reino en Cortes quien venga a dar la razón a los corregidores críticos con este medio, cuando reconoce en 1595 los males generados por los arbitrios usados para pagar el servicio de ocho millones, incidiendo precisamente en la destrucción de los términos: "han afligido y apretado el Reino consumiendo los propios y pósitos, dejando los campos y talando los montes con que se valían y sustentaban los reinos y pobres..."<sup>39</sup>. Se han señalado, igualmente, los perjuicios causados a la Mesta, al aprovechar los pueblos esta ocasión de poder arbitrar con libertad sus recursos (rotura de dehesas, subasta de pastizales, aparte los impuestos de tránsito) para expulsar a los trashumantes de los términos concejiles o encarecer sus aprovechamientos, extremos que no podemos ratificar en el caso extremeño, puesto que si bien es verdad que a veces se declara que habrían de ser preferidos los naturales a los forasteros en los alquileres (caso de Valencia de Alcántara), también nos consta que en la jurisdicción de Gata el gobernador no quiso autorizar la explotación de términos ya comprometidos con otros arrendadores y usufructuarios, y que en lugares como Cabezuela se contradijeron los arriendos de las dehesas por así prohibirlos las leyes de la Mesta, indicándose que para ello se precisaba licencia real expresa<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Esa es al menos la impresión que extraemos de la lectura del artículo de RODRÍGUEZ GRAJERA, A. "La respuesta de las ciudades extremeñas..."

<sup>38</sup> *Ib.*, caja 82, 433, 10 (Fuente de Cantos), 433, 6 (Los Santos); 456, 9-11, 24-29 y 32 (partido de Gata), caja 83, 162-163 (Valencia de las Torres).

<sup>39</sup> ACC, Cortes de 1592 a 1598, t. XIII, sesión del 4-IV-1595. Sobre las numerosas infracciones cometidas al amparo de las licencias reales para arbitrar los bienes públicos también se ha pronunciado FORTEA PÉREZ, señalando que el monarca no reaccionó ante tales abusos: *Monarquía y Cortes...*, pp. 139-140.

<sup>40</sup> AGS, PR, CC, caja 82, 496-7 (Valencia de Alcántara), 50-54 (Cabezuela). Sobre la incidencia (dramática según el autor) de los millones en la trashumancia, vid. MARÍN BARRIGUETE, F. "Fiscalidad y mesta: las repercusiones del 'servicio' de los ocho millones de ducados", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Coord.) *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, Madrid, 1998, vol. II, pp. 553-570. Se citan en este trabajo, en concreto, abusos cometidos en Cáceres y en Plasencia (p. 567).

### III.4. Repartimientos

Tras el anterior, el recurso de repartir directamente el cupo asignado entre la población fue el más utilizado. Se da en todos los partidos, pero destaca especialmente en los de Gata y Plasencia; también en Trujillo, aunque en menor medida. Tienen en común los tres partidos el agrupar núcleos de escasa entidad demográfica, en los cuales no era sencillo encontrar medios alternativos a éste; sólo en ellos, además, hallamos poblaciones, en total once, en las que el repartimiento es el único medio adoptado, aunque lo normal es que fuera complementario con el arbitraje de los bienes concejiles y las sisas. Es poco frecuente en las poblaciones medianas y grandes: de los trece núcleos que superan los mil vecinos, sólo figura en Madroñera, Jerez y Azuaga. Además de suplementario, el repartimiento era también a veces un expediente coyuntural, ideado para las primeras pagas o hasta tanto rindiesen los otros medios programados.

Los repartimientos eran un arbitrio que no agradaba a las autoridades, las cuales intentaron en la medida de sus posibilidades eludir su imposición en los núcleos más poblados, donde existían otros recursos y también la posibilidad de hallar resistencias. Para el corregidor de Salamanca, las derramas agitaban los ánimos de los vecinos: "suelen causar inquietud y pleitos entre ellos", y el de Plasencia afirmaba contar con una instrucción de Madrid que le prohibía autorizarlos. En la ciudad del Jerte, sin embargo, lo que realmente preocupaba era incomodar a los hidalgos y al cabildo eclesiástico, con el que recientemente se había concertado un crédito, de ahí que negara ante los averiguadores disponer de padrones de ningún tipo; al ser ciudad privilegiada por el rey no los necesitaba, y de haberlos, sin diferenciar en ellos pecheros de exentos, "se les dejaría de dar lo que son y a otros se les daría lo que no tienen, de que podrá resultar algunos escándalos e pasiones", en definitiva, que este tema "perjudica a sus preeminencias y libertades". Entre los opuestos a este sistema, al que califica de "odioso", se halla igualmente el gobernador de Llerena, quien con su lucidez habitual pensaba que este servicio estaba llamado a perpetuarse ("no falta en esta ocasión sospecha de esto"), y con él (en esto no acertaba) los medios de percepción escogidos; aparte, el tema de los exentos: "cada cual pretende huir el cuerpo a la paga"<sup>41</sup>.

La contribución de los exentos era un supuesto que no se contemplaba en muchas localidades ni de lejos. En Cáceres, los regidores decidieron incluir en el repartimiento inicialmente aprobado tan sólo al pueblo llano, pero las quejas del sexmero y del procurador del común les hicieron cambiar de idea, optando entonces por otro medio. En Gata se utilizó para repartir el padrón del pecho real, con lo cual tampoco se comprendía a los privilegiados, motivando las quejas del procurador síndico; en algunos pueblos de su jurisdicción, como Villa del Campo, se afirma que "hay gran alteración entre los vecinos". El gobernador, sin embargo, se congratulaba de que al tenerse en cuenta las haciendas no se causaba agravio a los pobres. El de Cáceres prohibió a las autoridades de Torreorgaz echar sisa o repartimiento a los hidalgos. En la mayor parte de los pueblos de Plasencia, la parte que se repartía alcanzaba tan sólo a los pecheros. En cualquier caso, en las poblaciones pequeñas era insignificante el número de hidalgos y clérigos. No sucedía esto en Jerez, donde se nombraron dos diputados, uno por cada estado, para organizar el repartimiento, y después cuatro regidores y cuatro diputados, pero los capitulares, que ya habían advertido que se tendrían que respetar los derechos de la nobleza, se reservaron la facultad de "el ver el dicho repartimiento e desagruar los que lo tuvieren"; ante las protestas lógicas del síndico, aquellos argumentan que si se incluye a toda la población "sería dar muchos pleitos, molestias e vejaciones a los vecinos de esta

<sup>41</sup> AGS, PR, CC, caja 82, 144 y caja 83, 47 (Plasencia); caja 82, 163 (Salamanca), 433 (Llerena).

ciudad, clérigos y monjas”, por lo que sólo deberían pagar “las personas que suelen contribuir en semejantes repartimientos”<sup>42</sup>.

No deja de ser llamativo que las oligarquías locales consideren motivo de escándalo público su inclusión y la del clero en los padrones, pero no su exclusión. El gobernador jerezano se opuso a que hubiera exenciones, no tanto por hacer gala de su conciencia social como por que sin el concurso de los poderosos era imposible acopiar la cantidad exigida. Su compañero de Llerena compartía este parecer: hacer contribuir tan sólo a los pobres era abonarse a la morosidad de los pueblos. En Albuquerque, por otra parte, si se optaba por el repartimiento se preveía la emigración de los vecinos empobrecidos hacia otros lugares más descargados<sup>43</sup>.

Con los medios disponibles a finales del siglo XVI, y con la estructura de poder imperante en los municipios, es ilusorio pensar que pudiera existir un repartimiento socialmente justo. Aparte los manejos de los capitulares por beneficiarse y dejar incólumes las distinciones estamentales, la mayor dificultad se hallaba en la inexistencia y el ocultamiento de padrones; no otra cosa cabe pensar del testimonio del juez que recorrió la jurisdicción placentina y sólo halló un padrón elaborado. Aún habiéndolos, pudieran no estar actualizados desde hacía más de diez años, tal y como se reconoce en varias ocasiones, con lo cual no se recogían los posibles cambios de riqueza y de estado. La siguiente controversia radicaba en el criterio que habría de utilizarse para repartir la carga; en Gata y Jerez se afirma que se hizo por haciendas, sin mayor explicación, pero tenemos localizados al menos cinco casos en los que se prefirió estimar la posesión de cabezas de ganado, mientras que en el partido de Gata se hizo contribuir a todo aquel que tuviera posesiones en el término. Menos complicaciones hubo en la pequeña localidad de Jarilla, donde se recurrió al estado civil: 4 reales cada hombre casado, 2 cada viuda.

### III.5. Pósito y créditos

Éste medio y el siguiente fueron claramente minoritarios. Se cuentan quince las poblaciones dispuestas a tomar prestado, bien del pósito, bien de particulares, la cuota asignada, ya fuera en su totalidad o en parte, quedando en tal caso como último recurso por si los medios elegidos no rendían lo previsto, o hasta tanto lo hicieran. Quienes optaron por el crédito en exclusiva o de forma muy preferente eran núcleos que habían efectuado un dispendio reciente al recomprar su jurisdicción y no tenían otros recursos desempeñados, como Fuente de Cantos y Los Santos; o Casar de Cáceres, que acababa de abonar 3.500 ducados por el consumo de regimientos. El gobernador llerenense no era partidario de esta solución, menos aún recurrir a los silos, “porque lo que una vez se saca prestado del pósito para cosas del concejo, tarde o nunca o con mucha dificultad e inconveniente se restituye”. En otras áreas de la Corona, éste fue un recurso habitual<sup>44</sup>.

### III.6. Sisas sobre el ganado

Puede sorprender que en una tierra donde la ganadería era una actividad económica esencial no se profundizara en este medio para pagar los millones, adoptándolo tan sólo ocho poblaciones. Hay que tener en cuenta que las ventas de ganado ya tributaban la alcabala, y que los ganaderos eran también los principales perjudicados cuando se arbitraban los bienes municipales, sisando la entrada de reses en los términos señalados. Jerez adujo que si imponía unilateralmente este

<sup>42</sup> *Ibidem*, caja 82, 416 (Cáceres), 456, 1-2 y 24-29 (Gata y Villa del Campo), 416, 8-9 (Torreorgaz), 504 (Jerez).

<sup>43</sup> *Ibid.*, caja 83, 102.

<sup>44</sup> FORTEA PÉREZ, J.I. *Monarquía y Cortes...*, p. 498; ULLOA, M. *La Hacienda Real...*, p. 598.

medio, los ganaderos irían a otras localidades a vender y de paso se perjudicaría a los arrendadores de la alcabala. Pero la verdadera razón quizá la encontremos en las declaraciones del gobernador de Llerena, el más firme partidario de este medio, defendiéndolo con el argumento de que recaería en los más ricos, que eran los compradores, y no los criadores. Precisamente ahí radica, según estimamos, la causa de su poca aceptación: la oposición de los ricos, de los poderosos, a cargar con el gravamen. Está plenamente constatada esta postura en Badajoz, donde los regidores se resistieron a aplicar esta sisa porque la mayoría de ellos eran granjeros, o en Campillo, donde la propuesta sí pasó el filtro consistorial pero chocó luego con los intereses de los ganaderos<sup>45</sup>.

#### IV. CONCLUSIÓN

El servicio de los ocho millones de ducados inaugura un periodo de la historia fiscal castellana marcado por la asunción de mayores cuotas de autonomía y responsabilidad por parte del Reino. Los municipios extremeños hicieron uso de esta libertad, matizada siempre por los corregidores, escogiendo los medios que mejor se adaptaban a sus condiciones espaciales, económicas y sociales; y también los que más convenían a las oligarquías locales. El procedimiento habitual fue atomizar las fuentes de recaudación a fin de repartir con mayor equidad la carga impositiva entre los diferentes grupos sociales y actividades económicas, pero hubo algunos medios que destacaron sobre otros: en primer lugar la explotación de los bienes públicos, a continuación las derramas entre la población y en tercer lugar las sisas sobre los artículos de venta. La abundancia en Extremadura de dehesas y baldíos favoreció lo primero, pero la debilidad de las redes comerciales impidió que las sisas alcanzaran mayor relieve. Con éstas quedaba garantizada (aunque no de manera infalible) la universalidad contributiva, pero no con los otros medios. De hecho, a pesar del interés del monarca por desgravar a los pobres y hacer contribuir a los poderosos, lo cierto es que éstos se veían frecuentemente liberados de pagar los repartimientos y opusieron mucha resistencia a pechar por las sisas. Las autoridades locales buscaron en todo momento alejar las tensiones políticas, mostrándose a menudo muy condescendiente con los privilegiados, lo que a su vez motivó la existencia de tensiones sociales.

Abundaron las quejas y agravios de los ayuntamientos y de los vecinos con motivo de la aplicación de este servicio: exceso de cupo, pobreza incompatible con la nueva exacción, agravios comparativos, mala vecindad, recrecimiento de la deuda concejil, falta de recursos suficientes, quejas tanto por la presencia como por la ausencia de los estamentos privilegiados en las derramas, agravios por la enajenación temporal de terrenos comunales, disminución y encarecimiento del transporte y del comercio, incremento de la presión fiscal en época de estancamiento, sobreseimiento de la normativa sobre el uso de los términos concejiles, etc. La confusión generada sobre los medios de exacción, de lo que Extremadura es un buen ejemplo, los múltiples recursos interpuestos y, en definitiva, el malestar social, motivarán que el segundo servicio de millones, aprobado en las Cortes de 1599-1601, se recaude siguiendo unas pautas comunes en todo el reino mediante la tributación indirecta, esto es, imponer sisas sobre artículos de gran demanda, el medio que menos rechazo había cosechado entre las autoridades regias, las oligarquías locales y los inconsultos contribuyentes en la primera experiencia de los millones, exceptuando, claro está, a los clérigos.

<sup>45</sup> AGS, PR, CC, caja 82, 504 (Jerez), 433 (Llerena), 48 (Badajoz), 433, 8 (Campillo).

APÉNDICE DOCUMENTAL: MEDIOS ELEGIDOS EN EXTREMADURA PARA LA PAGA DEL SERVICIO DE LOS OCHO MILLONES DE DUCADOS<sup>46</sup>

- A: Sisas sobre mantenimientos  
 B: Sisas sobre mercaderías, mesones y tránsito de forasteros  
 C: Arbitrios sobre bienes municipales  
 D: Repartimiento  
 E: Pósito y crédito  
 F: Sisas sobre ganados  
 G: Otros medios

PROVINCIA DE TRUJILLO

PARTIDO	POBLACIÓN	VECINOS	CUPO ANUAL (mrs)	MEDIOS PROPUESTOS						
				A	B	C	D	E	F	G
ALCÁNTARA	Alcántara y tierra	2.424	683.159							
	Brozas	1.642	683.159			*				
	Valencia de Alcántara	1.279				*				
BADAJOZ	Alburquerque	1.814	736.325							
	La Albuera	267	137.886	*	*	*				
	Badajoz	2.805	< 1.500.000	*	*	*				
	Manzanete	201	< 100.000	*	*		*			
	Talavera	698	295.714	*	*	*			*	
	Valverde	615	< 107.000	*						
	Villar del Rey	421	217.500	*	*	*			*	
CÁCERES	Aldea del Cano	117	51.425			*	*			
	Arroyo del Puerco	810	415.000							
	Cáceres	1.669	710.775			*				
	Casar	890	366.550					*		
	Malpartida	448	185.400			*		*		
	Sierra de Fuentes	122	53.175			*				
	Torreorgaz	192	63.750	*		*	*			*
	Torrequemada	148	55.300			*		*		
Zángano		13.625			*					
ESTADO DE FERIA		5.462	2.671.453							
GARROVILLAS Y SU TIERRA		1.472*	922.856							
GATA	Cadalso	190	64.000	*	*	*	*			
	Cilleros	546			*					
	Eljas	186				*	*			
	Gata	610				*	*			
	Hernán Pérez	108	51.000				*			
	La Torre	331	203.000				*			
	Moraleja	338	145.040	*	*		*			
	Navasfrías	41		*			*			
	Santibáñez	222	60.000				*			
	Torrecilla	170	30.000				*			
	Valverde	480		*			*			
	Villa del Campo	258	121.500	*	*		*			

<sup>46</sup> FUENTE: AGS, PR, CC, cajas 82 y 83. En las poblaciones señaladas con asterisco (\*), el dato de población procede de BLANCO CARRASCO, J.P. *Demografía, familia y sociedad en la Extremadura moderna, 1500-1860*, Cáceres, 1999, pp. 429-438.

PARTIDO	POBLACIÓN	VECINOS	CUPO ANUAL (mrs)	MEDIOS PROPOSTOS							
				A	B	C	D	E	F	G	
PLASENCIA	Aldeanueva del Camino	455	217.294	*	*	*	*				
	Aldeanueva de la Vera	197	72.428	*		*	*				
	Arroyomolinos	223	77.615			*	*				
	Barrado	90	36.215			*	*				
	Cabezuela	376	< 217.000	*	*		*				
	Casas de Millán	358	166.584	*	*	*	*				
	Casas del Castañar/ Esperilla	163	72.428	*	*	*	*				
	Casas del Monte	555				*	*				
	Casatejada	831	324.375	*	*		*	*			
	Cabezabellosa	96				*	*				
	Collado	72	18.006		*	*	*	*			
	Cuacos	472	362.112	*	*	*	*			*	
	El Torno	128					*	*			
	Gargantilla	103						*			
	Gargüera	139	61.562			*	*				
	Jaraíz	606	434.568	*	*	*	*				
	Jarilla	109					*	*			
	Jerte	200			*		*	*			
	Losar de la Vera	425	307.818	*	*	*	*				
	Malpartida	502	217.284	*	*	*	*				
	Navaconcejo	150	126.684	*	*	*	*				
	Peraleda/Campana de la Mata	251			*			*			
	Piornal	202	83.291	*	*	*	*			*	
	Plasencia	1.743	< 530.000		*	*					
	Robledillo	159	90.534	*		*	*				
	Romangordo / Campana de Albalá	104	227.600	*			*				
	Saucedilla	251	79.670	*	*	*	*				
	Segura	60						*			
	Serradilla	480	200.000	*	*	*	*				
	Talayuela	120	< 38.000	*	*	*	*				
Tejeda	291	154.719			*	*					
Toril	148	50.600	*	*		*					
Vadillo	108	< 40.000	*		*	*					
Valdeastillas	112	60.000			*	*					
Villar	234			*		*	*				
TRUJILLO	Abertura	359*				*					
	Acedera	124*				*	*				
	Alcollarín	89*					*				
	Aldea del Pastor	57*				*	*				
	Berzocana	640*			*	*					
	Búrdalo						*	*			
	Cañamero	559*				*	*				
	El Campo	128*				*					
Escorial	429*					*					



PARTIDO	POBLACIÓN	VECINOS	CUPO ANUAL (mrs)	MEDIOS PROPUESTOS						
				A	B	C	D	E	F	G
TRUJILLO	Garciaz	714*		*			*			
	Herguijuela	228*				*				
	Ibahernando	195*				*	*			
	La Cumbre	292*			*		*			
	Logrosán	926*					*	*		
	Madrigalejo	353*					*	*		
	Madroñera	1.119*					*			
	Navalvillar	284*					*			
	Plasenzuela	124*					*			
	Orellana de la Sierra	30*			*		*			
	Orellana la Vieja	210*			*		*		*	
	Robledillo	166*					*	*		
	Ruanes	60*					*			
	Santa Cruz	494*					*			
	Torrecillas	306*					*			
	Trujillo	1.580*					*			
	Zarza	113*					*	*		
Zorita	406*					*				

PROVINCIA DE SAN MARCOS DE LEÓN

PARTIDO	POBLACIÓN	VECINOS	CUPO ANUAL (mrs)	MEDIOS PROPUESTOS						
				A	B	C	D	E	F	G
JEREZ DE LOS CABALLEROS	Jerez de los Caballeros, Valle de Matamoros y Sta. Ana	1.963	776.116	*	*		*			
LLERENA	Aceuchal	499				*				
	Ahillones	315				*			*	
	Arroyomolinos	177	78.776		*					*
	Azuaga	1.208			*	*		*	*	
	Bienvenida	361			*			*		
	Cabeza la Vaca	352					*			
	Calera de León	230					*			
	Campillo	404						*		
	Casas de Reina	181					*			
	Fuente de Cantos	900	375.000					*		
	Fuente del Arco	265	180.000				*			
	Fuente del Maestro	1.074	607.608				*			
	Fuentes de León/ Cañaveral	543	238.000				*	*		
	Granja	466					*			
	Guadalcanal	1.055	789.566		*		*			
	Hinojosa	130					*			
	Hornachos	1.063	595.000		*	*	*			
Llera	228						*			

PARTIDO	POBLACIÓN	VECINOS	CUPO ANUAL (mrs)	MEDIOS PROPUESTOS							
				A	B	C	D	E	F	G	
LLERENA	Llerena y aldeas	2.066		*	*					*	
	Los Santos	766				*		*			
	Oliva	387		*		*		*			
	Palomas	201				*					
	Puebla del Prior	134				*					
	Puebla de la Reina	198				*		*			
	Puebla de Sancho Pérez	349				*		*			
	Reina	174				*					
	Retamal	173					*				
	Ribera	754							*		
	Segura de León	555			*	*		*	*		
	Trasierra	174					*				
	Usagre	625							*		
	Valencia de las Torres	455		260.000	*			*			
	Valencia del Ventoso	504							*		
Villafranca	573					*		*			



## SUPERSTICIONES E INQUISICIÓN EN EXTREMADURA

### SUPERSTITIONS AND THE INQUISITION IN EXTREMADURA

Fermín Mayorga Huertas

ferminmayorga@hotmail.com

*RESUMEN: Brujas, hechiceras, falsas místicas, santas fingidas, monjas endemoniadas y El Acebo, un pueblo de Cáceres condenado al completo por la Inquisición de Llerena por seguir las directrices supersticiosas de dos vecinos de la villa. La realidad social que encontraremos en este trabajo de investigación, será el seguimiento del “bien y del mal” dentro de lo mágico, lo misterioso, el cielo y el infierno, lo fascinante y lo insólito. Fueron muchas las mujeres extremeñas, que por seguir la senda del Príncipe de las Tinieblas fueron condenadas por el Santo Oficio extremeño; mujeres de la calle, religiosas y hombres los menos, conformarán un nutrido grupo cuyas cualidades más notorias serán, el pactar explícitamente con Satanás, y en algunos casos, como en el de una monja de Belvis de Monroy, firmando dicha componenda con su propia sangre. Los documentos inquisitoriales serán en esta misión nuestros mejores aliados, desde los mismos, iremos desgranando el modo de pensar y de actuar de una gran parte del pueblo extremeño. Si tenemos en cuenta las difíciles condiciones de vida producidas por el aislamiento, pobreza, enfermedad temprana y presencia continuada de la muerte en dichos momentos, no es de extrañar, que la piedad de algunos hombres y mujeres la centraran no tanto en el dogma y las enseñanzas oficiales de las que poco o nada recibían para solucionar los problemas que acuciaban a los miembros de sus familias o de la comunidad, sino más bien, en otros parámetros más “subterráneos”.*

*ABSTRACT: Witches, sorceresses, false worshippers, fake saints, possessed nuns and El Acebo, a town in Cáceres completely sentenced by Llerena Inquisition for following the superstitious guidelines of two of the dwellers of the town. The social reality that we will find in the present study will be the review of “good and bad” within the world of magic, mystery, heaven and hell, fascination and weirdness. Many women in Extremadura who followed the path of the Prince of the Dark were sentenced by the Inquisition; prostitutes, nuns and, more scarcely, men will form a group whose more notable qualities will be those of arranging covenants with Satan and, on other occasions, such as that of a nun from Belvis de Monroy, signing such a contract with her own blood. The Inquisition documents will be our better allies, and from them we will describe the way of thinking and behaving of a great part of the dwellers of most towns in Extremadura. If we take into account the difficult life conditions caused by the isolation, poverty, early illnesses and constant presence of death in those moments, it is not hard to imagine how piety of some men and women would not be mainly focused on dogma and its official teaching, from which little or nothing was received in order to solve everyday life problems, but rather upon other “more subterranean” guidelines.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 267 - 283

ISBN: 978-84-615-0021-5



Brujas, hechiceras, falsas místicas, santas fingidas, monjas endemoniadas y El Acebo, un pueblo de Cáceres condenado al completo por la Inquisición de Llerena por seguir las directrices supersticiosas de dos vecinos de la villa. La realidad social que encontraremos en este trabajo de investigación será el seguimiento del "bien y del mal" dentro de lo mágico, lo misterioso, el cielo y el infierno, lo fascinante y lo insólito.

Fueron muchas las mujeres extremeñas que, por seguir la senda del Príncipe de las Tinieblas fueron condenadas por el Santo Oficio extremeño; mujeres de la calle, religiosas y hombres los menos, conformarán un nutrido grupo cuyas cualidades más notorias serán el pactar explícitamente con Satanás, y en algunos casos como en el de la monja de Belvis de Monroy, firmando dicha componenda con su propia sangre.

Los documentos inquisitoriales serán en esta misión nuestros mejores aliados; desde los mismos, iremos desgranando y disgregando el modo de pensar y de actuar de una gran parte del pueblo extremeño. Si tenemos en cuenta las difíciles condiciones de vida producidas por el aislamiento, pobreza, enfermedad temprana y presencia continuada de la muerte en dichos momentos, no es de extrañar que la piedad de algunos hombres y mujeres la centraran no tanto en el dogma y las enseñanzas oficiales, de las que poco o nada recibían para solucionar los problemas que acuciaban a los miembros de sus familias o de la comunidad, sino, más bien, en otros parámetros más "subterráneos".

## LOS PROSÉLITOS DE SATÁN

El Diablo estuvo presente en la vida cotidiana de nuestros antepasados. De su existencia nadie dudaba. Con él aprendieron a convivir entre el temor ancestral y la burla los hombres y mujeres de nuestro Siglo de Oro, convirtiéndose en fuente de inspiración creativa en todos los ámbitos del arte, la literatura y la música. Su iconografía mutante, su presencia maligna, sus conexiones con otros mundos como el de la brujería, la posesión maléfica, el infierno o magia, no dejaron indiferentes a teólogos y pensadores, como tampoco al pueblo llano que encontraba en su figura el contrapunto imprescindible y negativo a la divinidad positiva y redentora.

Van a ser muchos los pueblos extremeños donde la figura del Príncipe de las Tinieblas será una realidad aliada. Vecinos de distintas villas contarán peripecias vividas con dicho personaje milenario como queriendo, con su experiencia, adoctrinar a los atónitos oyentes. Es curioso, sin embargo, que sepamos tan poco de una figura tan constatada, tan omnipresente, tan provocadora, -y admitámoslo- tan sumamente fascinante. Razón más que suficiente para que le otorguemos al diablo la importancia debida, a pesar de que no encaje muy bien en nuestra cultura actual.

El Diablo y sus secuaces constituían una realidad terrorífica pero sumamente familiar para nuestros antepasados. Apenas nadie cuestionó su existencia, e incluso, muchos sospecharon que dada la innata maldad de los hombres y de los tiempos, su capacidad para incitar al ser humano a obrar mal era más poderosa que la atracción hacia la santidad ejercida por las fuerzas divinas. Pero, en toda esta realidad, la iglesia va a jugar un papel fundamental en la agitación popular de dicho personaje, ya que a través de las predicaciones lanzadas desde los púlpitos sobre el temor al diablo, como estrategia de control religioso y social, se alimentaba la presencia del mismo en todos los espacios de la vida. De ahí el que muchas personas extremeñas testifiquen y cuenten el haber tenido acercamientos físicos con dicho ser, e incluso, el haber bajado hasta sus aposentos en el ardiente y terrible infierno bíblico. Las personas que tradicionalmente trataban de hacer pactos de este tipo solían

creer que Dios les había abandonado y no encontraban alicientes en sus vidas para continuar. Normalmente solían ser gentes de escasos recursos económicos quienes, cansados de su más que triste pobreza, decidían pactar con Satanás para llevar una vida de riquezas; individuos que amaban a alguien que no les correspondían o, como en algún que otro caso, movidos por el afán de protagonismo. Personas que no podían tolerar el anonimato de sus vidas y, por consiguiente, buscaban además de dinero, la fama o cualquier otro tipo de pacto que repercutiese de una forma inmediata en la mejora de su vida terrenal. Ejemplos de estas realidades nos los vamos a encontrar en distintos lugares de Extremadura, demostrándonos los fieles seguidores de estas historias que, en su momento, los distintos sucesos que contaban a vecinos y lugareños tenían multitud de prosélitos.

Estas son algunas crónicas de diferentes personajes reales que se consagraban en cuerpo y alma ante el mítico y legendario Ángel Caído. Hombres y mujeres que serán cazados por la Inquisición y recogidos sus casos en los distintos expedientes inquisitoriales de donde extraeremos lo insólito y mágico de sus vidas. Nuestra primera protagonista es una mujer de Fregenal de la Sierra, una vidente que predecía acontecimientos venideros, capaz de llegar hasta la diestra de Dios y hacer creer a sus vecinos que era una elegida del Todopoderoso para salvar al hombre en la tierra y los designios de la Iglesia. Una mujer que rozaba lo místico, lo sagrado y lo divino, una todo terreno de las realidades reveladas y visionadas en tierra y cielo. Ella era Ana Josefa de Matamoros "La Sibila de Fregenal":

“Viuda del ayudante Francisco Mateos Montilla, vecina y natural de Fregenal de la Sierra, de 41 años de edad, fue delatada de que publicaba fatalidades a nuestra España, y que estas habrían de empezar en el año 1692 y que se habrían de acabar en el año 1695. Se recibió sumaria información, y por la deposición de doce testigos que se examinaron, dijeron éstos, que era cierto que esta rea había pronosticado dichas fatalidades con entrada del moro en dicha fecha, y que había de morir su caudillo a vista de una imagen de Cristo Crucificado que está en un convento de dicha villa; y que a la voz de esta imagen, se habría de levantar un mancebo difunto de edad de diecisiete años que su Majestad lo tenía para remedio de aquella necesidad, a la cual ella habría de asistir. Y que en dicho año de 1695 estaría ya restaurada la Iglesia de aquella invasión y exaltada nuestra santa fe. En otra ocasión, hablando del cerco de Ceuta dijo, “que estaba escrito, que está tan próximo el castigo a los moros, que muy pronto ha de querer nuestro Señor sea exaltada su Santísima Fe y la Iglesia restituida a su veneración. Y diciendo una mujer que ella no tenía ánimo para ver entrar los moros, le respondió la rea, “que tuviese ánimo, que ella era una hormiga y se había de ver en medio de todos, y que no se le diera nada que su señor ya se lo daría”. Dijo a su confesor, “que ella había estado hablando toda una noche con él Pontífice Inocencio II y, que le había concedido muchas gracias y que había escrito una carta a su santidad el 31 de agosto de 1689 diciendo, que con quién había estado hablando tal noche en su lugar y oratorio, diciéndole, que diera gracias a Dios porque la había hecho una de sus predestinados.”

También dijo, que estando el Pontífice Inocencio II pidiendo a Dios por la Iglesia en oración, tuvo luz de las muchas persecuciones que había de padecer, y afligiéndose su santidad mucho, le dio a entender, que Nuestro Señor tenía criada un alma que defendería su Iglesia y que sería la dicha rea. Y que estando ella encomendado a Nuestro Señor estos trabajos, se le apareció su Santidad con quién estuvo conversando, y le pidió, le concediese indulgencias para un Santo Cristo que tenía en su oratorio, y que su santidad le dijo, que no solo una sino muchas se la concedería. Fue presa el 15 de septiembre de 1690, y algunos testigos nuevos que vinieron a acusarla decían, que la rea había dicho, “que los Ángeles habían venido a por ella y la habían trasportado hasta el paraíso, y que estando allí, vio las fuentes de dicho lugar y que en el paraíso le habían dado una cruz de esmeraldas. Y que quince meses antes de que la prendieran, dijo, que ya había empezado su persecución porque ya habían dado cuenta al

Santo Tribunal de su vida. Que habiéndola visitado un médico de su lugar luego que la prendieron, la dijo, que cómo sabía aquello, diciendo la rea, que se lo había dicho un Santo Cristo Crucificado y una Nuestra Señora que tenía en su oratorio. Y que cuando subió a lo cielos, los Ángeles la vistieron con una túnica azul y blanca siendo muy bien recibida, y le pusieron una corona de oro con muchas piedras preciosas y la cruz referida de esmeraldas con remates de oro. Y que estando en el cielo había visto comulgar a ciertas personas que nombró el testigo, y que habían muerto en dicha villa de Fregenal, así como a otras muchas personas de la villa. Y que los hijos de la rea que habían muerto, al verla en el cielo le dijeron, "Bendita seas madre, que por tu verdad merecimos estar en esta gloria" y la dicha rea dijo, "que en el juicio ella estaría a la mano derecha de su Señor". Y que un día de la cátedra de San Pedro del año 1669 estando en oración, se le apareció Nuestra Señora en forma humana en el paso y misterio de la oración en el huerto cuando estaba arrodillada mirando con los ojos a su Santísimo Padre, miró a esta rea y con el solo mirar con aquella aflicción, le pareció que aquel candor de sangre que derramaba era por ingratitud de los hombres a los beneficios que había recibido, y que inmediatamente vio con claridad que vinieron los judíos con sus linternillas y lanzas pegando con rabia a sus majestad, le levantaron en alto, le ataron las manos con muy mal tratamiento estando el rostro de su Santísima Majestad sereno y fijos los ojos en el cielo, y que de esta suerte lo habían llevado. Y que la rea lo fue siguiendo a nuestro Señor hasta Jerusalén. Que después de esta visión, dijo la rea, que habían sido tantas y tan frecuentes las revelaciones de todos los misterios, y en especial de la Santísima Trinidad, apariciones de su Majestad, de la Virgen Santísima, de muchos santos y santas, de los Ángeles en el cielo y en la tierra, en el purgatorio, en el infierno de los condenados, y finalmente fueron tantas las infinitas misericordias de Dios, que si las tuviese que escribir harían falta varios tomos.

Con fecha 19 de septiembre se le dio una tercera audiencia en la que refirió haber tenido apariciones de Dios, de San Juan evangelista, y que había sido llevada al cielo por doce Ángeles, que son la que la asisten por la voluntad del Santo, y que la acompañó San Pedro hasta llevarla hasta donde estaba el glorioso Santo cerca de Nuestro Señor acompañado de todos los Patriarcas y Profetas. La misma tuvo muchas apariciones de Cristo y de su Santísima Madre, y que en una de estas apariciones le dijo Jesús, que la haría Patriarca de la Iglesia, contando la rea que ha tenido muchas apariciones, revelaciones y alocuciones. A la rea se le calificaron sus apariciones y revelaciones de falsas y de ser una mujer ilusa, soberbia y jactanciosa, y muchas de sus proposiciones irreverentes a Dios, a la Virgen, y al Pontífice. Siendo condenada el 25 de junio de 1692 a que saliese a auto público de fe si lo hubiese de próximo y si no a una iglesia en forma de penitente con insignia de embustera, donde se le leyese su sentencia, abjure de Leví, y sea desterrada de esta ciudad de Llerena, Madrid y Fregenal cuatro leguas en contorno por tiempo y espacio de seis años, y los tres primero los cumpla sirviendo en un hospital donde se le de confesor, sea advertida reprendida, conminada y se le den 200 azotes".<sup>1</sup>

Pero si esta mística visionaria de todo lo celestial, natural de Fregenal, fue condenada por posibles embustes, nuestro siguiente personaje no lo va a ser menos. Mujer considerada, santa, natural de Siruela, tenía montado en torno a sus visiones del infierno y almas de purgatorio, un autentico negocio para los sacerdotes de dicha localidad y para un convento de la misma. Dicha condenada estaba considerada santa, los sacerdotes desde el púlpito apoyaban su santidad ante los feligreses de Siruela y eso condujo a que personas de pueblos cercanos llegasen hasta Siruela a venerar a dicha beata por su particular santimonia. Las ánimas del purgatorio hablaban con ella, y las mismas le pedían, que sus familiares le diesen treinta, cien y doscientas misas para salvar sus almas de dicho penar. La misma beata apoyada por los sacerdotes que se abastecían de las misas solicitadas, iba consiguiendo junto a su confesor, importantes cantidades de dinero que éste administraba, mientras

<sup>1</sup> AHN. Inquisición, lg. 3681, n° 11.



tanto, los falsos milagros se iban abriendo camino a manos de María Pizarro, la fingida santa de Siruela:

^Viuda, vecina de Siruela en Extremadura, causa contra la misma, acusada por el fiscal de los delitos de hereje, supersticiosa, santa fingida, embustera, perjura, excomulgada, negativa, diminuta confidente, ficta y simulada penitente, fautora y encubridora de herejes. Sentenciada a reclusión en un hospital o convento durante cuatro años. Años 1635-1641.

En la villa de Siruela hay una mujer que se llama María Pizarra, tenida por santa por la vida y acciones que hace. Hasta ella llegan muchas gentes de muchas partes a visitarla, y algunos, que miran esto sin pasión, han reparado en que le consultan a ella el estado de las ánimas de sus seres queridos, dándoles a conocer, que algunas ánimas le faltan tantos años de pena, y por ello, es menester, que se digan tantas misas por su ánima; y que se las dan a decir al licenciado Francisco Camacho en cuya compañía está esta mujer.

El Santísimo lo recibe en una ermita que llaman del Calvario, debido a que anteriormente lo recibía en la iglesia de la villa, y por motivos de las grandes exclamaciones que daba y arrobos que tenía, se decidió que lo tomase en dicha ermita donde se va más de cuatro horas. Allí entra en éxtasis, y cuando vuelve a su casa viene siempre sola con este clérigo. Que no se la ve comer, y al clérigo se le ha visto hacer algunos logros, de que ha sido notado en la villa de como trata de santidad a la reo, y que tiene 600 ducados de rentas, que notifica excomuniones a quienes no pagaban las misas sin ninguna caridad, y de decir a todos los que le han de visitar, como la hermana Pizarra hizo este milagro en berbería, y que vino de allá y que trajo una sardina fresca, y otros casos que el clérigo luego los publica como milagros. Que cuando toma el Santísimo, dice María Pizarra que ve una luz grande y dentro de ella algo que no sabe lo que es.

Se llamó al sacerdote de la villa D. Alonso de Oliver quién cuenta de dicha reo lo siguiente: que la mujer es una mujer de buena vida y costumbres, llamada María Pizarra, viuda de Antón Serrano, vecino de la dicha villa, de edad de 52 años, la cual vive en compañía de tres hijos que tiene del licenciado Francisco Camacho cura que fue de esta villa. Que hasta la casa de dicha mujer han venido muchas gentes en exceso de diferentes lugares, y tanto, que algunas mujeres que vienen a verla las ha visto venir descalzas con afecto de encontrarse con la santa, y viendo este testigo venir algunas mujeres cansadas por venir andado más de cinco leguas, decirle la dicha reo que se volviesen animadas a su regreso.

Un día le pregunto el cura que en que estado estará su alma cuando muera, diciéndole la dicha mujer, que se lo pregunten a su padre de confesión que es el dicho Francisco Camacho. Y les dice a quienes vienen a verla, que digan tantas misas por el ánima de sus familiares, a unos treinta, a otros cientos y a otros doscientos, por el ánima de su padre, madre, o hermano; y que el dicho licenciado Camacho da a decir muchas misas a otros sacerdotes porque el solo no podría darlas de tantas que les piden los que acuden hasta dicha mujer. Que cuando dicha María Pizarra entraba en éxtasis, quedaba encerrada con dos llaves sola en la ermita, volviendo el licenciado Camacho después de cuatro horas a por ella; y que lo único que come son hojas de lechuga o rábano, y que prácticamente no duerme. Y que es lo que sabe de la vida de esta mujer.

El siguiente testigo será un vecino de Siruela llamado Pedro García de la Rubia, a quién se le pregunta lo siguiente.

¿Si ha oído decir o sabe que en esta villa hay una mujer santa? Contestando: que lo que sabe es que hay una mujer que se llama María Pizarra, de más de cincuenta años, que está sirviendo con el licenciado Francisco Camacho, ella dos hijos y una hija. Que recibe el Santísimo Sacramento en la ermita del Calvario, y que hasta que no lo recibe está dando exclamaciones a Dios, y que

cuando toma el sacramento se pone de rodillas y entra en éxtasis, cesando las exclamaciones sin decir palabra hasta que acabada la misa vuelve en sí. Que al terminar la misa, el licenciado mandaba que saliese la gente fuera, quedando la mujer sola encerrada en la ermita, que no sabe lo que come, y que es capaz de sacar almas del purgatorio; y que se consigue diciendo misas por el ánima del difunto; y que el licenciado Camacho recibe dichas limosnas de los que le mandan dar dichas misas.

Que cuando está hincada de rodillas, si alguien pasa a su lado, esta se mueve en vaivenes de un lado al otro por el aire que deja la persona al pasar, y que cuando la traen a su casa cuesta mucho traerla porque viene fuera de sí aunque venía por su pie. También a escuchado al licenciado Camacho, que algunas veces en su casa de tanta fuerza que hace para no hacer las exclamaciones, le revienta sangre por los ojos, y que se siente atormentada por los demonios, que la abofetean y la aporrean, sacándola muchas veces de su casa y llevándosela a las sierras y a los montes. Que una vez que la sacaron, según me dijo su confesor, dieron con ella en el mar en un barco de sardinas, y ella turbada y azozobrada tomó tres sardinas que trajo frescas a su confesor. Que los demonios la sacaban de su casa, pero que su confesor la traía con una llamada que le hacía, llamada que ella sentía en su interior transportándose al momento en su casa. Que de lo de berbería sabe, que en un rapto que tubo de los demonios, la llevaron hasta berbería y que allí presencié el martirio de tres frailes franciscos, y que Dios le decía, que los animase, acercándose a ellos para dicho fin, muriendo martirizados sin temor a la muerte recibida.

Otros testigos cuentan, que por orden de Dios la dicha Pizarra había estado en Ginebra y en otras partes del mundo, y que los demonios la llevaban de sierra en sierra, nombrado las sierras a donde la transportaba como son Puerto Peña y la de San Roque, y que la hacían en pedazos muchas noches, y que el Ángel de su guarda recogía los pedazos y la sanaba trayéndola para su casa con su falda llena de zarpas y sucia. Contaba la re a la testigo, que cuando era transportada por las sierras y ríos, veía perros grandes, lobos grandes, culebras, peces grandes y otros animales, y que dichas figuras y animales eran ánimas que estaban en el purgatorio, y que muchas le pedían que rogase a Dios por ellas; que si había llovido venía mojada, y si había nevado traía nieve en cima.

Una testigo cuenta, que una vez que fue a rezar el rosario con dicha María Pizarra la encontró en éxtasis con una soga en la garganta de ahorcado y con las manos atadas a tras, y que fue corriendo la testigo por un cuchillo para desatarla. Que la soga que tenía por el cuello era de lazo escurridizo, y que cuando volvió en sí, le preguntó, que le había pasado, contestándole, que los demonios la querían ahorcar como lo habían intentado otras muchas veces, pero que su Ángel siempre mandaba a alguien para salvarla.

Otros contaban que la dicha María Pizarra desde los nueve años era maltratada por los demonios, que los demonios a eso de las doce de la noche la habían llevado a unos lavaderos de lana que están a la salida de la villa de Siruela, sin que ella los viese, sino solo sentir que la llevaban por fuerza. Que la tiraban al lavadero, dándole el agua por los pechos, y que ella como podía salía invocando a Nuestra Señora y al Ángel de su guarda. Que sentía como el Ángel y Nuestra Señora la ayudaban a salir aunque no los veía. Que la azotaban en la sierra más cercana de Siruela los demonios con varas de mimbre, y que otras noches que era sacada de su casa hasta la sierra, sentía como los perros le descoyuntaban los brazos y las piernas, y que invocando a la Señora, esta la devolvía a su casa al venir la mañana sin dolor ninguno; y que otro día, los demonios la colgaron de un peral que está en la sierra a eso de las dos de la noche. Que en la dicha sierra dice, que vio pasar a una mujer que dio un bramido inmenso y que encontró un niño recién nacido, pensando y creyendo que la dicha mujer lo había parido, y al quererlo coger, escuchó una voz que le dijo, déjalo, y por miedo dio tres pasos atrás y no lo cogió.

Otro día en una sierra que llaman de Puerto Peña, vio un toro que echaba fuego por la boca y por la barriga, y que había entendido que era un alma del purgatorio. En otra ocasión fue llevada por los demonios a una rivera cerca de Siruela, donde vio un montón de sardinas y a dos hombres que fornicaban con animales, que no supo si eran burras o yeguas, todo ello viéndolo con sus ojos corporales, diciéndole a los hombres, que fuesen inmediatamente a confesarse. En otra ocasión fue transportada al purgatorio, donde vio, muchas almas que estaban padeciendo con muchas llamas de fuego, que no lo veía con los ojos sino intelectualmente, que las llamas no eran muy oscuras ni muy claras y que muchas almas eran de difuntos de Siruela, y le decían, que le dijese a sus parientes que le hiciesen misas en la villa y en el convento.

Fue condenada por la Inquisición de Toledo a que fuese recluida en cárceles secretas hasta que hubiese auto de fe, y que saliese al mismo en forma de penitente, y sino, en una iglesia se le lea su sentencia con méritos, y que sea desterrada por cuatro años. Que no la confiese su confesor actual, y que no comulgue nada más que las tres pascuas del año, y que su sentencia se le lea en la villa de Siruela por tres ministros en la iglesia mayor de esta villa en día festivo vestida de penitente.<sup>2</sup>

María Pizarra, una ilusa según la Inquisición toledana, inducida por su confesor o director espiritual a ser tenida en Siruela y alrededores, como la santa iluminada, la mujer que volaba transportada por los demonios a diferentes espacios y lugares del mundo. Una mujer cuya vida centrada en la iglesia y la religión la hacía ser respetada, venerada y adorada, sobre todo, por los fieles que seguían sus arrobos, milagros y santidad manifestada por los cómplices sacerdotes de Siruela, quienes rubricaban y consagraban sus revelaciones en loor de divina santidad.

Una mujer víctima de sus convicciones, esfuerzos y fantasías, una vida sufrida y atormentada, que aceptaba su castigo con supuesta resignación. Eran actitudes que María Pizarra sobrellevaba y consentía, si tomamos en cuenta, que creía encontrar en ellas la prueba para lo que fue elegida su presunta santidad. Y por otro lado, los clérigos de Siruela, quienes aportaban desde los púlpitos las marcadas directrices a seguir a los feligreses nativos de la villa, así como, a los venidos de otros lugares con una clara misión, perpetuar en nombre de las visiones de la santa sus particulares negocios de misas para salvar las apenadas y sufridas ánimas del purgatorio. Y es que como dice el refrán, "el hábito no hace al monje", ejemplos hay muchísimos a lo largo de la historia pasada y actual que certifican y ratifican este aforismo; y como muestra de ello, conocamos la siniestra y lúgubre crónica de una monja de clausura natural de Serradilla, que profesa como religiosa en el convento de monjas de San Juan de la Penitencia de Belvis de Monroy. Una joven de 23 años, llamada y conocida en su convento como Sor María del Cristo, una discípula y catecúmena incondicional del ángel caído:

"Sor María del Cristo, religiosa profesa de velo blanco en el convento de S. Juan de la Penitencia de monjas Clarisa de la villa de Belvis de Monroy, condenada por delitos de pactos diabólicos, falsa creencia, y abuso del sacramento de la penitencia y eucaristía, así como sacrilegios y ultrajes hechos al Santísimo Sacramento".

Fue delatada esta monja el 3 de enero de 1807 por Rafaela de la Santísima Trinidad, monja profesa en el mismo convento que la mencionada Sor María del Cristo, y que lo hacía, porque la reo por desahogo de su conciencia o por providencia divina le había comunicado haber hecho pacto con el diablo, entregándole su alma y cuerpo con papel firmado de su propia sangre. Que le había adorado como a un Dios y que había pecado con él carnalmente, que habiendo comulgado había echado la sagrada ostia en la lumbre, que había negado o

<sup>2</sup> AHN. Inquisición de Toledo, lg. 115, exp. 2.

dudado el misterio de la pureza de María Santísima y del sacramento de la penitencia y que había salido de la clausura por arte del Diablo.

Cuenta la monja que la delata, que cuando quería lograr su torpe comercio con el demonio, le invocaba, y al verle le hacía postraciones, protestando en su interior y en su corazón, y que por entonces para ella no había más Dios. Que había pecado con él muchas veces, y que esto sucedía comúnmente en los días más festivos y lugares más sagrados, ignorando la misma reo si para ello tomaba figura de joven gallardo, mozo del campo, o figura de religioso, o si era engaño de su fantasía. También le había oído la testigo, que el diablo la había hostigado para que no creyese que había sacramento en las sagradas formas, negare el misterio de la Purísima Concepción y le diese adoración al Diablo. Que por arte del diablo, había salido cinco o seis veces de la clausura sin poner mano ni pie en el muro ni puerta, y que varias veces había parido yendo a las habitaciones extra-claustrales donde moran los comensales del monasterio, y otras, a la villa de Valverde de la Vera para lograr sus carnales intentos con personas de su pasión que allí habitaban.

Se le preguntó además, si sabía que la reo había proferido o hecho alguna palabra o acción supersticiosa, contestando la testigo, que faltando un día las tocas de la reo en su cuarto refirió, que el demonio para vengarse de su persona se las había quitado y se las había llevado a un sitio que dentro de clausura llamaban el monte, en el cual estaba la reo, y que desde allí mandó al demonio que se las devolviese, y según dijo la delatora, las encontró junto a una ventana de la casa de labor. En otra ocasión, queriendo la monja lujuriar con un sujeto conocido, sin saber como ni cuando, se encontró con él en su celda, y que todo esto se lo contaba la reo con lágrimas en los ojos.

Se le preguntó a la delatora si la reo estaba en su cabal juicio, si había padecido o padecía alguna lesión, si estaba embriagada, o si por las circunstancias que en ella observaba aparecía estar ilusa o vuelta la cabeza. Respondiendo la declarante, que jamás la había visto mermada de cabeza ni embriagada, y que replicándole la delatora que se dejase de lo que pensaba porque más parecía una ilusión, le exclamó la reo, que ojalá que lo fuera, pero lo malo es que lo cometido lo he ejecutado con mis cinco sentidos. Comentaba la declarante, que lo hechos solo lo sabe ella y nadie más del convento, porque las monjas, aunque la veían como macilenta, triste, llorosa, desgana de comer y desvelada, no atribuían esto sino a que estaba padeciendo de escrúpulos, o que estuviese arrepentida de ser religiosa. Llegó a tanto el candor de ellas, que aunque tenían en su compañía algunas viudas, y por esto experimentadas, ninguna formuló ni vio la menor sospecha de los ahogos que la aproximaron a una horrible infamia, nacido de no haber podido continuar sus excesos carnales con uno que siendo pastor se convirtió en lobo rapaz, fue mudado del pueblo a causa de haber cumplido los años de su ministerio y obediencia: que encontrándose la reo en esta disposición, y casi sin aliento para desahogar su conciencia, quiso el Señor darla valor para comunicar sus excesos sacrílegos y carnales al informante, a su padre vicario, a la delatora, y algunos de los carnales a su prelado; pero que esto duró muy poco, porque sin saber como ni porque, la prohibió su prelado que se dirigiese o escribiere sus consultas a quién no fuese religioso de su orden, extendiendo esta orden a todas las demás religiosas; lo cual, se atribuía con sobrado fundamento, que el cómplice había revuelto este cisma temiendo ser descubierto.

#### Declaración de la reo

Siete días después de la delación, es decir, el 7 de febrero de 1807, recurrió la reo al tribunal pidiéndole una comisión para declarar espontáneamente como lo hizo, diciendo: llamarse Sor María del Cristo, religiosa profesada en el citado monasterio de S. Juan de la Penitencia de la villa de Belvis de Monroy, de 23

años de edad. Que en la vigilia de navidad de 1804, como a eso de las 11 de la noche antes de tocar a Maitines, deseando lujuriar con cierta persona y no pudiendo lograrlo por medios humanos, invocó al demonio y se le apareció en forma de un gallardo joven, distinto del objeto de sus deseos, quién la dijo: que siempre que le entregare su alma para siempre, la cumpliría perfectamente sus lascivos deseos; pero que para la primera de su palabra era necesario escribiere una cédula con su propia sangre; lo que ejecutó sacándola con la pluma que el demonio presentó del exterior de la muñeca de la mano derecha, a lo que él la ayudó con su propia mano. Que la tal aparición la advirtió al punto que le invocó transportada en sus obscenidades, cerrados sus ojos, estando en el dormitorio con luz artificial y asistencias de otras religiosas enfermas, las cuales, a su parecer, aunque estaban despiertas, ni vieron tal joven, ni oyeron la conversación reciproca que tuvieron.

Se le preguntó si lo llegó a ver ella misma con sus ojos corporales, responde, que aunque al principio estaba como adormecida, luego que sintió aquella compañía, abrió los ojos y le vio, se llevó la cedula que le hizo, desapareciendo sin saber ella por donde. Que las palabras formales de dicha cedula son estas. "Yo Sor María del Cristo te prometo mi alma para siempre con tal que me proporciones pecar con N. persona de diverso sexo", con quién antes había consumado sus lascivos deseos naturalmente, en cuya figura se le apareció después de varias veces; y resistiéndose ella a volver a pecar, por conocer que aunque venia en dicha figura, no podía ser sino el demonio, la manifestaba la cédula como queriéndola obligar al comercio torpe en él, lo cual consintió innumerables veces, aunque algunas las resistió, cuales fueron aquellas en que la quería obligar con la criatura.

Que no advirtió de donde salió la sangre con que hizo la criatura, por no haber quedado en la mano señal alguna, ni aun en el pañuelo con que se ató aquella noche la mano. Que jamás le facilitó el demonio pecar real y verdaderamente con aquella persona que deseaba, aunque se lo rogó más de veinte veces, ni jamás salió de clausura por virtud de él. Que nunca utilizó para sus lascivias de cosa alguna sagrada, ni de palabras o acciones para invocarle para ayuda de sus torpes intentos: pero habiéndola hecho el comisario varias preguntas (que no expresa), dice éste, que al declarar al llegar aquí dijo, ser falso todo lo que llevaba expuesto acerca de la escritura, aunque se ratificó en lo verbal del pacto. Continua pues la declaración espontánea diciendo, que en el mismo acto de su lujuria la rogaba el demonio con palabras, que le tuviere y adorase por Dios, a lo que ella correspondió siempre diciéndole, que no tenía otro Dios que él, y adorándole después del acto hincando ambas rodillas, de cuyo error desistía y abjuraba luego que desaparecía, pues ni entonces ni ahora creía que tuviese algo de divino.

Que no advirtió que dejase mal olor en su desaparición ni que el cuerpo que tomaba fuese demasiado frío ni caliente; y cuando se llegaba a ella, siempre la decía que se quitase corona o cruz que traía al cuello, y en efecto si no se lo quitaba no se acercaba a ella; lo cual le hacía creer firmemente el poco poder de aquel espíritu infernal.

Se le preguntó si había lanzado la ostia consagrada al fuego, contestando, ser cierto haberla arrojado en el fuego de la cocina y brasero que suele haber en el entorno, lo cual cree que fueron más de cien veces las que lanzó dicha ostia, siendo la primera vez el día del Corpus de 1805 y la última el día de la Purificación de 1807; que además una vez la arrojó en el albañal por donde pasan las inmundicias de la cocina, otra en el estercolero donde se tira la basura, otra en el aljibe del claustro, y otra en el pozo del noviciado. Que unas veces la llevaba en la mano y otras en un pañuelo blanco, y que una vez que se encontraba sola, antes de arrojarla en el fuego de la cocina la punzó varias veces en un leño con una navaja afín de experimentar si estaba allí o no el cuerpo y sangre de Cristo. Que las más veces fue sugerida por el demonio en forma visible a su parecer a que lo hiciere, y no creyese que estaba allí J.C. a lo cual, dio ella perfecto crédito y más cuando observó que ni salía sangre ni cosa alguna sobrenatural. Que de 19 a 20 veces saliéndola al encuentro el demonio cuando llevaba la forma

para arrojarla al fuego, tuvo copula carnal con él unas veces en el ante coro y otras en el dormitorio.

Reconvenida en este acto se le preguntó, como había el demonio osar llegar a ella teniendo en la mano la sagrada forma cuando acababa de declarar que nunca quiso ni pudo llegar a ella sino quitaba la corona o cruz que llevaba al cuello, respondió, que no comprendía como pudiese ser eso, pero que creía que se acercaba a ella por el hecho de haber hurtado la ostia y hacer con él ella el fin pretendido. Que una vez se confricó sus partes pudendas con los corporales que están en la cráticula del comulgatorio, pero que jamás pensó ni hizo breba-je alguno con la sagrada forma.

Que no hacía burla de sus hermanas cuando comulgaban, pero las tenía por engañadas en lo que veneraban y recibían, y aunque tal vez tuviese al tiempo de comulgar las otras delectaciones venéreas, fueron solo llevadas de la flaqueza y corrupción en que toda ella estaba convertida; más no en desprecio del sacramento ni burla de lo que hacían sus hermanas, de quién tampoco se burlaba cuando hacía sus genuflexiones al Sacramento, ni ellas las dirigía al diablo cuando las hacía ni las hacía por desprecio. Que nunca había dudado del poder y voluntad de Dios para salvar su alma y limpiarla de tantas abominaciones, como las que van dicha e infinitas más de que no se le pedía declaración, y que en prueba de estas esperanzas ofrecía a Dios este sacrificio de tanto bochorno.

Preguntada si se trató alguna vez el pacto con el demonio, si después lo revocó, con que palabras lo hizo, si hubo adoraciones, y cual fue la última vez que comerció con Satanás, dijo.

Que estimulada de su conciencia la pesó algunas veces en su interior el trato hecho, y que acaso por esto mismo quiso el demonio se le renovase, como lo verificó en uno de los días de Concepción, o Purificación de Nuestra Señora, diciendo: "A ti dueño mío te entrego mí alma para siempre, que no tengo más Dios que a ti." A cuyas palabras acompañó el hincarse de rodillas, y después se siguió un acto carnal consumado. Que desde dichos días continuó en comercio torpe con el diablo todas las noches, y algunas veces por el día hasta el 24 de febrero de 1807 inclusive que fue el último. Y que desde ese día hasta el presente de esta declaración que fue el 26 de marzo, todos los demás días se le había aparecido, diciéndola, no confesara dichos errores acerca de los sacramentos porque se había de ver abandonada de todos.

Por último concluyó su declaración pidiendo humildemente al Santo Oficio no se escandalizare de sus enormes delitos, y que mirase por el honor el Santo hábito que indignamente vestía y que no mirase por el suyo, sino que le impusiere las penitencias que gustara, pues siempre serían mucho menos de lo que merecía, y que había de vivir y morir como hija de la Iglesia Católica.

Concluida la anterior declaración, añadió, que el tercer día de navidad del año anterior, y el tres de febrero de aquel mismo año de 1807, hurtó las formas que la dieron en la comunión, y aun las conservaba en un libro de la novena del Santo Cristo de los Dolores que tenía guardado en un baúl, las cuales, dijo, haber visto en el día anterior a esta declaración transformadas en un niño hermoso.

Se recogieron estas formas del paraje en que se encontraban, y las sumió el notario al día siguiente purificando el libro. Se ratificó la reo sin variación alguna. El comisario informó de ella que había tratado en gran manera de ocultar sus descaminados excesos, parte poseída del terror a las penas que fulminaban en sus caprichos, y parte sorprendida de la vergüenza que la causaba su padre vicario Fr. Pedro Muñoz. Que sus vicios la tenían tan encadenada que aunque tal vez respiraba como penitente, ahogada entre insufribles amarguras, no la dejaban sus malos envejecidos hábitos; pero que sin embargo parecía al comisionado, que al cabo con verdad y compunción los había manifestado.

A instancia del fiscal se volvió a examinar a esta reo, y sin estar presente el notario que era su padre vicario quién la frenaba a contar los excesos carnales que tubo con él, la reo declaró lo siguiente de dicho su confesor.

Que por haber tenido por confesor suyo tanto tiempo al cómplice de sus lascivias, éste no la decía, porque sabía que allí mismo en la confesión hablaban cosas torpes y veía que no las confesaba. Preguntada quienes habían sido los cómplices de sus excesos, respondió: que el cómplice de sus primeros excesos fue su confesor Fr. Bernardo Molina, el cual, al poco tiempo de profesa la solicitó durante la confesión y fuera de ella, y continuó comerciando con él por espacio de cuatro años, no solo en clausura sino fuera y hasta en la misma iglesia una vez, diciendo, "que quedó embarazada de dicho confesor" hasta llegar a darla brebajes y sangrías para ocultar las resultas. Que después de ido éste religioso, al verse privada de sus amores y ardiendo en ellos, fue cuando hizo el pacto. Y que las personas que pueden dar razón de sus excesos eran, Sor Rafaela de la Trinidad a quién ella le había contado todo, la Madre Abadesa, a quién había contado los carnales, embarazos y medios para abortar, al Padre Vicario con quién consultó alguna vez en la confesión e inmediatamente después de ella, el comisionado actual con quién también consultó algunas cosas en confesión, y el Padre Molina, su cómplice, quién la tenía dicho que no lo hiciese porque la habrían de prender; y finalmente el Padre ex provincial Fr. Juan Ramón González con quién consultó dicho Padre Vicario sin su consentimiento.

El comisionado informó que le parecía haber dicho la verdad. El tribunal a instancia fiscal mandó examinar los contestes dados en la declaración anterior, siendo el primer testigo La Madre Abadesa.

Declaración de La Madre Abadesa

Mujer de 51 años de edad, quién dijo.

Que sabía por boca de la misma reo la solicitación ad turbia de su confesor el Padre Molina, su comercio torpe, intra y extra clausura, y que el resultado fue quedar embarazada dos veces, en uno de los cuales había procurado abortar y en efecto abortó un feto animado, que procuró bautizar y enterró en una huerta o monte habiéndose sangrado primeramente a instancia del Padre Molina, y tomado una bebida a instancia del mismo.

Declaración de Fr. Ramón González

Ex Provincial citado por la reo, de edad de 60 años, quién dijo: que había sido consultado varias veces por el Padre Fr. Pedro Muñoz vicario del convento de la reo, que en la primera se le consultó sobre la obligación de informar de una religiosa de aquel convento que había hecho pacto expreso con el diablo, tenido trato con él como incubo, adorándole como a su Dios único, ultrajando la Sagrada Eucaristía que había quemado una vez, y haber negado la virginidad de Nuestra Santa Virgen junto a otras particulares que ya no tenía presente.

Declaración del cura de Belvis

En este estado se pidió información al cura de Belvis comisionado de esta causa, contando lo siguiente.

Que en la víspera de la natividad de Nuestra Señora del año anterior de 1807, había entrado el ya mencionado Fr. Bernardo Molina en el convento después de anochecido por uno de los muros de dicho recinto en donde permaneció oculto por espacio de tres días, según se lo dijo al fin de ellos la misma reo; con cuya noticia y por las de entonces, las dio el Padre Iglesias confesor del convento de Cantillana. Registró dicho prelado su convento con la Madre Abadesa y nada encontró, por lo que habiendo reconvenido a la reo, respondió que se había fugado instándola a que saliese con él fuera de clausura; que pasados algunos meses llegó a formar juicio la prelada de que aquella estaba embarazada y registrándola la encontró muy fajada y con algunos entumecimientos en el vientre, por lo que la preguntó por lo acaecido en principio de septiembre, y

aunque al principio lo negó que dicho religioso hubiese llegado a su cuerpo, luego confesó que estaba embarazada. Volviéndole a preguntar por tercera vez por lo mismo, negó la copula y el embarazo pero no la entrada del religioso. Que era sabedora de todo esto la monja Sor Rafaela de la Santísima Trinidad como también la monja Vicaria a quién la reo se lo había contado. El mismo comisionado añadió a todo lo referido, que a pocos meses después de la entrada del Padre Molina al convento, le escribió la reo por mano de su vicario o confesor el Padre Fr. Francisco Iglesias, pidiéndole consuelo y consejo porque se encontraba muy despreciada y perseguida de las monjas, atribuido a los excesos anteriores. Por todo lo cual, dicho confesor le dijo, que se confesase y contase la verdad de la entrada del Fr. Bernardo Molina en su convento, contestando la reo, que lo había escondido en una pieza del noviciado y un caramanchón donde le llevaba de comer; que le pidió un breviario y no se lo llevo, y que el religioso le llevo ropa de seglar para sacarla disfrazada y no quiso asentir a ello. Que no habían tenido deshonestidades, pero conociendo el confesor su forma de mentir, le dijo, que dijese la verdad o no la absolvería, diciendo la reo, que estaba embarazada de tres meses por haberla faltado otros tantos la menstruación. El informante la exhortó a que no abortase, y que para el sigilo se lo avisase a la prelada. Que abortó en el mes de abril de este año, teniendo el feto ocho meses, lo bautizó y arrojó en el pozo del monte rebujado en un paño blanco. Y que al cabo de algún tiempo se asomó y viendo el paño lo sacó pero sin el feto. Que para que no conociesen su purgación quemó la camisa con que abortó, lo cual consiguió con solo apretarse apretadísimamente, "y es que la ceguedad del entendimiento es una de las hijas de la lascivia".

#### Declaración de la reo ante la Inquisición

Fue presa la reo en cárceles secretas y al día siguiente se le tomó declaración en la Inquisición de Llerena contestando la convicta lo siguiente.

Dijo llamarse María Martín, natural de Serradilla, Obispado de Plasencia, de estado religiosa en el convento de Franciscas de Santa Clara de la villa de Belvis de Monroy de 24 años de edad, hija, nieta, sobrina, y hermana de los que expresa en que nada hay que advertir, todos cristianos viejos y limpios de sangre. Que era cristiana y como tal había oído misa siempre aun en los días de trabajo, y lo mismo había confesado y comulgado habiéndolo hecho la última vez el sábado antes de su salida del convento con el Padre Vicario Fr. Alonso de Valverde; sabe leer y escribir y respondió bien a las preguntas que se la hicieron de doctrina cristiana.

Preguntada por la causa de su prisión dijo: que presumía fuese las velaciones que había hecho contra si misma en particulares tocantes a la fe por medio del cura de Belvis, lo cual, le parecía haberlo verificado la primera vez habría unos tres años; y que también le parecía haber sido causa el haber sido delatada por Sor Rafaela de la Santísima Trinidad a quién confió sus interioridades estrechada por sus importunidades. Respondió que por descargo de su conciencia, las cosas que había contado antes no eran verdad sino ilusión e imaginación de la declarante, creyendo que aquello que pensaba sobre estos puntos era real y efectivo, que una vez que su cabeza estuvo mejor conoció no ser así, sino imaginario, y en particular lo que tenía dicho sobre el pacto con el diablo, lo cual, conocía que fue efecto de una vehemente tentación y deseo de renovar su trato con la persona que tenía manifestada, y por lo mismo, las adoraciones que tenía dicho haberle dado, porque aunque las manifestó fue solo porque la preguntaban sobre ello, y así se lo proponía su imaginación en aquel acto. Que no era cierto lo de la corona y la cruz ante el diablo, que era fruto de su imaginación y de ver la figura de su cómplice como la del mismo Satanás. Que dicho cómplice le decía que no podía absolverla de lo que pasaba entre los dos, absolviéndola a su parecer siempre que con él confesaba. Que tampoco era cierto que arrojase las formas al fuego de la cocina, brasero, estercolero, pozo, o regadera, y que no obstante el comisionado la mandó trajese las formas que



tenía guardadas en libro novenario del Santo Cristo de los Dolores, tomando dos sin consagrar y poniéndolas en dicho libro se las entregó.

En vista de todo lo referido, el Inquisidor D. Pedro María de la cantilla dijo por auto de 10 de este mes, que fuese votada a que en atención a su retractación se la de una audiencia donde vulva a retractarse de los hechos cometidos, y pueda volver a su convento habiendo sido antes reprendida, apercibiéndola de tan regular procedimiento”.<sup>3</sup>

Caso curioso el de la monja delincuente y ninfómana de Serradilla, Sor María del Cristo, a partir de aquí, saquen sus propias conclusiones.

Nuestra siguiente historia cargada de superstición rural, no va a ser menos interesante que la anterior, los hechos que se narrarán en el expediente de la Inquisición de Llerena sucederán en la villa del Acebo (Cáceres); allí todo un pueblo se verá puesto en la picota por seguir las directrices fetichistas marcadas por dos vecinos de dicha localidad cacereña. Pero dejemos que sea el propio documento con su particular lenguaje, el que nos transmita qué sucedió en dicha localidad con sus vecinos y la lapidaria persecución del Santo Oficio ante la más que evidente superstición hacia San Cornelio.

Superstición de llevar un cuerno a San Cornelio para sanar de cuartanas.

“Este expediente es el que remitió el tribunal de Llerena con carta de 19 de enero de este año de 1791, sobre la superstición de ofrecer cuernos yendo en romería a un San Cornelio que está en distrito de Portugal para sanar la enfermedad de cuartana.

En 20 de febrero de 1790 el comisario de Coria D. Juan Cid Salgado envió al tribunal diciendo: que en el lugar del Acebo y sus cercanías era cosa muy sabida de esta superstición. Se libró comisión para que se averiguase, y habiendo el Señor comisario de Acebo examinado cinco testigos entre ellos el cura, sacristán y cirujano, contestan: en que muchos acuden a dicho santo unos porque ofrecen cuando están enfermos, y otros encontrándose con la misma enfermedad. Que les es preciso llevar un cuerno, y ha de ser el primero que hallaren, y en llegando al santo lo dejen junto a él, y que es grande la porción que hay junto al santo de estos elementos. Dicha imagen está sin ermita y maltratado por las inclemencias, distante ocho leguas poco más o menos del dicho lugar del Acebo. Que asimismo está creída la gente en ser remedio eficaz para curar las calenturas de cuartana. Añade el cuarto testigo, que le parecen han hecho estas romerías en buena fe y sin pensar hubiese en ello superstición.

El cura en su ratificación dice, que le parece haber oído, que el cuerno ha de ser de buey o de vaca; y el cirujano dice, que en cuanto a la sanidad ha habido de todo, porque unos vuelven sanos y otros del mismo modo que fueron, y que otros fueron a su romería sanos. Todos estos testigos citan a Juana Rodríguez y su hijo Ambrosio Calero de ser los que hicieron y organizaron dicha romería.

El fiscal mandó fuesen reprendido dichos dos sujetos y apercibidos si acudían a San Cornelio. El tribunal mandó se pusiesen edictos e informes de la prohibición de dicha romería en todos los pueblos donde fuesen gente, y en el convento del Acebo, quienes dicen ser muy cierto no solo en los pueblos cercanos al Acebo, sino en todo el distrito de Ciudad Rodrigo cercanos a Portugal. Que el lugar cercano a la cueva del santo es Sabapal, en la Abadía de Quadrazán, y es tanta la abundancia de cuernos que llevan al santo, que infectan el aire de suerte, y que es preciso taparse las narices para llegar hasta San Cornelio.

El convento del Acebo dice lo mismo, y que el santo estaba en la inclemencia en el cóncavo de una peña en el obispado de la Guarda. El fiscal, visto los antecedentes pidió se publicasen edictos prohibiendo con graves penas la continencia de tales supersticiones, y que los que osasen ir, fuesen detenidos por

<sup>3</sup> AHN. Inquisición, lg. 3734, n° 49.

la Inquisición de Evora a quiénes avisaremos por carta para que los detengan. Visto en el tribunal en 19 de enero de 1791".<sup>4</sup>

Superstición o no, lo cierto es que la Iglesia poco después montará su particular negocio en torno a San Cornelio vendiendo encorvados cuernecitos, piezas que los seguidores del santo llevarán como colgantes que les ayudará a curarse de las tan temidas cuartanas del momento propiciadas casi siempre por el temido y muy presente mal de ojo:

"En Portugal San Cornelio es el patrón de los animales galhudos, la iglesia del santo se ve llena de los más variados tipos de cuernos como ofrendas que le presentan los fieles. Los capuchinos bajo cuya jurisdicción está la iglesia, fabrican los cuernos de todas las formas y tamaños y los venden con el nombre de "cuernos benditos o cuernecillos de San Cornelio"; y son propicios para preservar a los animales de males ruines y a las personas del mal de ojo".<sup>5</sup>

Curase o no curase, lo cierto es que las personas que les tocó vivir en épocas pasadas e, incluso, en tiempos actuales, siguen creyendo, practicando y visitando a personas a las que tienen por curanderas. Y es que, a veces, la realidad supera a la ficción en algunos elementos curativos como pueden ser las plantas medicinales, material utilizado desde tiempos inmemoriales para curar y calmar dolores en el ser humano. Un claro ejemplo de ello lo descubriremos en nuestra siguiente curandera, una mujer natural de Madroñeras, quién será avisada y reprendida varias veces por la Inquisición por sus prácticas curativas:

"Ana González, casada, mujer de Marcos Aragón, vecina de Madroñeras, fue condenada por curativas supersticiosas. Se formuló su caso en 1784, fue condenada a ser reprendida y conminada de que si reincidía se la castigaría con mayor rigor. La misma ha reincidido con efecto hasta 3 veces y viene votada a prisión.

Tuvo principio por delación que con fecha 24 de enero de 1784, recibió por escrito a un familiar D. Francisco Durán cura rector de la villa de Madroñeras en que expresó haber oído que esta reo es y ha sido curandera supersticiosa. Que había curado a Miguel González de aquella vecindad y a otros varios, y que la misma, pone unas gotas de aceite en el agua, y que moviéndola con los dedos se van al fondo con ciertas oraciones y palabras que dice. El delator la reprendió varias veces, pero sin embargo, no hace mucho tiempo, que escuchó el denunciante a María Antonia y Teresa Rodríguez que delante de ellas ha curado esta reo y puesto aceite en el agua y que se le ha ido al fondo.

Miguel González, de 50 años de aquella vecindad y que es uno de los curados por la reo, declara: que habiéndole acometido un fuerte de dolor de cabeza, llamó a esta reo, quién le dijo llevase un cordón de seda con el que le midió la cabeza, diciéndole que la tenía abierta como reo en el dos, y aplicándole un emplaste que compuso la reo con romero, arraigán y otros simples que ignora el testigo, quedó bueno de dolor al día siguiente. Que no hizo la reo ninguna oración ni dijo palabras con las que curar al testigo, y ha oído que es muy común que personas enfermas de la villa y de otros lugares acudan a casa de la reo.

Teresa Rodríguez, soltera, de 35 años de edad, dice haber visto a esta reo curar echando aceite en el agua y que el aceite se iba al fondo. También declara que lavando en el año 1983 con esta reo en el arroyo inmediato a Madroñeras en un día del mes de diciembre, la reprendió la testigo porque curaba, habiéndole reñido también por ello el cura varias veces. La reo respondió, que el cura no tenía razón, porque sus medicinas se reducían a poner emplastes a los enfermos, y decir entonces, unas palabras del Credo que son santas y buenas. Que también ha visto la testigo, que María la Cruz y Catalina Guijarro vecinas

<sup>4</sup> AHN, lg. 3728, n° 285.

<sup>5</sup> Cabaleiro de Oliveira. Biblioteca Nacional, Lisboa, 1922, vol. I. p. 224.

de Zurita, llevaron unos niños para que los curase esta reo, y lo mismo hizo otra que llaman la Bermeja del mismo lugar y otra de Alcollarín que llaman Rosa.

María Rodríguez, soltera de 39 años de edad, dice, que por San Miguel, se acercó a su casa Catalina Guijarro, vecina de Zurita, y preguntó por la casa de esta reo, y acompañándola la testigo a su presencia, preguntó dicha Guijarro a la reo si podría curar a una niña sobrina que estaba enferma hacía días de unas parótidas que le habían salido en los carrillos, y que le habían dicho, que eran hechizos o mal de ojo; y parece a la testigo, que dicha Guijarro entregó a la reo para la curación ropa de la niña enferma; y que luego la respondió la reo, que la dicha niña estaba ya muy pasada del mal y tenía poco o ningún remedio. Que entró en un cuarto y echando un poco de agua en un cuenco y aceite del candil, empezó a menearlo con el dedo diciendo unas oraciones que la testigo no entendió. Le parece a la testigo que dijo la reo a dicha Guijarro, mira y ven a mirar aquí como está tu sobrina, pero la testigo no vio nada por ser muy corta de vista, pero si oyó que dijo que era mal de ojo, muy añejo, y que estaba pasada. Que pasados algunos días, volvió dicha Guijarro con su sobrina a la casa de la testigo con otras dos mujeres y un niño, y fueron a casa de la reo para que curasen al niño, pero no fue la testigo ni sabe que medicinas les aplicó.

Catalina Guijarro, vecina de Zurita, de 32 años de edad, dice: que siempre ha creído que las mujeres que curan de hechizos lo pueden hacer sin artificios diabólicos. Un día llevó a casa de la reo a su sobrina porque sufría de parótidas, y le habían dicho que era a consecuencia de que estaba hechizada. Observándola Ana González le dijo, que le entregara unos cabellos de la niña enferma, y que se quedó con ello, no sabiendo el uso que haría. Pero sí se acuerda, que puso agua en un cuenco y que se metió en un cuarto con un candil y que puso unas gotas de aceite, le dijo la reo que la niña estaba muy cogida por el hechizo de mal de ojo y que lo veía en el agua, que de momento la sahumara durante nueve días con romero y ruda, y que le aplicase unos emplaste de berza que la testigo no sabe de que están formado, y si no se ponía buena la niña con eso, que se la llevasen a su casa, y que desconocía las medicinas que les aplicó.

Otro testigo llamado Antonio Jiménez natural de Aldea Nueva, le llevó a la reo una camisa y cabellos de un sobrino que tenía, el cual, estaba enfermo a consecuencia del mal de ojo, diciéndole la reo que le colgase del cuello una cruz de romero, calentar un badil y apagarle en vinagre fuerte, pero que nada hizo porque aquella misma noche murió.

María Antonia Nolásco, vecina de Madroñeras, de 19 años de edad, declara que encontrándose enferma mandó llamar su madre a esta reo, la cual, puso agua en un cuenco con aceite diciendo, que si el aceite bajaba era señal de que tenía el mal de ojo y si nadaba que no. Que como remedio le dijo que la sahumara con salvado, no queriendo hacerlo la testigo porque no le parecía bueno, y que le mandó que hiciese un emplaste con rosas, romero, vino arrayan, y un miajón de pan, y que lo pusiese en la frente como una estopa, que mandase a dar una misa y rezase a San Antonio que la pondría buena.

Juan Pizarro, de la misma vecindad, de 31 año de edad, informó el testigo, que se le había puesto mala una mula y que buscó remedio para el animal en esta reo, la cual le dijo, que le habían hecho mal al animal, y que para quitarle el mal, la sahumase con salvado albanes, y que para comida de la bestia mientras se sahumaba, que le diese a comer romero durante nueve mañanas seguidas. Le preguntó la reo si se llevaba bien con su mujer, respondiendo el mismo, que a veces tenían quimeras, le dijo, que hiciese una cruz de ruda para él y otra para su mujer y que las trajesen consigo que les iría bien.

Francisco Fernández, vecino de Madroñeras, fue a visitar a la reo para que la misma le diese remedio para su mujer que creía estaba mala con el mal de ojo, la reo le hizo lo que acostumbra con el agua y el aceite, y dijo, que estaba hechizada con dicho mal. Que en las oraciones que decía, las palabras que más repetía era la de Antonio, que le mandó comprar media cuarta de tabaco, y que la partiese por mitad, una parte la cociese por la noche en agua y la pusiese al

sereno y que la tomase por la mañana la enferma, y que también le dio unos polvos para que los tomase por la mañana, pero que no sabía que llevaba dichos polvos.

El cura de Madroñeras da el siguiente informe. Que esta reo que tiene ahora 70 años, agobiada y con cabeza cana, sigue con las curas supersticiosas según dijo el testigo Miguel de Reyes, vecino de Trujillo, quién buscó a la reo para que le curase el mal de ojo y que la reo se desplazó a Trujillo.

Según el fiscal esta mujer es una embustera incorregible que se gana la vida con estos embustes como muchas mujeres que eligen esta forma de vivir, sin querer trabajar, sacando dinero con pronósticos, sentencias y curativas supersticiosas”.<sup>6</sup>

Todos estos temas junto a otros expedientes inquisitoriales serán desarrollados más ampliamente en el que será mi próximo trabajo a publicar, “Extremadura, Tierra de Brujas”.

---

<sup>6</sup> AHN. Inquisición, legajo 3730. exp. 135.



## **“LA ESTRECHA”. UN FERROCARRIL MINERO EN LA CAMPIÑA**

### **“LA ESTRECHA”. A MINING RAILWAY IN LA CAMPIÑA**

**Alfonso Gutiérrez Barba**

IES Llerena  
Llerena (Badajoz)

*RESUMEN: Vamos a tratar de dar unos breves apuntes sobre el ferrocarril de vía estrecha que fue creado por la Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya allá por el 26 de junio de 1895 y que mantuvo su existencia hasta el 1 de agosto de 1970. Unió las localidades de Fuente del Arco y Peñarroya con objeto de abastecer de metales, hierro y fundamentalmente plomo a la fundición que la mencionada compañía disponía en esta última localidad, así como de dar salida a su producción por el puerto de Sevilla, salida más próxima al océano Atlántico, enlazando con el ferrocarril de la compañía Madrid-Zaragoza-Alicante (MZA) que unía esta ciudad con la extremeña de Mérida en la estación de Fuente del Arco. Se trata de una parte de la línea de ferrocarril con dirección Nordeste-Sudoeste, que atravesaba tres provincias: Ciudad Real, Córdoba y Badajoz, y tuvo por puntos finales de línea Puertollano (San Quintín) en la provincia de Ciudad Real y Fuente del Arco en la de Badajoz. El objeto de nuestro trabajo se va a centrar en el tramo que discurre por la Campiña Sur extremeña (Fuente del Arco-Granja de Torrehermosa), alrededor de 40 Km. de un total de unos 263, no obstante haremos una breve referencia a la línea en sí: Puertollano (San Quintín)- Peñarroya-Pueblonuevo- Fuente del Arco.*

*ABSTRACT: We are going to point out some brief notes about the narrow gauge railway that was created by the Sociedad Minera y Metalúrgica of Peñarroya on 26 June 1895 and which maintained its existence until 1 August 1970. The railway joined the villages of Fuente del Arco and Peñarroya in order to provide metals, mainly iron and lead, to the iron foundry that such a company owned in this town, and also to output production to the port of Seville, the closest point to the Atlantic Ocean, connecting with the Madrid-Zaragoza-Madrid company (MZA) railway, which joined Seville with Merida in Fuente del Arco station. We refer to a part of the Northeast-Southwest railway line crossing three provinces: Ciudad Real, Cordoba and Badajoz, which had Puertollano (San Quintin), in the province of Ciudad Real, and Fuente del Arco, in Badajoz, as its final points. The aim of our study will focus on the portion that runs along the Campiña Sur in Extremadura (Fuente del Arco – Granja de Torrehermosa), making a total of about 40Km.s out of 263, and we will also make a brief reference to the line itself: Puertollano (San Quintin) – Peñarroya – Pueblonuevo – Fuente del Arco.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 285 - 303

ISBN: 978-84-615-0021-5



El trabajo que presentamos trata sobre la línea de ferrocarril de vía estrecha que existió a lo largo de buena parte del siglo XX y que sirvió como elemento integrador de la zona sureste de la Campiña, además de desempeñar un importante papel como medio de transporte de la producción minera de las diferentes localidades por las que atravesaba, lo que facilitó el desarrollo de este sector económico aunque no dio lugar a la aparición de industria relacionada con él en la comarca, ya que la producción iba dirigida a la fábrica que la empresa propietaria de la línea Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya (SMMP) ubicada en esta localidad y que tenía por objeto la fundición del mineral de plomo obtenido en las minas de Azuaga, Berlanga y Granja de Torrehermosa; así como dar salida a la producción de la misma hacia los puertos atlánticos, enlazando en la localidad de Fuente del Arco con el ferrocarril de vía convencional que partiendo de Mérida llegaba hasta Sevilla, desde cuyo puerto tenía lugar la exportación.

El origen del ferrocarril de vía estrecha fue consecuencia de la creación, en París, de la Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya, como fusión de los intereses de la Sociedad Hullera y Metalúrgica de Belmez (SHMB) y de la banca Rothschild<sup>1</sup>, que el día 6 de octubre de 1881, en el 12 de la Plaza Vendôme de París, firmaron la constitución de la SMMP con un capital<sup>2</sup> de 5 millones de francos, distribuidos en 10.000 acciones de 500 francos, de las cuales el 20% quedó en poder de la SHMB<sup>3</sup> y el 80% restante en manos de la familia Rothschild. La sede operativa de la SMMP se estableció en Pueblonuevo el Terrible y la sede oficial en la Plaza de Cánovas nº 4 de Madrid.

El verdadero artífice de la fusión de los intereses de ambas empresas y de la línea férrea, fue el ingeniero francés Charles Ledoux, vinculado ya al ferrocarril, antes de venir a España, tanto en Francia como en otros países mediterráneos (Grecia, Italia), quien tras conocer la zona y su delicada situación convenció a ambas partes de las posibilidades que ofrecía.

“La estrecha” no fue más que una parte de la línea férrea que, con dirección Nordeste-Sudoeste, atravesaba tres provincias: Ciudad Real, Córdoba y Badajoz, y tuvo por puntos finales de línea Puertollano (San Quintín), en la provincia de Ciudad Real y Fuente del Arco, en la de Badajoz. El objeto de nuestro trabajo va a ser, básicamente, el tramo que transcurre por la Campiña Sur extremeña, alrededor de cuarenta (40) kilómetros, de un total de unos doscientos sesenta y tres (263). No obstante creemos imprescindible hacer una breve referencia a la línea en sí: Puertollano (San Quintín)-Peñarroya-Fuente del Arco.

El primer tramo de esta línea de vía estrecha, ancho de vía de 1 metro, fue concedido a la SMMP el 11 de enero de 1891, con una longitud de 68,028 Km., yendo su trazado desde la localidad de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), donde la Sociedad tenía su fundición de plomo, hasta la de Fuente del Arco (Badajoz),

<sup>1</sup> LÓPEZ MORELL, M.A. *La Casa Rothschild en España (1812-1941)*, pp. 143-173. Hace especial hincapié en el papel de esta casa bancaria en la financiación de los ferrocarriles en España, entre otros, en el que nos ocupa.

<sup>2</sup> La Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya (SMMP) ampliará su capital en un millón de francos el año 1897, hasta alcanzar los 6 millones. Una segunda ampliación hasta los 10 millones se produjo en el año 1900 y finalmente en 1903 el capital alcanzó la cantidad de 11 millones de francos. Incrementó de nuevo su capital hasta los 24.375.000 francos, en la década de 1910 y en 1917, llegó a subir su capital hasta 73,125 millones. Subsistiendo hasta 1960, contando entonces con un capital de 140 millones de francos, cuando fue adquirida por el grupo francés “Metaleurop”. La presencia minera de la MSSP, en España, concluyó con el cierre de sus últimas minas, el 31 de diciembre de 1975.

<sup>3</sup> Con la absorción de la Sociedad Hullera y Metalúrgica de Belmez por la SMMP el 30 de marzo de 1893, comenzará una política de crecimiento, por medio de compras y arrendamientos directos (Minas del Horcajo, Escombreras Bleyberg, Mina Pepita, “T. Sopwith C° Ltd”, “Sociedad Industrial Minera de Linares” y otros 84 yacimientos en la cuenca del Guadiato), que concluirá tras diversas operaciones hacia el año 1913, con la absorción de la “Compañía Francesa de las fábricas y Minas de Escombreras” que pasaron a llamarse “Hulleras de Puertollano”.



de donde, en diferentes localidades, sacaban mineral de plomo y de hierro, y allí enlazaba con el ferrocarril, de vía convencional española (1,674<sup>4</sup> metros de ancho), de la compañía (MZA) de Mérida a Sevilla.

Esta primera sección se verá, posteriormente, ampliada con diferentes concesiones hasta llegar a Puertollano (Ciudad Real), de donde provendrían el carbón y parte del mineral de plomo utilizados en la fundición, en las siguientes fases: 1) *Peñarroya a Pozoblanco* (14 de junio de 1904) unos 52,914 Km.; 2) *Pozoblanco a Conquista* (17 de enero de 1906) de 40 Km.; 3) *Conquista a El Horcajo* (9 de agosto de 1907) de 21,550 Km.<sup>5</sup>; 4) *Conquista a Puertollano* (8 de julio de 1918) de 56 Km. En esta última localidad se unió a la también línea, propiedad de la SMMP, que iba *hasta Almodóvar del Campo* (fecha de concesión 19 de junio de 1897) de 7,42 Km. y desde aquí se prolongó *hasta San Quintín* (7 de mayo de 1902) de 17,5 Km.

En total la línea férrea de Puertollano a Fuente del Arco constaría de aproximadamente 240 kilómetros, a los que habría que sumar los 24 Km. y 920 m. que unían Puertollano y San Quintín. Como nota anecdótica podríamos señalar que el tramo Conquista a Puertollano (56 Km.) fue uno de los primeros que contó con sección eléctrica en los ferrocarriles españoles. Así en 1927 y debido al considerable desnivel que tenía el trazado, que imposibilitaba el uso de máquinas de vapor como tracción, fue preciso la utilización de máquinas eléctricas (se denominaban popularmente “cocodrilos”), que se aprovechaban de que la SMMP disponía de fuentes para suministrar este tipo de energía, ya que poseía dos centrales térmicas productoras de electricidad, una en Puertollano y otra en Peñarroya-Pueblonuevo, con una producción muy superior a la que precisaba la compañía y cuya línea de tensión eléctrica iba en muchos tramos paralela a la vía.

Su explotación correspondió desde el momento de su creación, el 25 de agosto 1895, hasta el 31 de diciembre 1923, a la SMMP; desde el 1 de enero de 1924 al 1 de febrero 1956, a la Compañía de los Ferrocarriles de Peñarroya-Puertollano-Fuente del Arco<sup>6</sup>; y desde la fecha anterior de 1956<sup>7</sup> al 1 de agosto de 1970 (fecha de su clausura) pasa a manos del Estado, primero a Explotación de Ferrocarriles por el Estado (EFE)<sup>8</sup> y posteriormente (1965) a Ferrocarriles de Vía Estrecha (FEVE).

<sup>4</sup> Se optó por este ancho de vía en base al denominado Informe Subercase de 1844, si bien las compañías concesionarias (MZA, Ferrocarriles del Norte, Ferrocarriles Andaluces, etc) no optaron por el cambio de ancho europeo, en momentos posteriores, por el coste económico que ello conllevaría.

<sup>5</sup> El ancho de vía de este tramo fue de 0,60 metros y no pasa al metro hasta que tuvo lugar la ampliación que concluirá en Puertollano (1927).

<sup>6</sup> “La Compañía de los Ferrocarriles de Peñarroya-Puertollano-Fuente del Arco” fue creada por la SMMP el 29 de octubre de 1923, como filial, con objeto de que sumase todas las líneas de ferrocarril de la sociedad, a consecuencia de la política seguida durante la dictadura de Primo de Rivera que obligaba a una participación del Estado en este tipo de empresas y a una participación de capital español, según se establecía en el primer principio del Proyecto del Nuevo Régimen Ferroviario, elaborado en diciembre de 1923 y aprobado definitivamente en enero de 1924, que textualmente decía: “ En representación conjunta del Estado y de todos los intereses nacionales, se crea un Consejo Superior de Ferrocarriles, para regular e inspeccionar la gestión ferroviaria de las empresas”. Esta Compañía fue disuelta, tras bastantes años de generar oficialmente pérdidas, el 31 de julio de 1958.

<sup>7</sup> ABC de 21 febrero de 1956, p. 30. “Puertollano 19. El ferrocarril de Puertollano a Fuente del Arco ha sido adquirido por el Estado... construido por la Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya, como primera medida para resolver el problema del transporte ferroviario existente..., lo que facilitará extraordinariamente el transporte de los productos que aquí se obtienen, como gasolina, aceites brutos de pizarra bituminosa, gasoil, lubricantes y fertilizantes, al puerto fluvial de Sevilla”. La noticia es algo posterior a la fecha del cambio de propiedad, pasó a manos de EFE, que tuvo lugar el 1 de febrero de este mismo año.

<sup>8</sup> Se trataba de un organismo creado por Real Decreto el 3 de julio de 1926 y dependiente del Ministerio de Obras Públicas. El Estado pasó a hacerse cargo de líneas mal planificadas y antieconómicas, que ante la creación, en 1941, de RENFE (traspaso a esta empresa pública de los ferrocarriles de vía ancha, hasta entonces al cargo de EFE) se vio compensada por los ferrocarriles de vía estrecha que entraron en su órbita ante el abandono o



Fig. 1. Ferrocarriles de la SMMP. Plano de los Ferrocarriles españoles de Lartilleux

La construcción de la línea férrea tuvo por objeto cubrir la necesidad de la SMMP de transportar la producción de las explotaciones mineras: carbón y plomo, que la empresa poseía, tanto a un lado como a otro de Sierra Morena, a la fundición de Peñarroya y de dar salida al mar<sup>9</sup>, al producto previamente elaborado. Se trata, por tanto, de un ferrocarril minero, siendo el transporte de otros materiales y el de viajeros un aspecto totalmente secundario<sup>10</sup>, al menos, durante el tiempo que permaneció en manos de la SMMP, como demuestra el que, desde el momento de su puesta en circulación, la sociedad propietaria renunciase a que en esta línea existiesen los billetes de tercera clase, no solo los más económicos, sino también los más demandados por los viajeros del ferrocarril.

Desgraciadamente la existencia de la línea no sirvió, ni para crear una integración del mercado de las diferentes comarcas, de las tres provincias; ni tampoco para conseguir un importante desarrollo de las mismas, ya que, tras la crisis de la minería del plomo, en las primeras décadas del siglo XX, el escaso tejido industrial surgido, sobre todo en Peñarroya-Pueblonuevo, entró en decadencia y la producción agropecuaria: ganadería lanar y porcina y en menor medida la producción de

pérdida de sus concesionarios. El 13 de julio de 1950 se le concede personalidad jurídica y patrimonio propio, entidad que habrá de ajustarse a la ley sobre organismos con independencia del Estado, regido por un Consejo y una Dirección dependientes del Ministerio de Obras Públicas. Durante los años posteriores, EFE cargará con un número de líneas (entre ellas la que nos ocupa) cuyas compañías no podían sostenerlas. La difícil situación de las empresas absorbidas, la incorporación del personal procedente de las mismas y la necesidad de dotar de mayor agilidad a la toma de decisiones, dieron lugar, en 1965, a la redacción de un Estatuto y la nueva denominación de Ferrocarriles de Vía Estrecha (FEVE).

<sup>9</sup> La producción de la SMMP, tras la construcción de la línea, va a salir, al Atlántico, por el puerto fluvial de Sevilla y al Mediterráneo, se le va a dar salida por el puerto de Málaga. Si bien para llegar a estos puertos era obligado el concurso de otras empresas: la MZA para Sevilla y Ferrocarriles Andaluces para Málaga.

<sup>10</sup> TORQUEMADA DAZA, J.A. “El ferrocarril y el comercio de productos agroganaderos en una comarca interior. El entorno de Belmez”. *Comunicación V Congreso de Historia Ferroviaria*, Palma de Mallorca, 2009. El autor trata de hacer ver la importancia del transporte de otros artículos, no mineros, en los diferentes ferrocarriles que enlazaban en esa localidad, entre ellos la línea de la SMMP Fuente del Arco-Peñarroya y posteriormente hasta Puertollano-San Quintín. Señala que la mayor fuente de ingresos de esta línea era la del transporte agropecuario, ya que los del transporte de mineral eran nulos, dado que así se refleja en las cuentas de la Sociedad. También expresa que la mayor lacra que presentaba esta línea, para el transporte agropecuario y de otros productos, era la necesidad de los trasbordos, obligados a consecuencia del diferente ancho de vía, para pasarlos a las líneas de otras compañías: MZA (Fuente del Arco y Peñarroya) y Andaluces (Belmez). No obstante, a lo anteriormente señalado, acaba reconociendo que la mayor cantidad de material, que se transportaba, se correspondía con los minerales propiedad de la misma.

cereales, de aceite y de miel, no consiguió mantener el interés de la explotación ferroviaria que, después de pasar por las fases de propiedad, anteriormente señaladas, se vio abocada a la desaparición, que se produjo el primer día de agosto de 1970.

Un presumible incentivo para la construcción de la línea férrea, que transcurría por el interior de la Campiña, es un proyecto de 1893 del ingeniero Julio Vidal que dará lugar a una ley, aparecida en el nº 175 de la Gaceta de Madrid, de fecha 24 de junio de 1894, en el que se autoriza al gobierno a otorgar concesión a D. Ramón Romasanta Pérez<sup>11</sup>, para la construcción y explotación de un ferrocarril de vía estrecha, de cuatrocientos kilómetros y seiscientos ochenta y seis metros (400,686 kilómetros), sin subvención del Estado, entre Llerena y Linares, que atravesase la cuenca minera de Belmez y de Córdoba, declarándolo de utilidad pública, con derecho a expropiación forzosa y al aprovechamiento y ocupación de los terrenos de dominio público y otras ventajas. Concesión que tendrá una primera modificación en la Gaceta de 13 de marzo de 1900, en la que se divide la concesión en 4 secciones: 1) Llerena a Peñarroya; 2) Peñarroya a Conquista; 3) Conquista a El Hoyo y 4) El Hoyo a Linares. Autorizándose la posibilidad de otorgar toda la línea a un único concesionario o hacerlo por tramos, considerándolos independientes de los demás. Dando como plazos para la construcción: dos años para la primera y segunda secciones y tres para la tercera y cuarta. El 22 de marzo de 1902 se publicará otra modificación, introduciendo una nueva sección que dividía en dos la segunda de 1900, es decir, de Peñarroya a Pozoblanco y desde esta localidad a Conquista, con lo que la línea quedaba dividida en cinco tramos.

Tiene importancia este aspecto ya que la SMMP va a recibir la concesión de Peñarroya a Pozoblanco, Gaceta de Madrid nº 112, de 21 de abril de 1904, otorgada en vía de un metro de anchura, con estaciones en: Peñarroya, Pueblo Nuevo, Belmez, Villanueva del Duque-Alcaracejos y Pozoblanco, comprometiéndose la sociedad a depositar una fianza de ciento cuarenta y una mil ciento diecinueve pesetas y dos céntimos (141.119,02 pesetas) y atender la construcción del tramo, con las estaciones fijadas en el pliego de condiciones particulares. En abril de 1904, estaba en su fase de replanteo e inicio de los trabajos de establecimiento<sup>12</sup>. En el tramo entre Peñarroya y Pozoblanco comenzó la circulación el 5 de agosto de 1906.

El ferrocarril de Puertollano a Linares (115 Km.), fue vendido por sus concesionarios (herederos del marqués de Loring<sup>13</sup>), a un grupo belga<sup>14</sup>, por quinientas mil pesetas (500.000), si bien no tenemos noticias que se llegara a su construcción.

En conclusión, de los cinco tramos en que se dividió la línea una parte del primero, el cuarto y el quinto nunca llegaron a construirse y el primero (casi completo), segundo y tercero los vamos a encontrar inmersos en la línea Fuente del Arco-Peñarroya-Puertollano en manos de la SMMP.

#### *Tramo Peñarroya-Fuente del Arco*

En la Gaceta de Madrid nº 219, de 7 de agosto de 1879, se concede a D. Manuel Pastor y Landero<sup>15</sup> un ferrocarril que naciendo en Valsequillo y pasando por la

<sup>11</sup> Ramón Romasanta Pérez era el representante, en la capital provincial (Córdoba), de los Ayuntamientos de Pedroche y Dos Torres. Por los datos que conocemos, posiblemente también estaría vinculado a la SMMP.

<sup>12</sup> *Revista Minera*, nº 57, año 1906, p. 91.

<sup>13</sup> Tenía importantes participaciones en otros trazados ferroviarios: en la construcción del ferrocarril de Córdoba a Málaga, de Campillos a Granada y en la compañía de Ferrocarriles Andaluces (FFAA).

<sup>14</sup> *Revista Minera*, nº 58, año 1907, p. 97.

<sup>15</sup> *Manuel Pastor y Landero*: Ingeniero, ex Diputado, residente en Sevilla y miembro de la Logia Tolerancia y Fraternidad de Cádiz. En abril de 1862 se aprobó su proyecto a las obras de la Ría del Guadalquivir. Fue promotor de otras iniciativas ferroviarias, entre ellas la línea de Mérida a Sevilla, concesión 14 de noviembre de 1868 ó 24 de marzo de 1869. Los problemas económicos que tuvo dieron lugar a que en 1878 se produjese el primer intento de anexión, de esta línea, por parte del MZA aunque sin resultados positivos. Las negociaciones continuaron y el

Granja de Torrehermosa, Azuaga, Ahillones, Berlanga y Valverde de Llerena acabe en Fuente del Arco. Es declarado de utilidad pública, con derecho a expropiación forzosa y al aprovechamiento y ocupación de los terrenos de dominio público, así como estar exento de derechos de aduanas para el material de construcción y explotación, debiendo de presentarse el proyecto del mismo en seis meses y su construcción debería de terminar dos años después de aprobado el mismo, concediéndosele su aprovechamiento por noventa y nueve años. No parece que esta concesión se llegase a poner en marcha, quizás ni siquiera llegó a la fase de proyecto, ya que el concesionario sufrió diversos reveses económicos que dejaron sus proyectos ferroviarios en aguas de borrajas.

La concesión para la construcción y explotación de una línea de ferrocarril económico, a la SMMP, de vía estrecha (1 metro de ancho de vía o métrica), sin subvención del Estado y con una duración de noventa y nueve años, tuvo lugar el 11 de enero de 1891, y se publicó en la Gaceta de Madrid nº 199, de 18 de julio de 1891, e iba desde la localidad de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), donde la Sociedad tenía su fundición de plomo, hasta la de Fuente del Arco (Badajoz) donde enlazaba con la línea férrea (de ancho de vía convencional), propiedad de la MZA, de Mérida a Sevilla, permitiendo a la SMMP acercar, a la fundición, el mineral de plomo que se producía en numerosas minas localizadas a lo largo de localidades de la Campiña Sur extremeña y del valle de los Pedroches cordobés y después darle salida a la producción de mineral fundido por el puerto de Sevilla, con trazado de una longitud de algo más de 68 kilómetros. El día 19 de septiembre de 1982 se estableció el pliego de condiciones, entre las que se establecía el que la compañía concesionaria se comprometía a crear diferentes estaciones, en las localidades atravesadas por el ferrocarril, desde Peñarroya a Fuente del Arco (Los Eneros, Fuente Ovejuna, Argallón, La Granja de Torrehermosa, Azuaga, El Triunfo, San Fernando y Valverde de Llerena)<sup>16</sup> y después de depositar el 3% del total del presupuesto de las obras: ciento cincuenta y tres mil setecientos treinta y nueve con cuarenta y cinco (153.739,45) pesetas, que alcanzó un monto de: cinco millones doscientas veinticuatro mil seiscientas cuarenta y ocho (5.224.648) pesetas, en los primeros días de 1893 (21 de enero) se le confirmó por parte del gobierno la concesión.

Presentamos, a continuación, fotos antiguas de algunas de las estaciones de la línea férrea en Extremadura, para que se pueda apreciar que no existía una uniformidad en las construcciones. Según la importancia de la estación<sup>17</sup>, así se establecía el tamaño y las distintas edificaciones y dependencias, como ocurría en

3 de julio de 1880 la MZA adquiere la línea que, por esas fechas, tenía puestos en servicio los tramos: Tocina hasta el empalme a Villanueva del Río y Minas; Villanueva del Río y Minas hasta el Pedroso; Mérida hasta Zafra y desde esta localidad hasta Llerena; faltaba el tramo más complicado: El Pedroso-Llerena, atravesar la Sierra Norte sevillana, que tuvo que ser construido por la MZA. En esta compra entraron además otras, de las muy diversas, concesiones que tenía el Sr. Pastor en la zona Sur de España: el ramal de Cortijo de San Antonio a Sevilla, fecha de concesión 13 de junio de 1876 y, el ramal de Valsequillo a Fuente del Arco, concesión de 3 de agosto de 1879.

<sup>16</sup> Los diferentes lugares de parada que, en última instancia, se construyeron en este primer tramo, no solo estaciones, fueron los que a continuación se citan: Peñarroya, La Parrilla (cargadero), San Pedro (cargadero), Santa Margarita (cargadero), Los Eneros (apartadero), Fuenteovejuna, La Coronada-Argallón, La Granja de Torrehermosa, Azuaga, El Triunfo (apartadero), Berlanga-San Fernando, Valverde de Llerena y Fuente del Arco. Se muestra, de esta manera, con el importante número de cargaderos-apartaderos, la vocación fundamentalmente minera de este ferrocarril ya que no se construyó una sola estación más, de las previamente pactadas, en las que, supuestamente, el ferrocarril podría captar pasajeros y mercancías.

<sup>17</sup> ORTEGA ANGUIANO, J.A. “Etnoarqueología industrial en la línea de ferrocarril de Córdoba-Belmez”, p. 5. “La disposición de los edificios que integran una estación, responde a dos criterios como son la funcionalidad y la seguridad para quien la gestiona y quien la utiliza como usuario del tren. Debido a ello, todos los elementos arquitectónicos, salvo raras excepciones, están situados a un lado de la vía, con lo que toda actividad ferroviaria se ejerce más eficazmente al no estar cortado el normal desenvolvimiento de la vida del viajero, el personal y sus familias por un elemento de capital importancia como la vía... Su distribución responde a parámetros establecidos desde el nacimiento del ferrocarril tendentes a procurar una mayor seguridad y disponibilidad para la explotación”.



Fig. 2. Estación de Azuaga.  
Fuente: Francisco José Aute



Fig. 3. Estación de Berlanga.  
Fuente: Francisco José Aute



Fig. 4. Estación ferrocarril de  
"la estrecha" en Fuente del Arco,  
una vez cerrada la línea



Fig. 5. Estación de Granja de Torrehermosa  
Fuente: Francisco José Aute

otras líneas de ferrocarril próximas. Los edificios de las estaciones están construidos según la vieja tradición de los ferrocarriles franceses, quizás influidos por la procedencia del capital de la empresa propietaria.

Junto a las construcciones de las estaciones se crearon también numerosas casillas<sup>18</sup>, en los lugares precisos, para ubicar al personal dedicado al control del tráfico ferroviario (guardagujas, pasos a nivel), así como otras construcciones para el embarque de animales y mineral (muelles). Las mencionadas estaciones contaban con diferentes dependencias, variando de una a otra, según la importancia de las mismas. La única estación de las extremeñas que contaba con un muelle para carga de animales era la de Azuaga.

La línea se creó en base a un proyecto realizado por la empresa francesa Fives-Lille (sucesora de Parent-Schaken & Cie), que, también, aportó el material fijo (raíles y otros instrumentos necesarios), y en él se pretendió incluir a la MZA, como socio en la explotación de la misma pero, al fracasar este objetivo, la SMMP lo desarrolló en solitario. La construcción comenzó desde Peñarroya hasta Fuente del Arco y trabajaron, en ella, alrededor de 800 obreros. Hacia finales de 1894 estaba casi concluida hasta Azuaga, mina El Triunfo, quedando el resto de la línea en avanzado estado de ejecución de las obras. Así tenemos conocimiento de que el 23 de junio de 1895 pudo circular el primer tren de pruebas en toda la línea. Siendo el 25 de agosto, del mismo año, cuando fueron puestos en servicio los 68,596 Km., que la integraban, ya de forma regular<sup>19</sup>.

Para que esta línea férrea comenzase su funcionamiento la SMMP adquirió, también a la casa Fives-Lille, el material móvil rodante<sup>20</sup> que a continuación se cita: 4 locomotoras 030-T<sup>21</sup>, 74 volquetes (para el transporte de mineral), 9 coches (para viajeros) y 4 furgones.



Fig. 6. Locomotora a vapor 030-T Fives-Lille, restaurada. Similar a las primeras que rodaron por la Campiña extremeña

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 6. “Mucho más alejadas, junto a los desvíos, se levantaban las modestas garitas cuya presencia supone una mejora en las condiciones de trabajo y por ello, de la calidad de vida del personal ferroviario. Apenas de un metro cuadrado de planta, disponen de un duro banco de madera en su interior para que el guardagujas espere, a cubierto del calor, frío o la lluvia intensa, al próximo convoy al que debe facilitar la vía correcta”.

<sup>19</sup> TORQUEMADA DAZA, J. A. “El ferrocarril en Azuaga”, *Revista de Feria de Azuaga*, 1999, p. 119. En el Diario de Córdoba se recoge la siguiente noticia del corresponsal en Fuente Ovejuna: “El trayecto lo hemos hecho muy agradablemente y con comodidad, pues los coches reúnen condiciones para ello... Estos pueblos están muy contentos de tener ya ferrocarril, evitándose los malísimos ratos que antes se pasaban para trasladarse, bien a Córdoba o bien a Madrid, pues para ambas capitales están combinadas las horas con los trenes que a ellas conducen”.

<sup>20</sup> VVAA. *Peñarroya-España. Libro del Centenario 1881-1981*, p. 474.

<sup>21</sup> COBOS ARTEAGA, F. (DE LOS) “Peñarroya. Un ferrocarril colonial en el suroeste español”. Las 4 primeras locomotoras a vapor 030 T, siguiendo una tradición muy ferroviaria, van a bautizarse con los nombres de: “Almodóvar del Campo” y el n.º 2963; “Azuaga”, n.º 2964; “La Granja de Torrehermosa”, n.º 2965. Todas ellas construidas en el año 1894 y la “Puertollano”, n.º 2973 construida en 1895.

En los siguientes años el parque móvil de tracción se fue ampliando, de la siguiente manera, hasta alcanzar un número importante de locomotoras, en principio de vapor y, posteriormente, diesel. A partir del año 1896 se comienzan a utilizar máquinas 040-T, más potentes que las que disponía hasta entonces, llegándose a incorporar un total de 14 locomotoras<sup>22</sup>, hasta 1907, de la casa de Fives-Lille y de la casa Societe Alsacienne CM, Graffenstaden; posteriormente, hacia 1915, se sumaron al parque 3 locomotoras 130-T de la SACM Graffenstaden, llegando a disponer de un total de 23 máquinas de vapor hacia 1928 y alcanzándose el máximo del parque móvil de tracción, con 3 máquinas Decapond y otras 5 de diversas marcas, hasta alcanzar las 28 locomotoras de vapor<sup>23</sup>, algunas serán desguazadas, en el momento en que el Estado sea ya el propietario de la línea, a mediados de los años 50, circulando también, en años posteriores, algunas máquinas diesel, tres (3)<sup>24</sup>, construidas por la compañía española Construcciones y Auxiliar de Ferrocarriles, y que mantendrán su actividad hasta el momento del cierre de la línea.



Fig. 7. Locomotora a vapor, línea Puertollano-Peñarroya-Fuente de Arco, restaurada

<sup>22</sup> *Ibidem*. Las 14 040 T, son las siguientes: “Zujar”, n° 2988 de 1886; “Bembezar”, n° 3015 y “San Pedro”, n° 3016 de 1897, todas ellas de Fives-Lille. “Peñarroya”, n° 4997 y “Villamayor”, n° 4998 de 1900 de la marca Societe Alsacienne CM, Graffenstaden. “Belmez”, n° 3229, “Villanueva del Duque”, n° 3230, “Alcaraceños”, n° 3231 y “Pozoblanco”, n° 3232 del año 1903; “Puertorrubio”, n° 3327 y “Gualdámiz”, n° 3328 del año 1905 y de Fives-Lille. “Villanueva de Córdoba”, n° 5739, “Conquista”, n° 5786 y “El Horcajo”, n° 5787 del año 1907 y de la compañía SACM Graffenstaden.

<sup>23</sup> ALBERICH GONZÁLEZ, J. Revista de Historia Ferroviaria n° 12. Señala que hay una adquisición de 19 locomotoras de vapor tunecinas por parte de tres compañías de vía estrecha: Ferrocarril Zaragoza a Utrillas; de la Robla; y Fuente del Arco a Peñarroya. Estas locomotoras de los tipos Mallet, Pacific y Decapond, llegaron a España en los años cincuenta, eran muy potentes y fueron el epílogo de la tracción de vapor en la vía estrecha. En el caso que nos ocupa se trata de 3 locomotoras Decapond construidas en 1931 y con los números 150.859, 150.863 y 150.864 que llegan transferidas de los ferrocarriles de Túnez el año 1953 y que solo van a ser utilizadas en esta línea para el transporte de mercancías.

<sup>24</sup> *Máquinas de vapor*: Locomotora 130+031 St. Leonard de 1925 que proviene de los ferrocarriles catalanes; locomotora Mallet 030+030 Henschel 1917; locomotora 140 T La Meuse 1927; dos (2) locomotoras 120+020 SLM Winterthur de 1902 que también provienen de los Ferrocarriles Catalanes una en 1958 y desguazada en 1960, y la otra en 1964 desguazada ese mismo año. *Máquinas Diesel*: tres (3) Tractor Diesel-Hidráulico Batignolles con n° 1203, 1206 y 1209 de 460 CV de potencia, del año de 1959, procedentes del Plan de Mejora y Ayuda del Estado a los Ferrocarriles de Vía Estrecha del año 1953, y que tras el cierre del ferrocarril pasaron a otras líneas, siendo desguazadas posteriormente. Las máquinas eléctricas no se tienen en cuenta en este trabajo por no circular por este tramo de la línea, aunque también existan en el parque de tracción de la empresa.



Fig. 8. Locomotoras Diesel Batignolles en la sala de ensamblaje de CAF

En lo que hace referencia al material móvil remolcado, se fue paulatinamente incrementando y así pasó de los 74 volquetes, 9 coches y 4 furgones de 1895, hasta los alrededor de 230 vagones de carga, 25 coches de viajeros, 17 furgones y 2 coches break, que hacia 1930, disponía la Compañía. Material que se fue haciendo más numeroso y especializando, hasta su paso a propiedad del Estado. Así fueron apareciendo distintos tipos de vagones: coche salón; coche pagador; vagones jaula, para el transporte de animales vivos; tolvas, para el transporte de minerales y abonos; cisternas, para el transporte de diferentes productos químicos; entre otros.



Fig. 9. Coche Salón PFA X-2. Fabricante: Sociedad Minero Metalúrgica de Peñarroya



Fig. 10. Coche Pagador PFA X-1. Fabricante: Sociedad Minero Metalúrgica de Peñarroya



A partir del año 1958 se van a empezar a utilizar los automotores Billard<sup>25</sup> y Ferrostrade para el transporte de pasajeros, que fueron montados en los talleres que la propia compañía tenía en Peñarroya-Pueblonuevo.



Fig. 11. Automotor Billard Serie 2100

Estos talleres se encargaban del montaje de buena parte del material, tanto de tracción como remolcado, bien para su propia línea, bien para las de otras líneas de vía estrecha e incluso llegando a montar material para la MZA y para los Ferrocarriles Andaluces. Incluso se llegaron a realizar diferentes pedidos propiciados por la propia RENFE, una vez fundada. Asimismo se encargaron de elaborar material, propio de la empresa, con licencia de otras compañías.



Fig. 12. Vagón de transporte de la SMMP para Ferrocarriles Andaluces

Como parece obvio, en este tipo de ferrocarriles, el transporte fundamental era el de mineral (carbón, hierro y plomo), si bien este transporte no aparece reflejado en las cuentas de la sociedad, ya que esta lo considera a la vez un gasto y un ingreso, por lo que es difícil hacer una valoración del mismo. No obstante podemos tratar de ver su importancia si tenemos en cuenta el incremento que va a tener lugar en la producción de barras de plomo, tras la creación del ferrocarril, pasando de las 17.794 Toneladas de 1894, a las 25.260 de 1895<sup>26</sup>, o a las 32.971 de 1896, hasta alcanzar las 40.900 en 1900. Como se puede apreciar la producción rápidamente

<sup>25</sup> *Ferrocarriles Y Tranvías*, "Automotores en Peñarroya-Puertollano", septiembre de 1956, p. 303. Entre 1956 y 1960 se montaron en los talleres de la SMMP en Peñarroya-Puertollano una primera serie de 25 automotores y 10 remolques construidos por la empresa Billard en Tours, formando la denominada Serie 2.100 de EFE, por un importe total de cuarenta y cinco millones cuatrocientos sesenta y nueve mil doscientas treinta pesetas (45.469.230), de los cuales 4 quedaron en la línea y el resto pasó a las diferentes compañías explotadas en ese momento por EFE. Dejaron de ser utilizados en septiembre de 1986, cuando FEVE decidió retirarlos del servicio. Los cuatro que se quedaron tenían los siguientes números de serie: 2111, 2112, 2113 y 2130, y que posteriormente, tras el cierre de la línea pasarían a otras, también de FEVE. Unos años después de la primera serie, en los mismos talleres, se montara una segunda, de la misma empresa, que constó de 21 automotores y 10 remolques. También por esta época (1961) se montaron los automotores Ferrostrade.

<sup>26</sup> El ferrocarril comienza a circular a finales de agosto, por lo que solo se recoge desde ese mes hasta diciembre, un cuatrimestre, la influencia de la línea férrea.

se incrementa en más de un 100%<sup>27</sup>. Tenemos pues que deducir que hay una influencia directa entre la aparición del ferrocarril en la comarca y el incremento de la producción minera que llega a la fundición de la SMMP.

El ferrocarril también va a influir en la actividad agropecuaria de las localidades de la Campiña, por las que atraviesa, pues por un lado va a permitir dar salida a la producción cerealística, principal cultivo de la zona, y por otro va a permitir la entrada y salida de ganado, tanto ovino como de cerda, para aprovechar las posibilidades de los pastos de invierno<sup>28</sup> en las dehesas para el ovino, tras la desaparición de la Mesta y sus importantes privilegios, y el aprovechamiento de la montanera<sup>29</sup> para el de cerda. El principal problema que se planteaba para este tipo de transporte no era otro que el de los trasbordos, que ralentizaban, de forma muy importante, el mismo.

Una muestra de la importancia que, las gentes del momento, creen debe de tener el ferrocarril para la comarca, la podemos encontrar en el Ayuntamiento de Azuaga que, en sesión de 5 de marzo de 1895, se expresa en la siguiente forma, en un documento, al gobernador civil de la provincia: "...Que sin la línea proyectada estos pueblos se encontrarían a cuatro leguas de la línea Mérida-Sevilla y a ocho de la de Badajoz-Madrid. Esta distancia... dejaría nuestra comarca en condiciones de inferioridad al resto de la provincia, que le obligaría a gravar sobre el valor de sus productos el importe del transporte hasta las líneas férreas... para conducirlos a Madrid o Sevilla, nuestros únicos mercados..."<sup>30</sup>.

El material transportado más numeroso e importante, como ya se ha señalado, en este tramo de la línea va a ser el de mineral. En dirección Fuente del Arco-Peñarroya será fundamentalmente el de plomo, de las minas de Azuaga, Berlanga y Granja de Torrehermosa<sup>31</sup> y el de hierro, procedente de "la Jayona" en Fuente del Arco<sup>32</sup>, desde su inicio hasta los años 20, cuando comenzó la crisis minera<sup>33</sup>, se

<sup>27</sup> *Revista Ilustrada de vías férreas*: En 1895 se obtienen 238.839 pesetas de beneficios, solo desde finales de agosto; en 1896 fueron los beneficios fueron ya de 603.826; y en 1897 alcanzaron las 700.000 pesetas.

<sup>28</sup> ESTEPA GARCÍA, J. J. *Las Grandes Cañadas Extremeñas-Relatos de la Mesta*, pp.183 y ss. La Cañada Real Segoviana finalizaba en las localidades de Granja de Torrehermosa y Azuaga. La Cañada Leonesa Oriental llegaba hasta Fuente del Arco.

<sup>29</sup> Se produce durante los meses otoñales el traslado a las dehesas de la zona de Azuaga. El pago que realizaban a los propietarios se basaba en la diferencia de peso existente entre el que tenían a la llegada y al retorno los animales; para ello, como es lógico, se procedía al pesado en vivo, de los mismos, en ambas ocasiones.

<sup>30</sup> Archivo Histórico Municipal de Azuaga, Libro de Acuerdos, 5 de marzo de 1895.

<sup>31</sup> Hemos localizado las siguientes minas de Plomo (Galena), en AZUAGA: Bocanegra, Las Musas, Nuestra Señora del Carmen, San Agustín, Las Musas, Plasenzuela, La Oscuridad, San Rafael, El Asombro, Manolito, El Triunfo, Lolo, Pozo Esperanza, Pozo del Gato, San Guillermo; en BERLANGA: El Corral, El Zapo, El Calvo, La Dehesa, Reznique, Los Gemelos, El Chaparral, Arroyo Conejo, San Miguel, Pozo y la Milla; en GRANJA DE TORREHERMOSA: Santa Bárbara, La Juanita, El Encinar. Buena parte de ellas propiedad de la SMMP y otras vinculadas a capital español pero dependientes de la misma.

<sup>32</sup> *Minas de Hierro*, en FUENTE DEL ARCO. La Jayona, yacimientos "Ya te lo decía" y "El Monstruo". En 1900 se abre la mina, propiedad de la Marquesa Viuda de Bogaraya. Arrendada a una sociedad Belga dirigida por D. Carlos Merlín-Huybrechts. La dirección de las labores corre a cargo del ingeniero químico D. Julio Merlín. En junio de 1903 finaliza la construcción del tranvía aéreo y el tendido del cable, sistema Bleichnert, de 5.600 metros de longitud. En 1904 la Sociedad Auxiliar de Minas e Industrias se hace cargo de la mina, instalándose una máquina de vapor Davey-Paxman de 60 caballos y una caldera Babcock-Wilcok, por ser insuficientes las que instaló la compañía belga. Entre 1905 y 1908 la mina vive su época de esplendor, el número de trabajadores es de 437 y funcionan 3 máquinas de vapor con una potencia de 180 caballos. En 1908 se cierra la concesión de "El Monstruo", quedando en funcionamiento "Ya te lo decía". El 20 de febrero de 1921 se cierra definitivamente la mina, cesando toda actividad. En el espacio de tiempo que permaneció en explotación la mina se extrajeron de ella unas 270.000 Tm de mineral de hierro, en su mayor parte dirigidas a la fundición de Puertollano, propiedad de la SMMP. En 1936 tras la ocupación de los sublevados en la Guerra Civil, el cable aéreo es desmontado y vendido por estos.

<sup>33</sup> La minería del plomo de esta zona dejó de ser rentable cuando en la segunda década del siglo empezaron a producir las minas de fuera de Europa, si bien vivió una importante revitalización como consecuencia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), ya que la SMMP, de capital francés, aumentó la producción para apoyar las

produjeron importantes envíos hacia la fundición. En sentido Peñarroya-Fuente del Arco y con dirección a Sevilla, salían, al comienzo de la implantación del ferrocarril, barras de plomo procedente de la fundición, más tarde, salieron productos químicos (abonos, nitrato de chile, sulfato de cobre) de sus fábricas químicas, instaladas en la localidad de Peñarroya y, a partir de 1920, también productos elaborados, así como materias primas de "La Garganta"<sup>34</sup>.

Desde las fábricas de harinas de Azuaga, Berlanga y Fuente del Arco<sup>35</sup>, una vez que decae la explotación minera, salen sus productos, fundamentalmente hacia Sevilla, con objeto de enviarlos a las posesiones norteafricanas para abastecimiento del ejército. También salen, pero en mucha menor medida, animales vivos: cerdos y ovejas, para el mercado sevillano. En sentido contrario entran, desde Fuente del Arco, productos alimentarios: pescados frescos, procedentes de las lonjas de Huelva y otros puertos atlánticos andaluces (Ayamonte e Isla Cristina), que no solo se distribuían en los pueblos extremeños sino que llegaban hasta los cordobeses<sup>36</sup>, principalmente Peñarroya y Belmez.

En lo referente al transporte de viajeros que como ya hemos señalado no fue importante a la hora de la creación de la línea, aunque siempre existió, bien debido a la propia necesidad de la compañía de trasladar a sus mineros<sup>37</sup>, o bien por la obligación generada, en el pliego de condiciones, para hacer posible su concesión<sup>38</sup>. Nos encontramos con que a lo largo de la etapa de funcionamiento del ferrocarril, siempre circularon diferentes trenes de mercancías que admitían pasajeros (trenes mixtos), aunque no figuraran, explícitamente, como tales.

necesidades bélicas de su país. Desde el final de este conflicto bélico se redujo la producción, de una manera muy importante, con el consiguiente cierre de explotaciones mineras.

<sup>34</sup> VVAA. *Peñarroya-España. Libro del Centenario 1881-1981*, pp. 507-509. La SMMP se hizo propietaria de una extensa finca de en torno a 7.000 hectáreas, a la que se dio este nombre, en la que se llevó a cabo una importante repoblación forestal, riego y ampliación de la explotación agraria. En base a ello creó también una industria en Peñarroya: textil y papelera.

<sup>35</sup> GUTIERREZ BARBA, A. "La introducción de la electricidad en la Campiña Sur: La Eléctrica Berlangueña", *Actas de la III Jornada de Historia en Llerena*, p. 328. El caso de la Eléctrica Berlangueña es una muestra del interés de la utilización del ferrocarril por empresas harineras, ya que en 1910, junto al Ayuntamiento y la SMMP, se comprometen a realizar una carretera o un camino que una la localidad, donde se hallaba la industria, con la estación.

En Azuaga se encontraba la Fábrica de harinas de Don Plácido Alejandro. En Fuente del Arco existía la Fábrica de harinas. "Ntra. Sra. De la Encarnación".

En cualquier caso hay que señalar que se trata, salvo la harinera de Berlanga, de empresas de pequeña dimensión, con una marcada tendencia a la producción para la localidad y en muy pocas ocasiones ésta irá dirigida a otros mercados. La fábrica de Berlanga de mucha mayor envergadura, tanto por su dimensión como por su capitalización, frecuentemente, producirá para otros mercados y, en concreto, para el objetivo anteriormente señalado.

<sup>36</sup> TORQUEMADA DAZA, J.A. "El ferrocarril y el comercio de productos agroganaderos en una comarca interior: El entorno de Belmez". *Comunicación V Congreso de Historia Ferroviaria*, Palma de Mallorca, 2009.

La otra parte de la línea hacia Puertollano era abastecida fundamentalmente de pescado fresco procedente del puerto de Málaga por el tren denominado "el pescadero o pescaero", que iba en el tren correo de la tarde-noche, lo que solía generar importantes retrasos.

<sup>37</sup> En este aspecto tenemos que tener en cuenta el tramo Azuaga-El Triunfo, de unos pocos kilómetros, que servía tanto para el traslado de mineral, como para el de trabajadores hasta la bocamina; también el de Berlanga-Fuente del Arco, hacia donde se dirigían trabajadores de la primera localidad a la mina de la Jayona, cuando en Berlanga cayó la producción.

<sup>38</sup> *Gaceta de Madrid* de 12 de julio de 1917, n.º 193. Real orden, circular, del ministerio de la Guerra, "disponiendo que a las Compañías de ferrocarriles de Utrillas y de Peñarroya a Fuente del Arco y a Conquista, les sean aplicadas las prescripciones vigentes para uso de la Autorización y Tarjeta militar de identidad, con las modificaciones que se mencionan. Aceptadas las disposiciones para el uso de la Autorización y Tarjeta militar de identidad, contenidas en la Real orden circular de 16 de Mayo último (G. L. n.º 88) por las Compañías de los ferrocarriles de Utrillas y de Peñarroya a Fuente del Arco y a Conquista, con la salvedad de que en sus líneas no existe tercera clase". Este documento es una muestra de la inexistencia de los billetes de tercera clase, ya comenzado el siglo XX y de cómo la compañía propietaria nunca mostró ningún interés en disponer de la misma. Cuando pasa a manos de EFE y posteriormente de FEVE, tampoco se va a crear la tercera clase que todavía seguía existiendo en el resto de líneas ferroviarias de la RENFE.



Fig. 13. Vagones de viajeros de “la estrecha”

En lo que atañe a los precios, a finales del siglo XIX y comienzos del XX los billetes alcanzarían las 4,10 pesetas en segunda clase y las 6,80 en primera el equivalente a las 0,06 pesetas/Km. en 2ª y las 0,10 pts/Km. en 1ª clase, en los cuatro (dos, en cada sentido) de los seis trenes que circulaban en total, ya que dos de ellos eran sólo de mercancías. Hacia 1928 el precio del billete entre Peñarroya-Fuente del Arco era de 5,20 pesetas en segunda y 8,65 en 1ª clase. Los precios irán variando según van avanzando los años, adaptándose al nuevo nivel de vida y curiosamente, también, sufrirán modificaciones al alza, muy notorias, cuando pasen a estar gestionados por el Estado.

A continuación presentamos, en forma de tabla, los horarios de circulación de los trenes en tres distintos momentos del siglo XX: en los primeros años de existencia de toda la línea (Fuente del Arco-Puertollano), durante el periodo intermedio y en los últimos años, antes de su cierre definitivo.

Como se puede comprobar el número de trenes de viajeros, va incrementándose con el paso de los años y, como parece lógico, en mayor medida, cuando el ferrocarril pasa a manos del Estado. No obstante, hemos de señalar que muchos trenes de mercancías llevaban anexas vagones para el transporte de pasajeros, así en los días de feria, principalmente en la que se celebraba en Azuaga, era preciso incrementar el número de ellos, para que la gente asistiese a las corridas de toros; o bien se ponían trenes especiales<sup>39</sup>, ya que las corridas de toros eran uno de los acontecimientos más apetecidos por los habitantes de la comarca.

#### HORARIOS TRENES FUENTE DEL ARCO-PEÑARROYA

Estaciones/año	1928				1948		1965			
	MER*	EXP	MER*	C-M*	MERC *	CORR	AUT	AUT	CORR	AUT
Fuente del Arco	03,15	07,48	13,54	16,00	12,55	15,04	09,40	13,15	18,20	-
Valverde	03,42	08,14	14,31	16,30	13,36	15,38	09,57	13,32	18,54	-
Berlanga	03,57	08,30	14,55	16,50	14,01	15,55	10,06	13,41	19,41	-
Azuaga	04,28	08,54	15,36	17,17	14,52	16,31	10,19	13,54	19,52	21,25
Granja	04,50	09,19	16,28	17,48	15,43	17,12	10,35	14,10	20,38	21,42
Peñarroya	06,50	10,20	18,08	19,05	17,23	18,34	11,18	14,49	22,02	22,21

\*Trenes de mercancías que admitían viajeros

<sup>39</sup> TORQUEMADA DAZA, J.A. “El ferrocarril en Azuaga”, *Revista de Feria de Azuaga*, 1999, p. 123. Indica que la plaza de toros de Azuaga se construyó en paralelo al ferrocarril y que en todas las localidades importantes de la línea las corridas de toros, a las que al parecer acudían diestros muy afamados en el momento, desempeñaron un papel muy importante a la hora de la relación de los habitantes de las comarcas con los núcleos más importantes: Peñarroya, Azuaga, etc.

## HORARIOS TRENES PEÑARROYA- FUENTE DEL ARCO

Estaciones/año	1928			1948		1965			
	O-N	MER*	MER*	MER*	CORR	AUT	CORR	AUT	AUT
Peñarroya	07,44	10,24	21,28	07,30	09,23	07,40	13,15	10,37	19,50
Granja	09,18	12,42	23,11	09,39	10,56	08,25	13,32	11,24	20,34
Azuaga	09,56	13,40	23,54	10,37	11,36	08,40	13,41	11,40	20,48
Berlanga	10,20	14,14	00,23	11,07	12,00	08,54	13,54	11,52	-
Valverde	10,57	14,39	00,44	11,32	12,17	09,03	14,10	12,01	-
Fuente del Arco	11,08	15,07	01,12	12,00	12,45	09,20	14,49	12,17	-

\*Trenes de mercancías que admitían viajeros.

Elaboración propia en base a diferentes fuentes de datos

La línea ferroviaria dejará de funcionar<sup>40</sup>, como ya se ha señalado, el 1 de agosto de 1970, y a partir de ese momento comienza el desmantelamiento de la misma. Su propietaria, FEVE, se planteará obtener beneficios de ella, en primer lugar vendiendo los materiales de las vías nada más cerrar la línea y, en años posteriores, fundamentalmente, en base a la enajenación a particulares, tanto de tierras, como de construcciones. Proceso, por cierto bastante arduo y complejo, que sabemos, por informaciones de personas implicadas en el mismo, no ha concluido todavía en el momento de realizarse este trabajo. También el sector público ha tomado posesión de parte del trazado ferroviario, de diversas maneras (por compra o por expropiación), aprovechándolo para mejorar el trazado de carreteras (por ejemplo la Badajoz-Granada y carreteras locales) y otras actividades sociales (p.e., la estación de Azuaga).

La conclusión a la que podemos llegar de la existencia del ferrocarril, que atravesaba diferentes pueblos de la Campiña sur extremeña, es que no consiguió nunca acercarse a las expectativas generadas, que como hemos visto, despertó en las localidades por las que atravesaba, ni tampoco, lamentablemente, sirvió para conseguir una mayor integración de las mismas tanto a nivel provincial como a nivel nacional, ya que los lugares donde se tomaban las decisiones, Badajoz y Madrid, siguieron quedando excesivamente alejados tanto en el espacio como en el tiempo y, en ambos casos, sus gestores se olvidaron, casi siempre de los intereses de la comarca.

Mientras duró el auge de la minería estas localidades vieron como su población se incrementaba, bien que de forma desigual, según si disponían o no de minas, en mayor proporción que en el resto de la provincia y región, como se puede apreciar en el cuadro que a continuación insertamos. Pero desde el momento en que el sector minero entró en crisis, la población o sufrió un estancamiento o una considerable reducción, como posteriormente se explicará.

<sup>40</sup> ABC, 23 de diciembre de 1966, p. 84. "Peñarroya-Pueblonuevo, 22. Se acentúa el peligro de supresión del ferrocarril estrecho de Peñarroya a Fuente del Arco y Puertollano... Parece ser que como consecuencia de su antieconómico sostenimiento, se dice hoy en círculos bien informados... Con este motivo está promovándose una acción conjunta de las autoridades representativas de las tres provincias afectadas, así como de los respectivos municipios, tendente a evitar la desaparición del citado ferrocarril".

## POBLACIÓN DE LAS LOCALIDADES DE LA CAMPIÑA

Localidad/Año	1877	1887	1897	1900	1910	1920	1930
Extremadura	739.403	821.301	844.796	882.410	990.991	1.054.657	1.152.174
Badajoz	432.809	481.508	490.551	520.246	593.206	644.625	702.418
Azuaga	8.029	8.253	9.834	14.192	14.915	16.577	17.352
Berlanga	5.132	5.080	5.066	5.040	5.395	6.188	6.695
Fuente del Arco	1.821	1.885	1.865	2.023	2.464	2.695	2.632
Granja	3.493	4.228	4.416	4.908	6.237	7.248	7.893
Valverde	1.740	1.921	1.776	1.825	1.886	2.101	2.611

Elaboración propia, en base a datos del INE

En cuanto a la mano de obra ocupada o generación de empleo. En primer lugar, hemos de señalar, en lo que a la creación de empleo directo se refiere, que una vez construida la infraestructura ferroviaria, que como ya hemos señalado ocupó a un importante número de trabajadores, las necesidades de personal en las diferentes dependencias de la Campiña Sur fue bastante escasa, ocuparía, alrededor de unas 50 personas<sup>41</sup> en total. En la estación de la vía estrecha de Fuente del Arco<sup>42</sup> había mucha gente trabajando, se les llamaban los transbordistas, su función era cambiar el mineral que venía en el ferrocarril de “la estrecha” a la ancha, si bien a estos trabajadores no les podemos considerar como empleados de la compañía SMMP, aunque en cierto modo hemos de incluirlos en este epígrafe.

Por lo que hace referencia a la creación de empleo indirecto, hay que señalar que generó un importante incremento de puestos de trabajo en el sector minero, mientras existió una coyuntura favorable; pero a partir de la crisis generada por el fin de la Primera Guerra Mundial, en los años 20, por la depresión mundial (consecuencia de la crisis de 1929) y por el agotamiento de las minas, en los años 30<sup>43</sup>, se empezó a reducir hasta llegar en los años 50<sup>44</sup> a su práctica desaparición, con el cierre definitivo de, prácticamente, todas las explotaciones mineras de la comarca. A pesar de que se hayan hecho concesiones de exploración y de explotaciones mineras en años posteriores, en la actualidad no hay ninguna mina de plomo, en la Campiña Sur extremeña, que mantenga algún tipo de actividad.

<sup>41</sup> La estación de Azuaga, sin duda, la más cuantiosa en personal, apenas alcanza las 20 personas, ya que tiene un anexo en la mina el Triunfo; la de Fuente del Arco tendría un personal algo inferior en número y las otras tres estaciones, contarían con una dotación mínima de personal que se podría componer de un jefe de estación; un factor, que hacía las funciones, en ocasiones, de jefe de estación; posiblemente, en alguna estación, un cantinero, un capataz de vías, encargado del mantenimiento de algunos kilómetros del trazado y algún o algunos guardagujas.

<sup>42</sup> En este núcleo se unían dos estaciones (la de “la estrecha” y la línea Mérida-Sevilla) y formaba un barrio específico en la localidad, llegando a contar con los siguientes servicios: dos bares, una fonda, un colegio, dos tiendas y un economato, donde se vendían todo tipo de productos: comida, bebida, zapatos, ropa, etc.

<sup>43</sup> VVAA. Peñarroya-España. *Libro del Centenario 1881-1981*, p. 248. En 1932 se procedió al cierre de la mina El Soldado, la más importante productora de plomo de la SMMP, ubicada a tres kilómetros de Villanueva del Duque, función ininterrumpidamente desde 1906 hasta ese año. La producción total de este coto durante sus 26 años de funcionamiento fue de 744.000 toneladas métricas: 661.948 toneladas de concentrados de galena y 81.439 toneladas de mineral vendible de blenda.

Anteriormente se habían agotado diferentes minas de la comarca, tanto en Berlanga como en Azuaga, o bien dejaron de ser rentables por la competencia proveniente de otros países extraeuropeos que comenzaron un proceso de extracción y producción más moderno, rentable, que el que tenía lugar en esta zona minera extremeña.

<sup>44</sup> Como ejemplo de localidades en la comarca valga el caso de Azuaga donde, a finales de la década de los cuarenta y principio de los cincuenta (etapa de la Autarquía franquista), se asiste a una efímera recuperación económica y demográfica. La minería atraviesa una etapa de pasajero esplendor. Así al comenzar los años cincuenta todavía trabajaban en las minas más de 500 personas, aunque con unos métodos de explotación que seguían siendo rudimentarios y artesanales. La actividad volvió a reanudarse en 1.941 (mina San Rafael 22, el Asombro y Manolito 7, el Triunfo 12, Lolo 21, y Pozo Esperanza 17, entre otras). En 1.951 se alcanzó el máximo de producción, unas 4.322 Tm y la producción cesó definitivamente 1.955.



Fig. 14. Personal de la línea ante una locomotora de vapor. Fuente: Rafael Gordon Orellana

La falta de creación de un mínimo tejido industrial, trajo como consecuencia el que no sólo no fuera posible el sostenimiento del ferrocarril, sino tampoco el de la población existente, que obligada a retornar a las actividades agropecuarias se convirtió en claramente excedentaria, lo que impulsó, a buena parte de la misma, a salir a buscarse el sustento a otros lugares, tanto del país como del extranjero. Cuando tras recuperarse, un poco el sector minero, como consecuencia de la autarquía franquista, éste llegó a desaparecer.

A partir de los años 50-60 la emigración<sup>45</sup> fue la única opción que quedó a muchos de los habitantes de estos núcleos, ya exclusivamente rurales, de la Campiña Sur extremeña.

En los últimos años se ha tratado de sacar rendimiento al trazado de la antigua línea férrea. Grupos ecologistas plantearon la creación de una vía Verde en la Campiña Sur<sup>46</sup>, en base a la recuperación turística de la vía del antiguo ferrocarril de vía estrecha Fuente del Arco a Peñarroya-Pueblonuevo. Lamentablemente este aprovechamiento económico no va ser posible, ya que, como hemos señalado anteriormente, FEVE ha vendido parte del trazado de las antiguas vías, por lo que en la actualidad se encuentra formando parte de explotaciones agrarias y, por tanto, como tierra de labor, con lo que no se puede producir una continuidad en el mismo. Asimismo ha enajenado buena parte de las construcciones, algunas como la estación de Azuaga, ya en manos públicas desde 1998, pero la mayoría está en manos privadas o se encuentran en extremo estado de deterioro (estación de Valverde de Llerena), lo que dificultaría una posible utilización para el turismo rural o ecológico, como también se está intentando en otras zonas por donde atravesaba la línea<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> A partir de 1.955 comienza en Azuaga el fenómeno migratorio.

<sup>46</sup> Diario *HOY* de fecha 27 de marzo de 2006.

<sup>47</sup> En la Provincia de Córdoba hay un intento de crear por parte de varios ayuntamientos y la Diputación, la vía verde del Guadiato y los Pedroches, con 91 Km., que atravesaría los siguientes términos municipales: Fuente Obejuna, Peñarroya-Pueblonuevo, Belmez, Villanueva del Duque, Hinojosa del Duque, Alcaracejos, Pozoblanco, Pedroche, Villanueva de Córdoba y Conquista. Uno de los ayuntamientos más interesados es el de Villanueva del Duque (Córdoba), por el que pasan 15 kilómetros de la antigua vía estrecha, Fuente del Arco-Peñarroya-Puertollano, y quiere integrarla en la Vía Verde de Los Pedroches. El ayuntamiento de esta localidad ha recuperado la antigua estación de ferrocarril de El Soldado como Casa Rural y está en marcha la recuperación de otras edificaciones pertenecientes al trayecto.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA:

ABC.

Archivo Histórico Municipal de Azuaga.

Diario Hoy.

Ferrocarriles Y Tranvías.

Gaceta de Madrid-Boletín Oficial del Estado.

Instituto Nacional de Estadística: Series históricas.

Revista de Historia Ferroviaria.

Revista Ilustrada de Vías Férreas.

Revista Minera.

ARTOLA GALLEGO, M. (Ed.) Los ferrocarriles en España, 1844-1943, 2 vols, Banco de España, Madrid, 1978.

CAÑIZARES RUIZ, M<sup>a</sup>. C. La infravaloración del patrimonio industrial urbano. El “apartadero Calatrava” en Puertollano (Ciudad Real), *Turismo y transformaciones urbanas en el siglo XXI*, pp. 495-504, Servicio de Publicaciones Universidad de Almería, Almería 2002.

COBOS ARTEAGA, F. (DE LOS) “Peñarroya. Un ferrocarril colonial en el suroeste español”, *Historia de los Ferrocarriles de Vía Estrecha en España*, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid, 2006.

COMÍN COMÍN, F. y otros, *150 años de historia de los Ferrocarriles Españoles*, Anaya, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid 1998.

ESTEPA GARCÍA, J. J. *Las Grandes Cañadas Extremeñas-Relatos de la Mesta*, Universitas, Badajoz 2000.

GUTIERREZ BARBA, A. “La introducción de la electricidad en la Campiña Sur: La Eléctrica Berlangueña”, *Actas de la III Jornada de Historia de Llerena*, pp. 317-335, Llerena, 2.003.

LARTILLEUX, H. *Geografía de los ferrocarriles españoles*, Rivadeneyra, Madrid, 1954.

LÓPEZ MORELL, M. A. *La Casa Rothschild en España (1812-1941)*, Marcial Pons, Madrid, 2005.

MORENO FERNANDEZ, J. *El ancho de vía en los ferrocarriles españoles. De Espartero a Alfonso XIII*, Toral Technical Trade, Madrid, 1996.

MUÑOZ RUBIO, M. (Dir) *Historia de los Ferrocarriles de Vía estrecha en España*, 2 vol., Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid, 2006.

ORTEGA ANGUIANO, J. A. “Etnoarqueología industrial en la línea de ferrocarril de Córdoba-Belmez”, *IV Congreso de Historia Ferroviaria*, Málaga, 2006.

REDER, G. El ferrocarril de Peñarroya a Puertollano y Fuente del Arco, *Revista Vía Libre*, pp. 16-18, nº 222, 1982.

TORQUEMADA DAZA, J. A. “El ferrocarril y el comercio de productos agroganaderos en una comarca interior. El entorno de Belmez”, *Comunicación V Congreso de Historia Ferroviaria*, Palma de Mallorca, 2009.

TORQUEMADA DAZA, J. A.: “El ferrocarril en Azuaga”. *Revista de Feria de Azuaga*, 1999, pp.119-128.

VVAA. *Peñarroya-España. Libro del Centenario 1881-1981*, Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya, Madrid, 1984.

WAIS, F. *Hª de los ferrocarriles españoles*, Editora Nacional, Madrid, 1974.





## LA CAJA RURAL DE AHORROS Y PRÉSTAMOS DE MONESTERIO

### LA CAJA RURAL DE AHORROS Y PRÉSTAMOS IN MONESTERIO

Antonio Manuel Barragán-Lancharro

<http://historiademonesterio.blogspot.com>

[ambarraganlan@yahoo.es](mailto:ambarraganlan@yahoo.es)

*RESUMEN: A principios del siglo XX se desarrolló en la provincia de Badajoz un amplio movimiento que pretendía plantar batalla a la usura y que se materializó en la creación de numerosas cajas rurales de ahorros y préstamos. Éstas se fundaron bajo los principios del crédito mutuo solidario (sistema Raiffeisen) y extendieron el crédito agrícola entre los labradores y pequeños campesinos. La clave del éxito inicial de este movimiento (a diferencia de otros lugares de España) es que los grandes terratenientes avalaron con su patrimonio las operaciones crediticias y financieras. También era peculiar la clasificación legal de estas instituciones, pues según la Ley de 28 de enero de 1906, se podía considerar como una actividad de los sindicatos agrícolas, y por lo tanto no eran consideradas sociedades mercantiles, sino asociaciones especiales.*

*ABSTRACT: A large movement trying to fight loan sharking arose in the province of Badajoz at the beginning of the 20th century, culminating in the creation of numerous savings and loan banking houses. These were created following the principles of mutual solidary credit (Raiffeisen system) and they extended agricultural credit among farmers and small peasants. The key to its initial success (contrary to what happened in other parts of Spain) was that the great landowners guaranteed all credit and financial operations with their patrimony. The legal classification of these institutions was also peculiar, since, according to the Law of 28 January 1906, they could be considered as activities proper of agricultural unions, and therefore they were not considered as mercantile societies, but special associations.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 305 - 322

ISBN: 978-84-615-0021-5



## I. LAS CAJAS RURALES: EL CRÉDITO AGRÍCOLA VERSUS USURA EN EL ÁMBITO RURAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Una de las principales diferencias de las zonas rurales con respecto a las urbanas de la España de principios del siglo XX es que existían en éstas instituciones bancarias y de crédito -todavía rudimentarias- que competían con la usura. En cambio, en el ámbito rural aquellas instituciones eran desconocidas, lo que convertía al fenómeno de la usura en una auténtica lacra. El propio Joaquín Costa habló de la necesidad de crédito para la agricultura<sup>1</sup> como factor de desarrollo. Sin duda, con la ausencia de una financiación adecuada, los agricultores no podrían contar con la inversión suficiente para la adquisición de las semillas ni tampoco para la adquisición del utillaje adecuado, ni se impulsaría la entonces necesaria mecanización del campo.

A principios del siglo XX, en la provincia de Badajoz se produjo un fenómeno interesante que apenas ha sido estudiado<sup>2</sup>. Es el de la creación de las primeras cajas rurales, que en poco tiempo tuvieron una vida floreciente, pero también efímera, excepto varias que han subsistido hasta la actualidad a pesar los avatares. El panorama bancario era prácticamente inexistente menos en la capital de la provincia en la que funcionaban el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Badajoz (fundado en 1889) y diversas sucursales bancarias, especialmente la del Banco de España, así como en algunas localidades como Villanueva de la Serena, en la que funcionaba la Banca Pueyo. La organización de las incipientes cajas rurales trajo como consecuencia la aparición del crédito agrícola reglado. El fundador de la Caja de Previsión de Cáceres, León Leal Ramos, dijo, antes de aparecer la institución del crédito agrícola, que éste sería -frente a la usura- "una de sus principales soluciones", pues "lo que pesa rudamente sobre el campesino son las deudas, las usura y lo que principalmente le falta es el dinero, el crédito"<sup>3</sup>. Además este proceso necesitaba un impulso moral.

En 1891, el Papa León XIII firmó la encíclica *Rerum novarum*, base del catolicismo social cuyos postulados se pueden encontrar en los fines de las cajas rurales. Ese documento papal tuvo una gran trascendencia en el orbe católico y especialmente en España. En Badajoz se estuvo editando incluso en la década de 1930 en forma de folleto<sup>4</sup>. En 1904, el Consejo de Ministros autorizó a su presidente, Antonio Maura Montaner, la presentación de un proyecto de Ley de Sindicatos<sup>5</sup>. Aunque el texto era similar, naufragó por la caída del Gobierno. Finalmente, el 27 de octubre de 1905 se promulgó el Real Decreto que autorizó al Conde de Romanones para presentar un proyecto de Ley sobre la organización, los fines y el funcionamiento de los sindicatos agrícolas. El escrito presentado a las Cortes comenzaba así:

"El desarrollo de los complejos intereses agrícolas necesita por igual la actividad del Estado y de la iniciativa privada, quizá de ésta más que de aquélla. La difusión de la enseñanza técnica, la instauración del crédito en cada localidad, el perfeccionamiento de los cultivos, la divulgación de la maquinaria moderna,

<sup>1</sup> COSTA, J. *Crisis agrícola y pecuaria, la información escrita de la comisión creada por Real Decreto de 7 de julio de 1887 para estudiar la crisis por la que atraviesa la agricultura y la ganadería*, citado en CARMONA PIDAL, J. *Información y crédito en el campo español entre 1850 y 1930*, Getafe, Universidad Carlos III, 2000.

<sup>2</sup> PULIDO ROMERO, M.; VILLALOBOS CORTÉS, F. *100 años del crédito cooperativo extremeño (1905-2005): La Caja Rural de Extremadura*, Badajoz, Caja Rural de Extremadura, 2006 y MOLINA REYES, I.; PULIDO ROMERO, M.; VILLALOBOS CORTÉS, *Caja Rural de Extremadura, papeles para su Historia*, Badajoz, Caja Rural de Extremadura, 2005.

<sup>3</sup> LEAL RAMOS, L. "La usura, los pósitos y el crédito agrícola", *Revista de Extremadura*, Cáceres, 1905, p. 466.

<sup>4</sup> *Rerum novarum, carta encíclica de S. S. el Papa León XIII sobre la condición social de los obreros*, Badajoz, Tipografía Española, 1938 (este folleto era distribuido por la comisión diocesana de la Hermandad Obrera de Acción Católica de Badajoz).

<sup>5</sup> *Gaceta de Madrid*, 8 de octubre de 1904.

la mejora de nuestra ganadería con ejemplares de razas selectas, y otros varios problemas de honda trascendencia que afectan a la producción de los campos, no pueden realizarse exclusivamente por la acción oficial si ésta no cuenta con el apoyo y el concurso de la acción social. Para despertar esa acción social, para robustecerla y encauzarla, es menester desarrollar el espíritu de asociación entre las clases rurales. Ese espíritu de asociación toma forma y cuerpo en los sindicatos agrícola, tan numerosos, tan activos, tan beneficiosos en otras naciones, y apenas iniciados entre nosotros...".<sup>6</sup>

Curiosamente, la primera Caja Rural fundada en 1905, la de Fuente de Cantos, a pesar de la actividad que tenía, materialmente mercantil, había sido fundada conforme a los principios de la Ley de Asociaciones de 1887. El acta de constitución era un documento privado en el que se adjuntaban los estatutos y reglamentos y eran presentados en el Gobierno Civil para su inscripción en el Registro de Asociaciones<sup>7</sup>. Este mecanismo también fue utilizado por la de Monesterio en 1906 con la especialidad de que estaba promulgada la Ley de 28 de enero de 1906 de sindicatos agrícolas<sup>8</sup> y se había creado, según el último inciso del artículo 2º en todos los gobiernos civiles "un registro especial de sindicatos agrícolas". Esta Ley ofrecía un amplio catálogo de actividades en su artículo primero con el objeto de calificar tales asociaciones como sindicatos. El punto octavo hacía referencia a la actividad propia de las cajas rurales: "Creación o fomento de institutos o combinaciones de crédito agrícola (personal, pignoraticio o hipotecario), bien estableciendo o secundando cajas, bancos o pósitos separados de ella". A esta base legal además se unía la plena capacidad jurídica para ser titular de derechos y obligaciones (artículo 3). La brevedad de esta Ley -tenía tan sólo ocho artículos- y la amplitud de fines reconocidos, dejaba carta abierta a la libertad en cuanto a la redacción de los estatutos, considerados como la *pequeña ley* de Caja Rural.

Promulgada definitivamente la Ley de 28 de enero de 1906, se dictaron dos normas complementarias. La primera era el Real Decreto de 8 de agosto de 1907 que aprobó el Reglamento provisional para la aplicación de la Ley sobre sindicatos agrícolas en cuanto a las exenciones de los impuestos de Timbres, Utilidades y Derechos Reales<sup>9</sup>. Dos condiciones habrían de reunir los sindicatos agrícolas para acogerse a la exención: la primera era que sus miembros fuesen propietarios, colonos, aparceros, arrendatarios de fincas rústicas o ganaderos; la segunda era que residieran aquéllos en la localidad del domicilio de la entidad. Pero además debía ser solicitado ante el Ministerio de Hacienda, el cual resolvía el expediente. La exención venía con respecto a las operaciones referidas a los fines del sindicato cuyo catálogo estaba dispuesto en el artículo tercero.

Meses más tarde, el 16 de enero de 1908, se promulgó por Real Decreto el Reglamento para la ejecución de la Ley de 28 de enero de 1906 sobre sindicatos agrícolas<sup>10</sup>. Norma que llegaba tardíamente si se tiene en cuenta la eclosión de cajas rurales constituidas como sindicatos agrícolas que ya se venía haciendo en España antes de la promulgación de la ley. Este reglamento establecía un mecanismo de control por el Ministerio de Fomento para determinar si era un auténtico sindicato agrícola conforme a los fines legales, así como la comunicación al Ministerio de Hacienda sobre si cumplía los requisitos que le hiciera merecedor de

<sup>6</sup> *Gaceta de Madrid*, 5 de noviembre de 1905.

<sup>7</sup> PULIDO ROMERO, M.; VILLALOBOS CORTÉS, F. *Op. cit.*, p. 276.

<sup>8</sup> *Gaceta de Madrid*, 30 de enero de 1906. Esta disposición fue derogada expresamente por la Ley de 2 de septiembre de 1941 (*Boletín Oficial del Estado* de 8 de septiembre) e integraba definitivamente «en la Organización Sindical del Movimiento de FET y de las JONS de todos los sindicatos agrícolas, cajas rurales, cooperativas y demás organismos anejos constituidos al amparo de la Ley de veintiocho de enero de mil novecientos seis».

<sup>9</sup> *Gaceta de Madrid*, 9 de octubre de 1907.

<sup>10</sup> *Gaceta de Madrid*, 17 de enero de 1908.

las exenciones tributarias ya citadas. Los sindicatos previamente inscritos debían iniciar de nuevo el procedimiento de inscripción en el plazo de dos meses desde la publicación de este reglamento.

## II. EL PROCESO DE CONSTITUCIÓN DE LAS PRIMERAS CAJAS RURALES EN LA PROVINCIA DE BADAJOZ. FUNDACIÓN DE LA CAJA RURAL DE AHORROS Y PRÉSTAMOS DE MONESTERIO

Sin duda alguna, hubo una persona que creyó en la extensión del crédito agrícola en la provincia de Badajoz. Esta persona es Tomás Marín y Pérez, Director de la sucursal del Banco de España en la capital. Impulsó no sólo la creación, sino que facilitó una línea de crédito a las incipientes cajas rurales y ofreció asesoramiento técnico y jurídico. La primera Caja Rural de Ahorros y Préstamos que se fundó en la provincia fue la de Fuente de Cantos el 15 de octubre de 1905. Según el acta de constitución, los estatutos y el reglamento de aquélla había sido obra de Tomás Marín y Pérez, por lo que fue nombrado Presidente Honorario<sup>11</sup>. Los documentos constitutivos de la Caja Rural de Fuente de Cantos se convirtieron en documentos de referencia y se tomaron como ejemplo en la fundación de las demás. La *Imprenta Uceda y hermanos* de Badajoz editó esos documentos de la constitución de la de Fuente de Cantos con un interesante apéndice legal y documentos y modelo de libros<sup>12</sup>.

En ese mismo día 15 de octubre se fundó la de Cabeza del Buey con la denominación de "La Mutual". Hasta 1909 se constituyeron hasta el número de veinticinco entidades: Hornachos (1 de abril de 1906), Cabeza del Buey (15 de abril de 1906), Medina de las Torres (25 de abril de 1906), Almendralejo (3 de mayo de 1906), Oliva de la Frontera (24 de mayo de 1906), Monesterio (27 de mayo de 1906), Nogales (5 de julio de 1906), Villafranca de los Barros (14 de octubre de 1906), Fregenal de la Sierra (27 de abril de 1907), Villar del Rey (7 de mayo de 1907), Valencia del Ventoso (3 de noviembre de 1907), Cortes de Peleas (30 de noviembre de 1907), Calera de León (6 de enero de 1908), Villagarcía de la Torre (15 de febrero de 1908), Guareña (19 de marzo de 1908), Fuentes de León (25 de julio de 1908), Fuente del Maestre (13 de septiembre de 1908), Olivenza (20 de septiembre de 1908), Torre de Miguel Sesmero (23 de septiembre de 1908), Los Santos de Maimona (4 de abril de 1909), Talarrubias (28 de mayo de 1909), Zafra (16 de julio de 1909) y Bienvenida (3 de septiembre de 1909). Operaban en 62 localidades y con 5.859 socios<sup>13</sup>.

El 27 de mayo de 1906 se constituyó en la Casa Consistorial un Sindicato Agrícola denominado Caja Rural de Ahorros y Préstamos, con 106 socios solidarios. Fueron tomados como ejemplo los estatutos y reglamento de la Caja Rural de Almendralejo, siendo copiados literalmente. El acto se formalizó mediante documento privado que fue presentado el 5 de junio en el Gobierno Civil de Badajoz, e inscribiéndose con el número 8 en el libro habilitado para tal fin. Tal como se ha citado, los estatutos de la Caja Rural fueron el modelo de todas las demás. Estos documentos eran obra del Director de la sucursal del Banco de España en Badajoz, Tomás Marín y Pérez, el cual se había basado en estas mismas instituciones que ya funcionaban en Murcia y en Zamora<sup>14</sup>. Tomás Marín y un corredor de comercio de la capital, Luis Pla Soto, fueron distinguidos honoríficamente como *socios de méritos*

<sup>11</sup> PULIDO ROMERO, M., VILLALOBOS CORTÉS, F. *Op. cit.*, p. 276.

<sup>12</sup> *Cajas rurales extremeñas. Estatutos, Reglamentos, Formularios y documentos y tablas de liquidación*, Badajoz, Tip. Lit. Encuad. De Uceda hermanos, 1905.

<sup>13</sup> MOLINA REYES, I.; PULIDO ROMERO, M. y VILLALOBOS CORTÉS, F. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>14</sup> PULIDO ROMERO, M., VILLALOBOS CORTÉS, F. *Op. cit.*, p. 66.

de esta entidad de Monesterio. A estos estatutos se adjuntó también el reglamento de funcionamiento como anexos al acta de constitución. Se hizo en ese mismo año una edición impresa de tales documentos en la Imprenta de Antonio Arqueros de Badajoz<sup>15</sup>. En el caso de Monesterio se tiene constancia de la situación de crisis de la agricultura y la ganadería a principios del XX. El siglo comenzó con una plaga de langosta que afectó al norte de las provincias de Sevilla, Córdoba y a parte del término de Monesterio<sup>16</sup>. Este hecho fue el aliciente para la unión de los más importantes propietarios de la localidad para llevar a cabo esta empresa:

“La crisis angustiosa porque atravesó el pueblo en años anteriores, debida a las malas cosechas, mortandad de ganado, especialmente el de cerda, etc., colocaron a los labradores y ganaderos en situación difícil, obligando a muchos a acudir al préstamo usurario para atender a los gastos más apremiantes de la agricultura y a las necesidades de la vida, habiendo llegado el caso de adquirir dinero en marzo o abril a un interés de 1 y 1,25 pesetas por cada 5 pesetas y plazo de cuatro meses.

Ante esta crisis ruinosa y teniendo conocimiento los iniciadores de la indicada Caja Rural de los buenos resultados obtenidos por las establecidas en Fuente de Cantos, Almendralejo, Oliva de Jerez y otras, surgió por el imperio de la necesidad la agrupación mencionada, merced al esfuerzo de todos y al valioso auxilio del Director de la Sucursal del Banco de España de Badajoz y del apoyo de casi todos los propietarios más importantes del pueblo, y quedó formado su primer consejo de administración”<sup>17</sup>.

También influyó ante las autoridades centrales el Diputado a Cortes por el Distrito de Fregenal de la Sierra, Eugenio Silvela y Corral. En abril de 1908, el Consejo de Administración de la Caja Rural acordó dirigirse al Ayuntamiento para que fuera declarado aquél «hijo adoptivo» de la villa y que se dedicara una calle en la localidad. Daba la casualidad que el Presidente de la Caja, Miguel Romero, era el Alcalde y los consejeros, Antonio Lancharro, José Blanco y Domingo Sánchez (suplente este último) eran ediles. La solicitud fue dirigida por el Inspector de la entidad, Juan Manuel Real de Amaya. Ésta era la motivación: “A cuyo tributo de agradecimiento se ha hecho acreedor por virtud de las gestiones practicadas acerca de los poderes públicos hasta conseguir la concesión de importantes beneficios para el desarrollo y prosperidad de la referida Caja Rural y Sindicato Agrícola”<sup>18</sup>. La entonces Calle Cruz -actual Barrio de la Cruz- se varió por el nombre de Eugenio Silvela.

El socio primero del Sindicato Agrícola, Juan Manuel Real de Amaya, a la sazón Juez Municipal y uno de los principales terratenientes de la localidad (y también propietario del primer automóvil de Monesterio, un Buick con matrícula de Badajoz número 84), en la sesión constitucional del 27 de mayo de 1906 hizo una declaración de motivos sobre la pertinencia de la creación de aquél. Dijo que “por el loable pensamiento que los reúne, que traerá con la Caja Rural el desarrollo de la agricultura y la muerte de la gran plaga conocida por los agricultores con el nombre de la usura; recomendó que todos propagasen los beneficios que reportará para los socios la creación de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos, y ofreció todo su apoyo para el desarrollo y consolidación de tan benéfico proyecto”. Los cabos es-

<sup>15</sup> *Estatutos y reglamento de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio*, Badajoz, Tip., Lib. y Encuad. de A. Arqueros, 1906. El ejemplar utilizado procede de un hallazgo producido a finales de 2007 en la obra de construcción de la planta alta de la casa de la calle Colón 6. Fue introducido el folleto en una carcasa de motor en forma de olla junto con periódicos de la época, hacia 1927, por los albañiles (los hermanos Juan y José Mejías Sánchez, y Manuel Barco Mejías) que hicieron la remodelación de esa misma vivienda. Agradezco a Juan Carlos Giraldo Garrón la gentileza de haber puesto a nuestra disposición este valioso documento.

<sup>16</sup> *El progreso agrícola y pecuario* (Madrid), 22 de abril de 1901, p. 190.

<sup>17</sup> ROVIRA, P. “Caja Rural de Ahorro y préstamos de Monesterio”, *El progreso agrícola y pecuario* (Madrid), 13 de abril de 1909, p. 220.

<sup>18</sup> Archivo Municipal de Monesterio (AMM), sesión plenaria, 20 de abril de 1908.

taban así atados y el primer apoyo vino con una línea inicial de crédito de 250.000 pesetas por la sucursal del Banco de España; los miembros del primer consejo de administración garantizaron personal y solidariamente con su patrimonio esta operación<sup>19</sup>.

Que el socio promotor fuera Juan Manuel Real de Amaya era un indicativo perfecto para deducir la orientación política de este Sindicato Agrícola. Real de Amaya era uno de los principales terratenientes de la población (pero no del término municipal, ya que eran forasteros los más importantes propietarios agrarios). Real de Amaya, formado como Licenciado en Derecho en la Facultad correspondiente de la Universidad Literaria de Sevilla<sup>20</sup>, era el jefe de los conservadores de Monesterio. El cargo público que solía ocupar era el de Juez Municipal, el cual ejerció desde la década de 1880 hasta su muerte en 1922 en diversos periodos. Fue durante varias legislaturas Diputado provincial y efímero concejal en 1910. Un documento de este año lo califica como "jefe de la agrupación política"<sup>21</sup> del Ayuntamiento conservador destituido por nulidad de unas elecciones.

Juan Manuel Real de Amaya era junto a Manuel Sayago Muñoz y Miguel Romero Delgado los más importantes socios solidarios de la Caja Rural. Según su cédula de propiedad del Catastro de 1922 la fortuna rústica del primero estaba formada por 1.136 hectáreas repartidas por el término municipal de Monesterio. Sus propiedades eran muy heterogéneas en extensión (variaban desde algunas de media hectárea hasta otras fincas de 130) y en cultivo (predominaban las dehesas de encinas y alcornoques sobre la tierra de cultivo). La riqueza imponible de Real de Amaya estaba valorada en 28.073,23 pesetas (el total del término era 977.768,87 pesetas). En el caso de Miguel Romero no se dispone de datos concretos de propiedad, ya que cuando fue confeccionado dicho Catastro había fallecido. Sin embargo, sus hijos eran titulares de 13.644,84 (Carmen), 42.221,90 (Francisco y Miguel) y 13.626,62 pesetas (Carmen Romero y Romero)<sup>22</sup>.

Manuel Sayago Muñoz era titular -según de Avance Catastral de 1922- de fincas cuya riqueza imponible representaban 22.448,36 pesetas. Según se deduce de una propuesta de partición de bienes entre sus herederos, en 1921 poseía en Monesterio la *Dehesa del Arroyo del Moro* de 1.307 fanegas de extensión, en Constantina (Sevilla) la *Dehesa del Palmitero* de 776 fanegas, y la *Dehesa del Baldío* en la pacense localidad de Puebla del Maestre (de 426 fanegas). La tasación pericial ascendió a 1.002.012 pesetas. Además, en Monesterio poseía tres inmuebles urbanos (su vivienda en la calle Templarios número 1, la conocida como *Casa del Bastimento*, en el número 2 de esa misma vía, y un pajar) valorados conjuntamente en 35.000 pesetas<sup>23</sup>.

El resto de socios solidarios poseían patrimonios modestos y pequeños, aunque algunos de ellos eran titulares de bienes rústicos cuantiosos como los hermanos Antonio y Julián Lancharro González, los cuales tenían unidas sus propiedades heredadas de su padre, José Antonio Lancharro Florido (340 hectáreas valoradas catastralmente en 10.938,71 pesetas). El 22 de noviembre de 1907 se extendió por el notario de Fuente de Cantos Florencio Benítez un acta a requerimiento del Presidente de la Caja Rural para hacer constar la calidad de propietarios, colonos, arrendatarios o aparceros de fincas rústicas de los integrantes de aquélla. De los

<sup>19</sup> ROVIRA, P. *Op. cit.*, p. 220.

<sup>20</sup> Juan Carlos Giraldo Garrón conserva la orla de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla, del último curso, de 1882-1883 en la que aparece Juan Manuel Real de Amaya.

<sup>21</sup> AMM, sesión plenaria de 18 de septiembre de 1910.

<sup>22</sup> AMM, cédulas de propiedad rústica de 1920 y Padrón de Riqueza Rústica y Pecuaria de 22 de abril de 1922.

<sup>23</sup> *Inventario de todas las fincas rústicas y urbanas de don Manuel Sayago Muñoz*. Documento original en poder del autor.



184 socios en esa fecha, la gran mayoría (104) eran colonos, seguidos por 38 arrendatarios, 24 propietarios y 10 aparceros. Los restantes era 4 socios que eran al mismo tiempo colonos y arrendatarios, 3 arrendatarios y aparceros, y sólo uno era simultáneamente colono y propietario<sup>24</sup>.

### III. LA ORGANIZACIÓN DE LA CAJA RURAL Y AHORROS DE MONESTERIO A LA LUZ DE SUS ESTATUTOS

Las normas internas de la Caja Rural de Monesterio eran los estatutos (40 artículos) y el reglamento (101 artículos) que fueron tomados de forma literal de la establecida en Almendralejo. No obstante, también eran idénticos de los de la Caja Rural de Fuente de Cantos, difiriendo ligeramente sobre la regulación de la composición del consejo de administración. En el artículo 1 de los estatutos se establecían los fines de la entidad en la base del "crédito mutuo solidario". Esta característica de la responsabilidad solidaria ilimitada le hacía acogerse al modelo Raiffeisen. Entre aquellos fines estaban el de "crear hábitos de economía y ahorro entre los agricultores y auxiliarse mutuamente en sus necesidades", "utilizar el crédito que proporciona la solidaridad ilimitada para obtener préstamos a módico interés en beneficio de los asociados", "depósito, custodia, conservación y venta en común de los productos de los asociados" o "el seguro de cosecha, edificios, aperos y ganados de los asociados" entre otros.

Con el establecimiento de la Caja Rural "se constituirá el capital social con las donaciones particulares o subvenciones oficiales que reciba la sociedad, con las cuotas de entradas y mensuales que satisfagan los socios y con la diferencia que resulte entre el interés activo y el pasivo de la sociedad". El capital social, en caso "de disolución de la sociedad ha de tenerse en cuenta por norma que la creación de ésta, no tiene por fin el lucro de los socios, sino el objeto indicado en el artículo primero". La Caja Rural, según el artículo 5 del reglamento, "se constituye sin capital social de ninguna especie". Aquél se formaría así:

"Primero. Con las cuotas de entrada y mensuales que satisfagan los socios.

Segundo. Con las donaciones que hagan a la sociedad las personas o sociedades filantrópicas.

Tercero. Con las subvenciones que pueda concederle el Estado, la provincia o el municipio.

Cuarto. Con la diferencia entre el interés activo y el pasivo de las operaciones que efectúe la sociedad.

Quinto. Con la diferencia entre la remuneración de los socios por los servicios que les preste de los enumerados en los apartados 3º y siguientes de los estatutos y los gastos que originen la sociedad".

Esta entidad tenía como órganos rectores la junta general de socios, el consejo de administración y el inspector. La figura del inspector (regulada en el artículo 28) tenía las funciones del "accionista censor" en las sociedades anónimas, figura sustituida actualmente por la auditoría externa: "Corresponde al inspector la vigilancia constante de los asuntos sociales y su principal misión es la de velar por el cumplimiento de los estatutos y reglamentos porque se rige la sociedad y amparar a los socios que crean menoscabados sus derechos por el consejo". Éste se componía de ocho miembros: un presidente, que era al mismo tiempo director de la Caja Rural, un vicepresidente, un cajero, cuatro consejeros y un secretario. Además establecía

<sup>24</sup> Archivo Municipal de Zafra (AMZ). Protocolo de Florencio Benítez López. Año de 1907. Agradezco al archivero D. José María Moreno todas las facilidades ofrecidas en las diferentes consultas realizadas.

un sistema de sustituciones que se completaba con el nombramiento de consejeros suplentes. Todos los cargos eran no remunerados excepto el cajero, cuya retribución (según el Art. 64 del reglamento) se configuró mediante una asignación fija y una comisión pagadera por la Caja Rural del 1 por 1.000 de los préstamos que se concedieran o se renovaran. Según el artículo 36 del reglamento, las atribuciones del consejo de administración eran:

“Primero. Acordar las admisiones y baja de los socios.

Segundo. Acordar las cantidades que en concepto de imposiciones podrán admitirse en el intervalo de una a otra sesión.

Tercero. Acordar las concesiones de los préstamos.

Cuarto. Enterarse del resumen mensual de operaciones y de la situación de la sociedad”.

También existía un sistema peculiar de renovación de los cargos del consejo de administración y del inspector. Los consejeros podían ser reelegidos indefinidamente, sin embargo, el inspector sólo podía ser renovado por una vez, y siempre que hubiesen transcurrido cuatro años. La primera renovación del consejo de administración se haría a los tres años de su constitución de forma parcial, ya que en ese momento se haría por cuatro turnos (presidente y consejero 1º; vicepresidente y consejero 2º; cajero y consejero 3º; e inspector, secretario y consejero 4º). Según el artículo 27 del reglamento «no son elegibles para cargos los socios que no sepan leer ni escribir, los que tengan no su residencia habitual en Monesterio ni las mujeres». Se evitaría el proceso de elección siempre y cuando la junta general de socios los designase por aclamación. Las competencias de la junta general, según el artículo 21 de los estatutos de la Caja Rural de Monesterio, eran entre otros:

“Primero. El nombramiento del inspector y del consejo de administración.

Segundo. Examinar las operaciones de la sociedad y aprobar la memoria y balance que presentará anualmente el consejo de administración.

Tercero. Señalar la cantidad máxima que haya de concederse en préstamos a un solo socio.

Cuarto. Resolver sobre la inversión de las cantidades que hubiere en caja, y que revistan el carácter de beneficios o ganancias, con la limitación que señala el artículo 4º.

Quinto. Acordar la destitución del inspector, del consejo de administración, de cualquiera de sus vocales o de los delegados.

Sexto. Conocer enalzada de todos los acuerdos del consejo de administración”.

Para obtener la calidad de socio, debía ser solicitado previamente por escrito al consejo de administración, se requería (según el artículo 7 de los estatutos) “hallarse en pleno goce y ejercicio de los derechos civiles”, “observar buena conducta”, “tener su residencia habitual en el término de esta villa”, “no formar parte de otras sociedades que tengan por base la responsabilidad solidaria e ilimitada de sus miembros” y “ser admitido por el consejo de administración”. Los socios no aportarían capital alguno, pero responderían solidariamente con sus bienes presentes y futuros de las obligaciones que la sociedad contrajese. Sin embargo, los socios satisfacerán a la sociedad una cuota de entrada (diez pesetas) y una mensual de 25 céntimos. Dada la importancia de la responsabilidad solidaria en este tipo de entidad, el artículo 11 del reglamento disponía que “los socios están obligados a comunicar al consejo de administración las alteraciones que experimente su fortuna”.

El secretario asumiría la custodia de toda la documentación de la Caja Rural. El cajero, según el artículo 57 del reglamento "tendría a su cargo la cartera de la sociedad y los fondos y valores de la misma". La caja se abriría varias horas solamente un día a la semana, el domingo. Los fondos se custodiarían en el propio edificio de la sociedad. No obstante, si la cantidad de dinero fuera importante, el consejo podría acordar su depósito en la sucursal de Banco de España en Badajoz. Una de las funciones del cajero era la de recibir las imposiciones que podían ser en depósito o en cuenta corriente. En este caso se admitía que los impositores podían ser no socios. Las imposiciones en cuenta corriente devengarían un tres por ciento de interés anual. En cambio, las imposiciones en depósito se admitirían a partir de mil pesetas y el interés se devengaría en 3,25 si era por seis meses y 3,50 pesetas si era por un año o plazo superior.

#### IV. VIDA ECONÓMICA DE LA CAJA RURAL DE AHORROS Y PRÉSTAMOS DE MONESTERIO

Según disponía el artículo 33 del reglamento de la Caja Rural, "el primer consejo de administración será nombrado por la junta general que apruebe el presente reglamento y se constituirá en los ocho días siguientes a su elección". Según se deduce de este precepto, y dado que ha sido imposible localizar el archivo y demás documentos de la Caja Rural de Monesterio, el órgano rector de ésta se constituyó el 4 de junio de 1906. Siguiendo el dictado del citado artículo, aquél acordaría el lugar y la hora de reunión de los consejos sucesivos, ya que en los estatutos se estableció que se reunirían todos los domingos. Es posible que en estos primeros momentos fuera la casa consistorial el sitio designado ya que el Alcalde -Miguel Romero- era el presidente-director, y fue allí precisamente donde se constituyó a finales de mayo.

Dos años después de la constitución de la Caja Rural de Monesterio, concretamente el 4 de febrero de 1908, aquélla adquirió varios inmuebles a María Jiménez Villalba situados en la calle Colón número 1 y en la calle trasera conocida entonces como Trajano (hoy Gallego Paz)<sup>25</sup>. Estos tres inmuebles fueron derruidos y sobre su solar se construyó un nuevo edificio diseñado específicamente para albergar las oficinas de la Caja Rural. La entrada principal -calle Colón 1- estaría orientada hacia la calle Refugio (que conducía a la Plaza del Príncipe) y al Ayuntamiento. Posiblemente su constructor fue Matías González Santos<sup>26</sup>, socio de la Caja Rural y maestro de obras establecido en Monesterio desde principios del S. XX. Aquél fue el constructor de una fábrica electro-harinera y también de la casa de Juan Manuel Real de Amaya en el número 12 del Barrio de la Cruz<sup>27</sup>. El coste de la compra de los inmuebles y de la obra de la sede ascendió a diez y ocho mil pesetas<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> AMM. Registro Fiscal de Viviendas (1893), tomo I, f. 45. "Este edificio ha sido reedificado incluyendo en el mismo las casas que aparecen a los ff. 905 y 906 de este Registro, cuyos asientos se anulan; teniendo en la actualidad los linderos siguientes: Por la derecha D. Juan y D. Manuel Jiménez Villalba, izquierda calle Trajano y espalda D. Juan Jiménez Villalba. Esta variación fue aprobada por la Admón. en 19 de agosto de 1909".

<sup>26</sup> Matías González Santos era natural de Burguillos del Cerro (1867) y se suicidó en su casa de Monesterio (en la entonces calle Pablo Iglesias 2, hoy Paseo de Extremadura) a las nueve horas del día 24 de octubre de 1931 con un tiro de revólver. Fue socio colectivo de la Sociedad titular de la fábrica electro-harinera Sampedro Sánchez y Compañía.

<sup>27</sup> *La construcción moderna* (Madrid), 30 de abril de 1903. «Se han terminado las importantes reformas que el activo contratista e inteligente maestro de obras de Burguillos del Cerro (Badajoz), don Matías González, ha llevado a cabo en la hoy espaciosa e higiénica casa que el conocido hacendado y Diputado D. Manuel Real tiene en Monesterio. Las obras en ella verificadas han importado 40.000 pesetas aproximadamente».

<sup>28</sup> ROVIRA, P. *Op. cit.*, p. 220.

Un año después de la constitución de la Caja Rural, ésta comenzó la concesión de los primeros créditos hipotecarios. El 24 de julio de 1907 se otorgó la primera escritura por el notario de Montemolín Juan Rodríguez Celestino. Éste se convirtió en el fedatario público ante el cual se formalizaron esos documentos pasando a residir en Monesterio dada la nula actividad notarial de Montemolín. A la escritura pública era adjuntada asimismo una certificación del acuerdo del Consejo de Administración de la Caja Rural de la concesión del crédito y del bien a hipotecar. Así, el primer crédito hipotecario se concedió por mil pesetas el 21 de julio de 1907 a Marcelo García Garrón. En la escritura citada comparecieron el beneficiario del crédito y el Director de la entidad, Miguel Romero Delgado. El primero hacía constar la propiedad a hipotecar y a continuación se disponían las condiciones del crédito. En ese día se firmaron otras escrituras de constitución de hipotecas a favor de los socios Joaquín Lozano Vázquez (mil pesetas), José Manzano Conejo (dos mil pesetas), Antonio Mejías García (1.500 pesetas), y Guillermo Romero Bautista (1.000 pesetas)<sup>29</sup>.

En agosto de 1907 se formalizó otro lote de escrituras de los préstamos concedidos en la sesión citada de 21 de julio. El carpintero Francisco Vargas Delgado recibió un crédito de 1.125 pesetas hipotecando su casa en la calle Colón número 4, pues según consta en aquélla "para su tráfico agrícola ha tenido necesidad de fondos que le facilita la referida Caja Rural donde le han concedido una cuenta de crédito hipotecario hasta la suma de mil ciento veinticinco pesetas". En ese mismo día -10 de agosto de 1907- se otorgó una escritura por un préstamo importante, de 9.084 pesetas a favor de Feliciano Villalba Calderón, garantizándolo éste con una finca de 68,5 fanegas sita en la Solana y Umbría de los Álamos, y valorada en 13.581 pesetas. También en ese día se formalizó el préstamo de 6.000 pesetas a favor de Jerónimo Vázquez Bayón.

El sistema de préstamos era triple en cuanto a la garantía (hipotecario, pignoraticio y personal) según el artículo 82 del reglamento de la entidad. La única condición para obtener el préstamo era la de pertenecer al Sindicato Agrícola. Sólo los préstamos hipotecarios, por imposición de las normas legales, se debían constituir mediante escritura pública e inscripción en el Registro de la Propiedad. En cuanto a los préstamos pignoraticios, la garantía se constituía sobre los frutos recolectados o el ganado. Podía darse el desplazamiento de éstos para quedar en poder de la Sociedad, o no, quedando en poder del prestatario en calidad de depósito. Los gastos en estas dos situaciones serían a cargo del prestatario. Los préstamos personales, según se regulaba en el artículo 90 del citado reglamento, se concedía a los solicitantes que presentasen una garantía personal y solidaria de otros socios que fuera suficiente según el juicio del consejo de administración. En cuanto a la duración, los hipotecarios se concedían por cinco años y los otros dos restantes por un año con posibilidad de renovación (artículo 91 del reglamento).

Dada la creciente actividad de la incipiente Caja Rural de Monesterio, el primer secretario del consejo de administración, Juan Llimona Argacha, comerciante de profesión, dimitió y dejó paso a Higinio Burgos Bermúdez. Éste había nacido en 1877 en Trasierra y se casó en Monesterio el 4 de julio de 1902 con Marina Blanco Garrón. Ésta era hija del veterinario José Blanco Hoyos, el cual había sido Alcalde (conservador) de la localidad en 1904-1906 y vocal del consejo de administración. Una frenética actividad de gran expansión en los años 1908 y 1909; y en conjunto, en los primeros diecisiete meses de vida económica de la sociedad se habían llevado a cabo 724 operaciones por un montante total de 1.430.155 pesetas, de las cuales la sociedad se había reembolsado al término de ese plazo 908.340 pesetas

<sup>29</sup> AMZ. Protocolo de Juan Rodríguez Celestino. Año de 1907.

(quedando pendiente el importe de 305 operaciones, es decir, 521.815 pesetas)<sup>30</sup>. Para analizar detalladamente la actividad social de la Caja Rural de Monesterio se dispone de la *Memoria y balance* del segundo (1909) y cuarto ejercicio social (1911)<sup>31</sup>. Un resumen del ejercicio de 1910 fue publicado en la *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles y seguros*.

Si en el momento de constitución fueron 106 los socios solidarios que iniciaron la sociedad, a fecha de 31 de diciembre de 1908 existían 207, e ingresaron en el ejercicio de 1909 28, siendo baja 16. Según la *Memoria y balance*<sup>32</sup> del segundo ejercicio social (1909) el total de asociados eran 219. Es decir, que había doblado el número de socios en apenas dos años y se había fortalecido el capital solidario de la misma hasta la cantidad de 7.531.889 pesetas. Dada la importancia de la gestión de los primeros momentos la primera renovación del consejo de administración no se produjo, sino que fueron reelegidos por aclamación en la junta general del 9 de junio de 1909. El crédito concedido por el Banco de España alcanzaba la cifra de 550.000 (obtenido en 1908) y el saldo de las cuentas de imposiciones (ahorro) era de 56.000 pesetas. Según Miguel Romero Delgado aquél fue dado "gracias al Consejo de la Sucursal del Banco de España y a su director, D. Tomás Marín Pérez que saben apreciar en justicia la buena marcha y la bondad de nuestro crédito".

En ese ejercicio de 1909 se contabilizaron 237 préstamos personales por valor de 765.370 pesetas, muy incrementado con respecto al año de 1908 (55 por valor de 193.531). Sumados a finales del ejercicio de 1909 hacían un total de 292. Fueron devueltos 229 (736.481) quedaban pendientes 66. En el ejercicio de 1908 se concedieron 250 préstamos hipotecarios por 327.284 pesetas y 333 en 1909 por 591.688. En el ejercicio de 1909 se reembolsaron 349 por un valor de 548.349 pesetas. Sin embargo, créditos hipotecarios garantizados con bienes inmuebles (919.520 pesetas) en 1907 y 1908 eran 141 por el valor de 446.220. En 1909 sólo se concedieron treinta y dos por valor de 70.575 pesetas. Sin duda alguna esta entidad causó un gran impacto en la economía local y por esta razón las operaciones y los socios adscritos se multiplicaron por dos. Con respecto a la *Memoria y Balance* de 1910 de la Caja Rural de Monesterio la prestigiosa *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros* hizo esta primera consideración:

"Reconocida está por todos la utilidad que representan los sindicatos agrícolas por el gran impulso que dan al fomento de la agricultura, una de las principales fuentes de riqueza de los pueblos, al que contribuyen con su crédito facilitando recursos a los labradores, salvándoles así de la miseria en que les hunde la usura con su insaciable avaricia, y proporcionándoles, por tanto, mayor desahogo y una legítima esperanza de que su ruda tarea encuentre en su día la debida comprensión".<sup>33</sup>

También existen datos concretos sobre el año 1911 y su ejercicio social<sup>34</sup>. Especialmente se hizo referencia en la *Memoria y balance* la reducción en 100.000 pesetas como amortización de parte del crédito suscrito con el Banco de España (el montante inicial era de 550.000 pesetas). A fines de diciembre de 1910 existían 210; en el ejercicio de 1911 ingresaron 8 y fueron dados de baja 18, acabando el

<sup>30</sup> ROVIRA, P. Op. cit., p. 220.

<sup>31</sup> Debo a la generosidad de Agustín Espacio Garrón, Director de la sucursal de la Caja Rural de Extremadura de Monesterio la noticia y entrega de una copia de estos documentos.

<sup>32</sup> Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio, *Memoria y balance del ejercicio social leída y aprobada en el junta general de socios, extraordinaria, celebrada el 6 de febrero de 1910*, Badajoz, Tip. La Económica de Vicente Rodríguez, 1910, 20 páginas.

<sup>33</sup> *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, 1911, p. 277.

<sup>34</sup> Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio, *Memoria y balance del cuarto ejercicio social, leída y aprobada en la junta general de socios ordinaria celebrada el 12 de marzo de 1912*, Zafra, Imprenta, librería y papelería de Emilio Hernández García, 1912, 23 páginas.

ejercicio con doscientos. Esta circunstancia se reflejaba en una disminución de cerca de medio millón de pesetas del capital solidario de la Caja Rural, cerrándose el año de 1911 con 7.068.414 pesetas. Especialmente, se habían reducido los préstamos hipotecarios de los 141 concedidos en 1907 y 1908, se había pasado a los 32 en 1909, y a 2 y 1 en 1910 y 1911 respectivamente. El total prestado de estos 176 créditos era 523.795 con la garantía real de fincas valoradas en 1.094.895 pesetas. Esta drástica disminución difería con la expansión de los préstamos personales y los préstamos hipotecarios. No obstante, en la propia memoria se pone de manifiesto la existencia de problemas de solvencia de algunos socios:

“Durante el expresado año de 1911, y en el transcurso del mismo, pocos asuntos dignos de mención se han solucionado dentro de nuestras funciones; pero dentro de estos pocos existen algunos que nos han conturbado el ánimo por el perjuicio que sin poderlo evitar, y bien a pesar nuestro, nos hemos precisado irrogar a consocios que desatendiendo las constantes indicaciones de este Consejo, y apurando la paciencia en el terreno amistoso para encauzarlo por el reglamentario camino, poniéndose al corriente en sus débito con esta sociedad obliárganos a proceder judicial y extrajudicialmente en su contra hasta solventar por completo sus débitos, y mucho sentiríamos vernos a proceder de igual forma con unos cuantos morosos más que hoy existen”.

La labor de la Caja Rural de Monesterio en sus primeros años fue objeto de diversas condecoraciones y concesiones. Entre éstas está la de haber sido el primer sindicato al que se le concedió la exención del Impuesto del Timbre en la provincia<sup>35</sup> según establecía la Ley de 28 de enero de 1906. Cuando comenzaron las actividades crediticias de la Caja Rural, llama la atención que el notario de Montemolín Juan Rodríguez extendiera las escrituras en papel común a diferencia de las demás. Pero en el libro de protocolos de 1907, y concretamente en los documentos de la Caja Rural de Monesterio, se adicionaron posteriormente pólizas que fueron estampillados con el sello de la Inspección Técnica del Timbre de la Provincia de Badajoz. Además, en el *Congreso Internacional de Agricultura* celebrado en el Palacio de Exposiciones del Parque del Retiro de Madrid, en 1911, la de Monesterio, en presencia del Rey Alfonso XIII recibió “el diploma de mérito” en el contexto del II Concurso de Asociaciones Agrícolas. Recibió tal distinción al igual que las de Fregenal de la Sierra, la de Medina de las Torres, Fuentes de León, Valencia del Ventoso y Villafranca de los Barros<sup>36</sup>. Este asunto fue puesto de manifiesto en la *Memoria y balance* leída por Miguel Romero Delgado en la junta ordinaria de socios de 3 de marzo de 1912:

“Después de la mala impresión que queda en el ánimo de que sin poderlo evitar, se causa por morosidad en el pago de sus obligaciones a algunos asociados; nos reanima y satisface el premio obtenido por esta entidad consistente en Diploma de mérito y Medalla de oro en el noveno *Congreso Internacional de Agricultura* celebrado en Madrid en el mes de mayo último, premio que tuvimos el honor de recibir de manos de S. M. el Rey y que nos otorgó en su concurso la Asociación de Agricultores de España”.

Aparte de la actividad crediticia propia de la Caja Rural, no hay que olvidar que realmente era un sindicato agrícola. En 1914, y por iniciativa de aquélla se ensayaron algunas vacunas sobre el ganado de cerda, pero no pudieron combatir la epidemia conocida como *mal rojo* que había mermado dicha cabaña en el Sur de Extremadura<sup>37</sup>. Además, una de sus actividades fue la de gestionar la compra de los primeros abonos químicos que fueron utilizados en Monesterio. Precisamente el artículo 1.1 de la Ley de Sindicatos Agrícola de 1906 consideraba que uno de sus

<sup>35</sup> ROVIRA, P. *Op. cit.*, p. 220.

<sup>36</sup> *El siglo futuro* (Madrid), 8 de mayo de 1911.

<sup>37</sup> GARCÍA E IZCARA, D. “Sección de consulta”, *El progreso agrícola y pecuario* (Madrid), 31 de enero de 1914, p. 59.

finos fuese la "adquisición para el sindicato o para los individuos que lo formen, de abonos, plantas, semillas, animales y demás elementos de la producción y el fomento y pecuario". La introducción de esta novedad se produjo en el año 1910:

"Hemos ensayado por primera vez, y para la siembra del año que finaliza, los abonos químicos minerales, habiendo traído tan solamente tres vagones, no habiéndose expedido más que uno aproximadamente, debido tal vez a la desconfianza que aún existe por aquí de sus positivos resultados, esperando que al ver el que les pueda dar con el ensayo que han hecho, será poco para la siembra próxima los dos vagones que nos quedan de existencia, y que para el balance próximo os daremos cuenta de las pérdidas o ganancias que haya habido en los mismos".<sup>38</sup>

Además, la Caja Rural intentaba dar respuesta a las cuestiones y dudas de los labradores sobre los cultivos más adecuados. En aquélla se recibían además las siguientes revistas especializadas: *La industria pecuaria*, *La liga agraria*, *Revista comercial de Sevilla* entre otras. Se tiene constancia del envío y contestación de aquéllas en la revista *El Progreso agrícola y pecuario* de Madrid. He aquí un ejemplo:

"El Secretario de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos del Sindicato Agrícola de Monesterio (Badajoz) nos pregunta:

1º ¿Se puede sembrar la alfalfa en todo el mes de noviembre?

2º Caso afirmativo, ¿cuántos kilogramos de semillas tengo que comprar para media fanega de tierra?

3º ¿Qué cantidad de abono necesita y de qué clase con arreglo a la muestra de tierra adjunta?

Contestación: 1ª Me parece la primavera mejor época para sembrar la alfalfa. 2ª Para una hectárea se necesitan de 20 a 25 kilogramos; la fanega superficial de Badajoz, de 2.216 varas cuadradas equivale a 64,395 áreas, de modo que serán 6,5 a 8 los kilos que para sembrar media fanega hagan falta; la semilla ha de ser madura, pesada, amarilla, lustrosa, reciente y perfectamente limpia para evitar que lleve cúscuta, que es su peor enemigo; se distribuye a voleo, mezclando arena fina con la semilla para hacer más regular la distribución, después se cubre con un pase de rastra y se riega. 3ª Puede ensayar la fórmula siguiente por hectárea y año: Escorias Thomas 250 kilogramos, cloruro potásico, 120 kilogramos; Los kilos de escorias Thomas que corresponden al número de años que ha de dura el alfalfar los distribuirá de una vez, antes de la siembra de la alfalfa, en unión del cloruro potásico correspondiente a un año. Los demás años se repartirá la misma cantidad de potasa en cobertura en primavera".<sup>39</sup>

Los últimos datos contables generales disponibles de esta entidad son los correspondientes al 31 de diciembre de 1917. Eran desalentadores si se comparan con los exultantes resultados de los dos primeros ejercicios. El número de asociados se había reducido a la cantidad de 144 lo cual había "jibarizado" el capital solidario a 5.509.653 pesetas. También se había reducido el crédito recibido por el Banco de España en 1907 a la mitad (255.000 pesetas)<sup>40</sup>. En esta época se produjeron dos desgracias personales que abrieron la decadencia de esta institución. Esta circunstancia ponía de manifiesto la debilidad de estas entidades que basaban su organización en "la base del crédito mutuo solidario" (artículo 1º de los estatutos de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio). En 1918, en menos de un mes, fallecieron dos miembros del consejo de administración fundamentales: El cajero, José Sampedro Santoveña y el Presidente, Miguel Romero Delgado. El

<sup>38</sup> Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio, *Memoria y balance del cuarto ejercicio social...*, p. 7.

<sup>39</sup> GARRIDO, A. "Sección de consulta", *El progreso agrícola y pecuario*, Madrid, 22 de noviembre de 1910, p. 683.

<sup>40</sup> *Boletín Oficial de la Provincia de Badajoz*, 9 de octubre de 1918.

primero murió el 18 de octubre de 1918 en su localidad natal, Vibaños (Asturias) donde pasaba temporada. Varias semanas después, el 6 de noviembre, falleció Romero Delgado, el cual padecía de diabetes. En el periódico pacense *Correo de la Mañana* se publicaron estas semblanzas:

“Monesterio está de luto por haber perdido al hombre más servicial y complaciente de todos [José Sampedro Santoveña]; honrado, trabajador, habiendo venido de su país (Asturias) a los catorce años, y con su trabajo, laboriosidad y honradez, se labró una fortuna. Ha sido Alcalde del municipio, fundó y edificó la primera fábrica de harinas y electricidad de este pueblo, abarcando además el negocio de tejidos, coloniales, licores, hierros, maderas, etc., siendo nombrado por unanimidad al constituirse la Caja Rural cajero de la misma por la confianza suprema que todos teníamos en él, puesto que ha desempeñado hasta su fallecimiento con gran beneplácito de todos. Descanse en paz el buen amigo y compañero”.<sup>41</sup>

“Ha fallecido en Monesterio el que fue en vida dignísimo director de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos (Sindicato Agrícola), don Miguel Romero Delgado. Con motivo de su muerte nos escriben sus amigos y compañeros estas palabras reproducimos: “No estaba todavía cicatrizada la herida en los corazones de los amigos con motivo de la reciente desgracia del Cajero de la Caja Rural, don José Sampedro (que en paz descansa), cuando una triste nueva vuelve a abrirla con la no menos sentida desaparición del que en vida fue dignísimo director de expresa Caja, don Miguel Romero Delgado. Hombre culto, serio y honrado, fue Alcalde más de diez años, Juez Municipal, jefe político y otros cargos más que supo dirigir con tacto, prudencia y justicia”.<sup>42</sup>

Especialmente la desaparición del Presidente, Miguel Romero, supuso que el más importante propietario rústico dejara de avalar solidariamente el capital social de la Caja Rural. Pero dado que los lazos que unían y daban vida a la sociedad eran más personales que mercantiles, la ausencia de estos personajes influyentes condenaba a la desaparición de este tipo de entidades. El 16 de enero de 1922 fallecía por bronquitis gripal el promotor de la Caja Rural, el abogado y propietario Juan Manuel Real de Amaya. Precisamente dos días antes, el 14 enero, y ante el Notario Antonio Alaminos García la Caja Rural vendía en escritura pública su sede a Manuel Calderón Conejo<sup>43</sup>. Se desconoce el lugar en el que se instaló la sede de aquélla, posiblemente en régimen de alquiler.

En la década de 1920 la Caja Rural tuvo representación en el Ayuntamiento, según preceptuaba el Estatuto Municipal de 1924, promulgado en los inicios de la Dictadura de Primo de Rivera. En el artículo 71 se disponía que “es obligatoria la representación corporativa en el municipio donde existan asociaciones o corporaciones con derecho a ella”. En el 72 se especificaba que serían asociaciones o sindicatos que contasen con “seis años de vida legal no interrumpida”<sup>44</sup>. De esta manera, fue designado como edil “corporativo por la Caja Rural D. Higinio Burgos Bermúdez”. También fue elegido concejal el Director en funciones de aquélla, Antonio Lancharro González<sup>45</sup>. Ambos ejercieron como ediles hasta el 25 de febrero de 1930. En esa época Burgos Bermúdez era también el representante local de la compañía de seguros *El Fénix Agrícola*. Se desconoce la fecha de desaparición de la Caja Rural de Monesterio. Se tiene constancia que a finales de la década de 1920 tenía actividad en cuanto a la cancelación de las hipotecas concedidas veinte años antes por parte del citado Antonio Lancharro González, que ejercía como Director en funciones<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> *Correo de la mañana* (Badajoz), 22 de octubre de 1918.

<sup>42</sup> *Correo de la mañana* (Badajoz), 8 de noviembre de 1918.

<sup>43</sup> AMM. Registro Fiscal de Viviendas (1893), t. I, f. 45.

<sup>44</sup> Cfr. El Consultor de los ayuntamientos y de los juzgados municipales, *Estatuto Municipal de 8 de marzo de 1924, extensamente anotado, comentado y concordado*, Madrid, 1930.

<sup>45</sup> AMM, sesión plenaria de 2 de mayo de 1924.

<sup>46</sup> AMZ. Protocolo de Florencio Benítez López. Año de 1907. Oficio del Notario de Fuente de Cantos Fernando Zancada a aquél -con fecha 27 de junio de 1929- intercalado en la escritura número 338.



## V. ACTA DE CONSTITUCIÓN DE LA CAJA RURAL DE MONESTERIO

“En la villa de Monesterio a veintisiete de mayo de mil novecientos seis, reunidos en la Casa Consistorial los firmantes de la presente acta, previa citación del señor Juez Municipal de esta villa, don Juan Manuel Real de Amaya, para constituir una Caja Rural de Ahorros y Préstamos como la que rige en Almendralejo, cuya fundación está solicitada en varios pliegos con las firmas siguientes: Juan Manuel Real de Amaya. Miguel Romero Delgado. Manuel Sayago Muñoz. José Sampedro Santoveña. José Blanco Hoyos. Antonio Lancharro González. José Manzano Álvarez. José Florido Delgado. Domingo Sánchez Carrasco. Eloy Rodríguez García. Blas Rodríguez Bobillo. Juan Llimona Argacha. Rufino Garay Tinoco. José Antonio Villalba Paz. Antonio Villalba Paz. José Garrote Nogues. Joaquín Lozano Vázquez. José Florencio Valencia. Gabriel Ramírez y Ramírez. Antonio Duqueso Oliva. Francisco Bautista Paloma. Antonio Romero Cardoso. Vicente Atienza Pecellín. Higinio Burgos Bermúdez. Ramón Florencio García. Feliciano Lancharro Hidalgo. Manuel Vasco Rodríguez. José Bautista Mejías. José Guerrero Pecellín. José Lobón Calderón. José Calcatierra Vasco. Jerónimo Vázquez Bayón. Juan Guerrero Calderón. Marcelo Vasco García. Antonio González Delgado. José Pecellín Garrote. Domingo Palomas Delgado. Manuel Carrasco Guareño. Mateo Vasco y Vasco. José Sánchez Arroyo. Valentín Hidalgo Garrote. José Calcatierra Bayón. Vicente Delgado Gallego. Manuel Garrote Lancharro. Vicente Vasco y Vasco. José Garrote Hernández. Antonio Lancharro Martínez. Juan Calcatierra Bayón. Sixto Guareño Carrasco. José Ramírez Carrasco. Manuel Hidalgo Chaves. Francisco Garrote Granadero. Bernardo Calderón Neguillo. Juan de Dios Vasco Delgado. Antonio Naranjo Aguilar. Joaquín Palomas Delgado. Manuel Neguillo Palomas. José Nogues García. Antonio Ramírez Carrasco. José López Bayón. Manuel Vasco Delgado. José Vasco Delgado. Manuel Vargas Garrote. Manuela Pecellín Marín. Antonio Vasco Villalba. Juan Blanco Hoyos. Manuel Jiménez Villalba. Antonio Duqueso Sayago. Antonio Márquez Becerra. Manuel González Romero. Pedro González Granados. Julián Lancharro González. Viuda de Toribio Rodríguez. Manuel Romero Cardoso. Antonio Fernández Cantillo. Manuel Lancharro Villalba. Manuel Naranjo Aguilar. Lorenzo Oliva Romero. Manuela Florencio Valencia. Santiago Sánchez Fuentes. Antonio Garrón Rodríguez. José Bautista Rodríguez. Manuel Atienza Pecellín. Juan Lancharro Nevado. Rufino Pardo Sayago. Bernabé Llechet Neguillo. Francisco Guerrero Pérez. Antonio Moya Mejías. Francisco Moya Mejías. Antonio Naranjo Garrote. Isidoro Domínguez Carballar. José Moya Mejías. José García Oller. Antonio Garrote Sayago. Guillermo Garrón Delgado. José Delgado Álvarez (menor). Juan Pecellín Calderón. Santiago Bayón Valencia. Indalecio Delgado Garrote. Antonio Mejías García. Filomena Guareño. Manuel Pecellín Garrote. José Pagador Cantillo. Juan Girol Guerrero. Francisco Hernández Garrote.

Abierta la sesión por el señor D. Juan Manuel Real de Amaya, hizo uso de la palabra, el que con gran entusiasmo felicitó a todos los presentes por el loable pensamiento que los reúne, que traerá con la Caja Rural el desarrollo de la agricultura y la muerte de la gran plaga conocida por los agricultores con el nombre de usura, recomendó que todos propagasen los beneficios que reportará para los socios la creación de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos y ofreció todo su apoyo para el desarrollo y consolidación de tan benéfico proyecto. Seguidamente se dio lectura a los estatutos y reglamento de la Caja Rural de Almendralejo [sic], que fueron aprobados por unanimidad y que queda aprobado y redactado en la forma consignada a continuación [...] Terminada la lectura y aprobación de los precedentes estatutos y reglamento, la asamblea en pleno, unánimemente y por aclamación, proceden a tomar los siguientes acuerdos:

Primero. Declarar constituida legalmente la Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio, acogiéndose a la Ley de Sindicatos Agrícolas del 28 de enero del año actual.

Segundo. Nombrar Presidente honorario del Consejo de Administración y socio de mérito al Sr. D. Tomás Marín y Pérez, Director de la Sucursal del Banco de España en Badajoz, iniciador y propagandista incansable de nuestra provincia de las cajas rurales, considerándolos como la palanca más poderosa para desterrar la usura y regenerar a nuestras clases agrícola-

las, y nombrar Presidente honorario a D. Luis Pla y Soto, corredor de comercio en la capital de Badajoz.

Tercero. Nombrar el siguiente Consejo de Administración e Inspectores: Director-Presidente, D. Miguel Romero Delgado. Vicepresidente, D. Manuel Sayago Muñoz. Cajero, D. José Sampedro Santoveña. Consejero primero, D. José Blanco Hoyos. Segundo, D. José Manzano Álvarez. Tercero, D. Antonio Lancharro González. Cuarto, D. José Florido Delgado. Secretario, D. Juan Llimona Argacha. Consejeros suplentes: Primero, don Domingo Sánchez Carrasco, segundo D. Eloy Rodríguez García. Inspector, D. Juan Manuel Real de Amaya. Inspector sustituto, D. Blas Rodríguez Bobillo.

Acto seguido se posesionaron de sus cargos los señores de la junta que se encontraban en el local, y en nombre de los ausentes, lo hace también el Sr. Director-Presidente, haciendo seguidamente uso de la palabra para dar las gracias a todos por el honor que le dispensa nombrándolo para cargo tan importante, ofreciendo en nombre de todos sus compañeros, que el Consejo dedicará el mayor empeño en el desarrollo de una institución tan beneficiosa y que todos aunarán sus esfuerzos para que en pocos años logre ser una de las primeras cajas rurales de la provincia como merece serlo dada la importancia de la población y la forma en que está repartida en ella la riqueza agrícola. Y con esto se dio por terminada la sesión, levantándose la presente acta que firman conmigo todos los presentes en fe de estar conformes con ella en todas sus partes y quedar obligados a cumplir y someterse en absoluto a los estatutos y reglamentos”.

## VI. APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig.1. José Sampedro Santoveña (Vibaños, Asturias, 1856-1918). Importante comerciante y fundador de la Caja Rural de Monesterio. Ejerció el cargo de cajero. Fue retratado por el pintor Nicolás Megía



Fig.2. Juan Manuel Real de Amaya (Monesterio, 1862-1922) convocó la junta constitucional de la Caja Rural en mayo de 1906 y fue nombrado Inspector de la misma



Fig.3. Rótulo de mármol de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio. Está en el patio de la casa que fue su sede (calle Colón, 1). Actualmente no es legible el texto porque está colocado al revés



Figs. 4,5 y 6. Esquelas de D. José Sampedro Santoveña, D. Miguel Romero Delgado y sello de la Caja



Fig.7. En la planta alta de este edificio, situado en la «Plaza del Pueblo», se fundó el 27 de mayo de 1906 la Caja Rural de Monesterio. Durante varios siglos y hasta 1932 fue la Casa Consistorial



Fig.8. Fachada de la sede la Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Monesterio, construida en 1908. Albergó las oficinas (planta alta) y un casino (planta baja) hasta 1922, fecha en la que fue vendida a un particular

# LA ÚLTIMA VISITA DEL GENERAL JUAN YAGÜE A BADAJOZ

## GENERAL JUAN YAGÜE ´S LAST VISIT TO BADAJOZ

Moisés Domínguez Núñez

moycue@gmail.com

*RESUMEN: Este estudio se centra en el viaje relámpago que hizo a mediados de marzo de 1939 el General Juan Yagüe Blanco a Badajoz. El motivo de su visita fue el recibir el título que le reconocía como hijo adoptivo de la ciudad. Entre los actos que se programaron hubo un homenaje a la 16ª Compañía de la IV Bandera de la Legión. También se expone el discurso pronunciado ante los miles de ciudadanos que en ese día llenaron la Plaza de España de esta capital extremeña y que probablemente hicieron chirriar a los prebostes del naciente régimen franquista. Palabras como perdón, reconciliación, caridad o hermandad estuvieron continuamente presentes en su alocución. Ese posicionamiento crítico llevó al General Yagüe, en más de una ocasión, a enfrentarse con el aparato franquista.*

*ABSTRACT: The present paper studies General Juan Yagüe Blanco´s sudden trip to Badajoz, which took place in mid-March 1939. The reason for that visit was to receive the title acknowledging him as adopted son of the city. Among the events that were programmed there was a tribute to the 16<sup>th</sup> Company of the 4<sup>th</sup> Bandera de la Legión. We also make reference to the speech that was made in front of thousands of citizens who filled the Plaza de España on that day and which presumably did not appeal to the authorities of Franco´s rising regime. Words like pardon, reconciliation, charity or brotherhood were constantly present in the General´s talk. Such a critical position led General Yagüe to face Franco´s authorities on several occasions.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 323 - 336

ISBN: 978-84-615-0021-5



## I. INTRODUCCIÓN

Es curioso el viaje sin retorno que la figura del General Yagüe ha recorrido a lo largo del tiempo a la ciudad de Badajoz. El General Juan Yagüe al calor de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura -conocida también como *Ley de Memoria Histórica*- ha ido perdiendo presencia en todos los pueblos y ciudades españoles en los que mantenía una calle, plaza dedicada o existía un monumento a su memoria<sup>1</sup>. La vía que tenía en Cáceres fue variada en 2007 por la de Obispo Ciriaco Benavente<sup>2</sup>. También en 2007 fue retirado en Mérida el rótulo de la *Travesía Teniente Coronel Yagüe*, aunque variada hacía años por *Travesía de Almendralejo*, se conservaba aún<sup>3</sup>. En San Leonardo de Yagüe -su localidad natal- ha sido destruido un grupo escultórico dedicado a su figura.

La capital extremeña no ha sido ajena a esta corriente “demoledora” que pretende erradicar de nuestras calles y plazas cualquier recuerdo a aquella Guerra Civil y a los 40 años de Dictadura que le siguieron. En 1984 el Ayuntamiento de Badajoz acordó alterar el nombre de la calle *Teniente Coronel Yagüe* por el de calle *Santa Lucía*, denominación anterior. En el año 2009 -gracias a una iniciativa del grupo socialista de la capital pacense, apoyada por Izquierda Unida- se solicitó en el pleno municipal de 17 de diciembre de 2009 que fueran desposeídos del título de hijo adoptivo de Badajoz Juan Yagüe Blanco, Gonzalo Queipo de Llano y Eduardo Cañizares Navarro (Gobernador Militar de Badajoz). Dicho acuerdo se ratificó en una moción con fecha del 21 de diciembre de 2009 en la que el Partido Popular se abstuvo<sup>4</sup>. En el contexto de la edición de la FERIA del Libro de Badajoz de 2010, su último biógrafo, Eugenio Togores, declaró en un rotativo de la capital:

“El capítulo de Badajoz es de los más oscuros de su vida, aunque menos oscuro de lo que la propaganda republicana dijo. Aunque es verdad que hubo una represión importante en la cual los soldados que mandaba Yagüe tuvieron un papel relevante, pero también lo tuvo luego la Falange y sobre todo la Guardia Civil, que son los que realmente hacen, a mi criterio, la represión en Badajoz, más que los militares”.<sup>5</sup>

## II. BADAJOZ, 14 DE AGOSTO DE 1936: LA “BRECHA DE LA MUERTE” DE BADAJOZ Y EL CAPITÁN DE LA LEGIÓN RAFAEL GONZÁLEZ PÉREZ-CABALLERO

La historia de la *Brecha de la muerte*, como fue conocida la *Brecha de la Trinidad* de Badajoz está, como no podía ser de otra forma, indiscutiblemente unida a la figura del Capitán de la Legión Rafael González Pérez-Caballero. Era éste un hombre rudo. Hijo de un comandante de Infantería, había nacido en Madrid el 16 de septiembre de 1889. Ingresó con muy poca edad en la Academia de Infantería de Toledo y, también joven, ascendió a Capitán<sup>6</sup> el 12 de febrero de 1924. Endurecido por los años de milicia en el Protectorado español se convirtió en uno de los oficiales mejor considerados por sus mandos y admirado por sus subordinados.

<sup>1</sup> *Boletín Oficial del Estado*, 27 de diciembre de 2007, n.º 310, pp. 53.410-53.416. Dice el artículo 15.1: “Las administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retiradas de escudos, insignias, placas, y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura”.

<sup>2</sup> *Extremadura* (Cáceres), 7 de septiembre de 2007.

<sup>3</sup> *Hoy* (Badajoz), 14 de diciembre de 2007.

<sup>4</sup> *Hoy* (Badajoz), 22 de diciembre de 2009.

<sup>5</sup> *Hoy* (Badajoz), 19 de mayo de 2010.

<sup>6</sup> Archivo General Militar de Segovia (AGMS), hoja de servicios de Rafael González Pérez-Caballero.

Siempre actuaba a la cabeza de su compañía cuando gritaba “¡A mí la legión!”. Tientes, sargentos, cabos y soldados lo seguían como si todos fueran un solo hombre. “Su serenidad a la hora del peligro, nos hacía estar confiados aunque estuviéramos cinco contra ciento”<sup>7</sup> había dicho en cierta ocasión un legionario llamado Eugenio García Volpini -que estuvo en el ataque a la *Brecha de la Trinidad* junto a su capitán-. Este legionario también expresó: “No recuerdo una sensación igual de vacío, de soledad, de abandono, como cuando tuvimos que atacar aquella brecha mortal, aquellos cien metros nos separaban de la vida o de la muerte. Nuestro Capitán se alzó como ave fénix. Cogió su pistola y en intrépida carrera se abalanzó sobre la brecha, todos lo seguimos; aquello era un infierno de bombas, granadas y disparos...”.

El 14 de agosto de 1936 fue llamado a protagonizar una de las mayores gestas que se recuerdan en la historia de la Legión. Aunque dicha *gesta* nunca fue recompensada, pues ni a la *16ª Compañía* ni al valiente capitán legionario le reconocieron ora medalla militar individual de sufrimientos por la Patria ora Medalla militar colectiva por aquella proeza. A las tres horas y diez minutos de la tarde de la calurosa tarde del viernes 14 de agosto de 1936 Rafael González Pérez-Caballero, atacó por la *Brecha de la Trinidad* con el sol de cara y partiendo del Barrio de San Roque. La primera unidad que se lanzó al asalto es la *16ª Compañía* del capitán Pérez-Caballero que ordenó a la *1ª Sección* del teniente Fernando Rodrigo Cifuentes que, cruzando el puente sobre el Rivillas protegido por las dos tanquetas blindadas del capitán de equitación Gabriel Fuentes Ferrer y del teniente de carabineros Andrés Álvarez Froix y el fuego de cobertura de los morteros y ametralladoras de la *12ª compañía* del capitán Francisco Sainz Trápaga<sup>8</sup>, atacase la *Brecha de la Trinidad*.

Sin embargo, debido al intenso fuego de ametralladora que desde las murallas se les hizo, los legionarios de la *1ª Sección* iban siendo abatidos, haciendo prácticamente imposible el avance. Además, los defensores con granadas de mano -algunos de los cuales eran carabineros de la Comandancia de Badajoz y milicianos- tampoco permitieron que los vehículos blindados se acercasen a la *Brecha de la Trinidad*. El vehículo blindado<sup>9</sup> al mando de Gabriel Fuentes Ferrer quedó inutilizado y el Capitán quedó conmocionado por las explosiones de las bombas de mano<sup>10</sup>.

Al fracasar este primer intento, el capitán Pérez Caballero tomó el mando directo del resto de su Compañía -y sin pérdida de tiempo- se lanzó igualmente al asalto de la brecha. Sin embargo, en vez de efectuar un ataque frontal, como lo había hecho la *1ª Sección*, Pérez Caballero se desvió hacia su flanco izquierdo y, por la carretera de Sevilla, avanzó unos cincuenta metros con el objeto de desenfilarse del fuego directo que desde la brecha y bastiones laterales se le hacía, pese a lo cual, es batido por fuego de ametralladoras que causó varias bajas en su Compañía. Esta circunstancia le obligó a detenerse en la hondonada del Rivillas para agrupar a sus hombres e iniciar el asalto definitivo contra la brecha, continuando él al frente, pese a haber sido herido<sup>11</sup>:

“A mi señal se lanzan como un solo hombre al objetivo marcado, son solamente sesenta o setenta metros los que no separan del enemigo, pero la tempestad de balas que se desencadena sobre la Unidad y las bajas son tan numerosas que, a pesar de tan brioso empuje, sólo nos depara la fortuna el poner el pie en la brecha de la muralla a catorce hombres”.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Carta personal dirigida al General Yagüe por el Legionario de la *16ª Compañía* de la *IV Bandera* de la Legión Eugenio García Volpini. Archivo Personal de Cristina González, sobrina de Rafael González Pérez-Caballero.

<sup>8</sup> Archivo del Tercio duque de Alba. II de la Legión. Ceuta. Diario de Operaciones. *12ª Compañía*. *IV Bandera*.

<sup>9</sup> Tanqueta modelo Bilbao 1932 perteneciente al parque móvil de la Guardia de Asalto de Sevilla.

<sup>10</sup> AGMAV. Hoja de Servicios del capitán Gabriel Fuentes Ferrer.

<sup>11</sup> AGMS. Hoja de servicios de Rafael González Pérez-Caballero. Tuvo que ser hospitalizado en Badajoz por la gravedad de sus heridas, siendo dado de alta el día 29 de agosto de 1936, incorporándose en Oropesa (Toledo).

<sup>12</sup> Archivo del Tercio Duque de Alba. II de la Legión. Ceuta. Diario de Operaciones. *16ª Compañía*. *IV Bandera*.

Al llegar a la brecha, sus hombres establecieron contacto a la bayoneta con los milicianos y logran sobrepasarla, avanzando hacia el centro urbano por las calles Trinidad y Doblados<sup>13</sup>, donde finalmente, tras mantener algunos encuentros con núcleos que resistían en las calles, lograron llegar y establecer contactos con los soldados de la *V Bandera*. Durante el ataque, la *16ª Compañía* tuvo once muertos, cuarenta y un heridos de diversa consideración, incluyendo al propio capitán Pérez-Caballero y al teniente Artigas Rivero, que quedó ciego a consecuencia de las graves heridas sufridas.

Una vez que la *16ª Compañía* atravesó la *Brecha de la Trinidad*, la plana mayor y la *2ª Sección* de la *12ª Compañía* de ametralladoras avanzaron posiciones, desplazando sus máquinas por el flanco izquierdo hasta la angostura del río Rivillas y desde allí continuaron cubriendo la entrada del resto de compañías de la *IV Bandera*<sup>14</sup>, siendo la plana mayor de la Bandera con el comandante José Vierna Trápaga al frente, la siguiente unidad que entra en la ciudad<sup>15</sup>.

Tras la plana mayor entró en Badajoz la *10ª Compañía* mandada por el teniente Alfonso de Mora Requejo. Una vez superada la *Brecha de la Trinidad* avanzó por la Ronda del Pilar hacia la plaza de toros, en cuyo camino encontró una fuerte resistencia de aquellos valerosos milicianos; esta compañía tiene siete bajas. Después de haber entrado la *10ª Compañía*, avanzó la *11ª Compañía* al mando del capitán Enrique Feliú Cardona, que también tropezó con cierta resistencia, siendo herido el capitán Cardona en ambas piernas por impactos de proyectiles de armas de fuego<sup>16</sup>, quedando al mando de la compañía el Teniente Francisco Mármol Arrabal. Éste logró acceder al interior de la ciudad de Badajoz a las cinco de la tarde. Finalmente penetró la *12ª Compañía* de ametralladoras que había cubierto constantemente la aproximación del resto de la bandera<sup>17</sup>.

Como ha recordado Canos Fenollosa en sus memorias: "en tan críticos instantes se pone de relieve, una vez más el espíritu de combate de la Legión; los que caen sirven de parapeto a los que siguen y con dos máquinas de la *12ª Compañía* [en referencia a las ametralladoras] se consigue neutralizar un tanto el terrible fuego de los milicianos que comienzan a dar señales de nerviosismo ante la audacia y serenidad de los atacantes; fraccionada en pelotones y hombre por hombre, lenta pero inexorablemente, la *Compañía* -en referencia a la *16ª Compañía de la IV Bandera de la Legión*- va atravesando la brecha, situándose sus supervivientes en puntos estratégicos desde los cuales lanzan verdaderas lluvias de bombas de mano hasta convertir la brecha y sus cercanías en un infierno"<sup>18</sup>. Es decir, según Canos Fenollosa, los integrantes que pasaron la *Brecha de la Trinidad* permanecieron en las cercanías apoyando el ataque posterior. La *12ª Compañía* emplazó sus ametralladoras contra los reductos enemigos y para cubrir el ataque final de la compañía de fusileros, que destruyeron parapetos y trincheras hasta alcanzar la plaza de toros.

Mientras que a otros oficiales<sup>19</sup> y a la *16ª Compañía* les fue reconocida la gesta de entrar por la *Brecha de la muerte*, esta distinción nunca le fue otorgado al ca-

<sup>13</sup> Según testimonio de Juan Rodríguez Bariego sobre su padre Juan Rodríguez Jaramillo, se encontraba ese día en la Plaza de San Andrés e indicó al capitán Pérez-Caballero la calle por la cual tuvo que subir a la Plaza de la República (actualmente denominada Plaza de España).

<sup>14</sup> Archivo del Tercio Duque de Alba. II de la Legión. Ceuta. Diario de Operaciones. *12ª Compañía*. *IV Bandera*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> AGMS. Hoja de servicios del capitán Enrique Feliú Cardona.

<sup>17</sup> Archivo del Tercio Duque de Alba. II de la Legión. Ceuta. Diario de Operaciones. *11ª Compañía*. *IV Bandera*.

<sup>18</sup> *Memorias del Capitán de la Legión Francisco Canos Fenollosa*.

<sup>19</sup> Después de la toma de Badajoz, tanto el teniente coronel Carlos Asensio Cabanillas, como los comandantes Antonio Castejón Espinosa y José Vierna Trápaga fueron condecorados con la Medalla Militar, cuya concesión fue



pitán Rafael González Pérez Caballero. Las diferencias con el comandante Vierna Trapaga fueron la causa de tal denegación: "No tengo ningún interés en que este concepto mío personal trascienda y se haga público, entre otras razones, porque el capitán Caballero halló gloriosa muerte al frente de la 7ª Bandera". Rafael González Pérez Caballero falleció en acción de guerra el 13 de diciembre de 1936 cuando estaba accidentalmente al mando de la 7ª Bandera. Concretamente estaba en las operaciones militares que se llevaban a cabo en las cercanías de Pozuelo de Alarcón (Madrid). En este lugar recibió un disparo que le trepanó el cráneo. Fue enterrado al día siguiente en el cementerio de Talavera de la Reina, el 14 de diciembre de 1936. Sus restos fueron exhumados al acabar la Guerra Civil y actualmente descansan en el *Valle de los Caídos*.

### III. EL GENERAL YAGÜE LLEGA A BADAJOZ

Una vez finalizadas las operaciones militares en Cataluña el Cuerpo Expedicionario de Marruecos es desplazado a Extremadura para intervenir en el nuevo ciclo de operaciones militares que tenían como objeto acabar con el pírrico dominio de la parte de Extremadura que aún estaba en poder de las fuerzas frentepopulistas<sup>20</sup>. Así, el 4 de marzo de 1939 se instaló en Mérida el P.C. del cuerpo del Ejército Marroquí: "Al pasar a depender del Ejército del Sur, debió trasladarse Yagüe a Sevilla para hacer su presentación oficial ante el general Queipo de Llano"<sup>21</sup>. Después de su breve visita a Sevilla, el General Yagüe aterrizó en Mérida<sup>22</sup> el 9 de marzo de 1939 y en la *Baja Extremadura* permaneció unos días para asistir a una serie de homenajes populares que le tributaron las pacenses. Tal como ha expresado el historiador Luis Togores:

"En toda España se siente que la paz está próxima. La tranquilidad que se vive en el frente permite a Yagüe dedicarse a cuestiones que no son estrictamente militares. El 27 de febrero se trasladó a Zaragoza para luego viajar el 28 a Burgos. El 1 de marzo fue recibido por el Generalísimo. El día 3 fue a Salamanca y partió el 4 de marzo para Mérida..."<sup>23</sup>

Durante la tarde noche del 11 de marzo la 4ª Bandera del Tercio, más una compañía de Regulares llegaron en camiones a Badajoz por la carretera de Sevilla atravesando el Barrio de San Roque, donde fueron aplaudidos y vitoreados por los vecinos de este populoso barrio pacense. La tropa se instaló en el Cuartel de la Bomba. Oficiales y suboficiales fueron a la Plaza de España, donde fueron recibidos por los municipales de la ciudad. Ante un numeroso y animado populacho, los oficiales del tercio y regulares saludaron desde el balcón del Ayuntamiento<sup>24</sup>. Así, el 12 de marzo de 1939 Juan Yagüe se desplazó a Badajoz con motivo de la entrega del título de hijo adoptivo de Badajoz<sup>25</sup>. Además, participó en el homenaje a la 16ª

publicada en el número 23 del *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional* (Burgos, 17 de septiembre de 1936).

<sup>20</sup> El Comandante de la IV Bandera Carlos Iniesta Cano ha relatado en sus memorias esas últimas acciones militares: "Nuestra 4ª Bandera fue trasladada a San Baudillo, donde permanecimos hasta el 14 de Febrero, en cuya fecha emprendimos la marcha por ferrocarril a Santa Amalia (Badajoz), de este punto, donde, por orden superior, tomé yo el mando de una agrupación formada por mi propia bandera y el primer Tabor de Tiradores de Ifni, volvimos a operar en los últimos combates, que tuvieron lugar en la zona de Belmez (Córdoba)". INIESTA CANO, C. *Memorias y recuerdos: Los años que he vivido en el proceso histórico de España*, Barcelona, Planeta, 1984, pp. 135 y ss.

<sup>21</sup> GARRIGA, R. *La historia del hombre que pudo remplazar a Franco. El General Juan Yagüe*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 159.

<sup>22</sup> AGMS. Hoja de servicios de Juan Yagüe Blanco.

<sup>23</sup> TOGORES, L. E. *Yagüe, el General Falangista de Franco*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010, p. 537.

<sup>24</sup> *Hoy* (Badajoz) 12 de marzo de 1939, p. 1.

<sup>25</sup> *Labor*, 9 de agosto de 1937. El 8 de agosto había sido nombrado hijo predilecto de la ciudad. Uno de sus biógrafos, Juan José Calleja, ha dicho que "tres años después de haber sido liberada Badajoz por las tropas de Yagüe, su Ayuntamiento, agradecido al heroico soldado y considerándole exculpado de todo desvío, le nombró hijo adoptivo de la noble ciudad pacense" (CALLEJA, J. J. *Yagüe, un corazón al rojo*, Barcelona, Juventud, 1963, p. 108).

*Compañía de la Cuarta Bandera del Tercio.* Ésta fue la primera unidad legionaria que traspasó la *Brecha de la muerte* por la *Puerta Trinidad* el 14 de agosto de 1936, día en el que se produjo la toma de la ciudad por las fuerzas alzadas.

En ese día de domingo la ciudad de Badajoz amaneció totalmente engalanada, sobresaliendo en las orlas el Campo de San Juan. Entre las iniciativas particulares, el teniente de la Legión José Antonio Cortázar había escrito una oda en honor de la *16ª Compañía de la IV Bandera* publicada en el diario *Hoy*<sup>26</sup>. Antes de las diez de la mañana el vecindario ya se congregaba a lo largo de la Avenida de Cáceres (antesala de la Puerta de la Trinidad), lugar donde se iba a celebrar el primer acto de esta jornada, y allí se dirigieron todas las autoridades eclesiásticas, militares y civiles de la ciudad así como las jerarquías provinciales del *Movimiento Nacional* y una nutrida representación de militares portugueses de Elvas. Yagüe presidió el solemne acto de homenaje a la *16ª Compañía de la IV Bandera de la Legión*<sup>27</sup>. Además, el alcalde de Badajoz solicitó al vecindario su colaboración para que adornaran convenientemente los balcones y las ventanas:

“Hoy Badajoz va a tener el honor de recibir al excelentísimo señor General don Juan Yagüe, hijo adoptivo de la ciudad, que desde África a los Pirineos ha llevado en triunfo la bandera de España. Una de sus victorias de más valor fue la de rescatar a Badajoz de las hordas marxistas, primera gran conquista de la Cruzada que nos trajo el parabién de incorporarnos a la España una, grande y libre. Viene el General con fuerzas de regulares y de la Legión; éstas constituidas por la Cuarta Bandera cuya 16ª Compañía realizó la gesta gloriosa del asalto por el boquete de la puerta de la Trinidad. La sangre vertida por aquellos héroes ha fructificado en el corazón de los hijos de Badajoz, produciendo los sentimientos más fervorosos de admiración y gratitud. Es hoy el día en que tienen ocasión el entusiasmo hacia el Ejército, al que van a representar militares tan excelsos como los que nos visitan. El Alcalde os alienta a la ciudad para que reciba a sus liberadores con alegría. Esto ya sabe el Alcalde que lo hará. Le pide sólo que al expresarla se haga con la sencillez y fervor que pone siempre Badajoz en las cosas que ama. Y que al recibir esta nueva prueba de la atención del Ejército para con la ciudad, todos redoblen sus esfuerzos para colaborar con el caudillo invicto en el engrandecimiento de la patria ¡Arriba España! Badajoz, 12 de marzo de 1939. III Año Triunfal. Manuel Sardiña”.<sup>28</sup>

El público estaba literalmente encaramado en los restos de murallas junto a la *Brecha de la Trinidad*<sup>29</sup>. A las 11,45 horas llegó el General Yagüe precedido por los motoristas de su escolta y seguido por varios vehículos ocupados por todo su Estado Mayor. Se adelantó el alcalde señor Manuel Sardiña para dar la bienvenida y pronunciar unas breves palabras de salutación al ilustre huésped. Seguidamente pasó revista a las tropas que le rendían honores. Las fuerzas estaban compuestas por la *IV Bandera de la Legión*, así como una Compañía de Regulares, un grupo de Caballeros Mutilados de Guerra, las organizaciones de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, las jóvenes de la Sección Femenina de FET, una centuria especial de trabajo, Cadetes, Flechas y Pelayos que portaban en su manos

Realmente fue el 21 de julio de 1937 cuando Juan Yagüe había sido reconocido como hijo adoptivo de Badajoz por acuerdo del Pleno Municipal.

<sup>26</sup> Se titulaba el poema *Espera ante los muros de Badajoz. Hoy* (Badajoz) 12 de marzo de 1939.

<sup>27</sup> *Falange* (Las Palmas) 18 de marzo de 1939, p. 4. Tanto en este como en otros periódicos (al igual que el *Diario de Navarra* -Pamplona- del 16 de marzo y *Odiel* -Huelva- de este mismo día) expresan por error que el homenaje iba dedicado a la tercera Compañía de la IV Bandera.

<sup>28</sup> *Hoy* (Badajoz), 12 de marzo de 1939, p. 2.

<sup>29</sup> *ABC* (Sevilla) 21 de marzo de 1939, p. 4. En la foto realizada por el fotógrafo Pesini se puede ver al General Yagüe junto al Gobernador Marciano Díaz de Liaño Facio conversando amigablemente. Empero, no sería la primera y última vez que esta Puerta viera desfilar a la legión por delante de sus recias murallas. El 12 de octubre de 1969 se tributó un nuevo homenaje a la Legión española que fue ampliamente recogido en las páginas del periódico *Hoy* de los días 12, 13 y 14 de ese mes.

banderitas<sup>30</sup>. Pasada la revista el séquito oficial se colocó a la derecha de la *Brecha de la Trinidad* donde se había instalado un sencillo y artístico arco del triunfo. Inició el desfile la *IV Bandera* donde todos sus integrantes portaban una corona de laurel que las integrantes de la sección femenina de Badajoz habían confeccionado para el acto. Después pasó la Compañía de Regulares.

Durante años en la *Brecha de la Trinidad* hubo instalada una placa con este texto: "Honor y gloria a los héroes de la 16ª Compañía de la Cuarta Bandera del Tercio que con su responsorio con la muerte en este lugar hicieron posible el renacer de Badajoz a la luz de la fe y del amor a la Patria en el memorable 14 de agosto de 1936". Durante el desfile destacó la *Centuria de Flechas del Hogar de José Antonio* de la capital. El desfile pasó por la calle del Tercio, plaza de Cervantes, Calatrava para arribar a la Plaza de España en la que se colocaron en orden de parada. A la una de la tarde Yagüe alcanzó el Campo de San Juan en automóvil; al bajar del coche arengó a las fuerzas legionarias<sup>31</sup> recordando glorias pasadas y terminando con un "¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Viva la Legión!" que fue contestado con vivas repetidos. A buen seguro que a Yagüe le vendría a la mente el enardecido discurso pronunciado el 15 de agosto de 1936 ante las mismas tropas de la Legión y Regulares<sup>32</sup>. La peculiaridad de este discurso de 1936 es que lo finalizó con un "¡Viva la República!", palabras que fueron eliminadas<sup>33</sup> durante la Dictadura en una de sus biografías<sup>34</sup>:

"Merecéis el triunfo, porque frente a los que sólo saben odiar, vosotros sabéis amar y cantar y reír. Allá lejos está Madrid, legionarios, y allí llegaremos todos, porque para guiar nuestros pasos en la lucha resucitarán los que aquí cayeron luchando por España. ¡Legionarios de la 16ª Compañía: qué pocos habéis quedado y qué orgulloso me siento de vosotros! Gritad conmigo: ¡Viva España, viva la República, viva el Ejército!".<sup>35</sup>

#### IV. EL DISCURSO PRONUNCIADO POR EL GENERAL JUAN YAGÜE EN BADAJOZ

Como se ha citado anteriormente, la expectación por la llegada del General Yagüe en la ciudad era enorme. Tanto la Plaza de España como las calles adyacentes estaban repletas de paisanos tanto del propio Badajoz como venidos de los pueblos cercanos a la capital. Juan Yagüe se dirigió al Ayuntamiento de la ciudad, cuya fachada estaba profusamente engalanada y donde destacaba un gran tapiz con la bandera de España. Subió al piso principal y al salir al balcón central del Palacio Municipal la muchedumbre irrumpió en aplausos que se extendieron tanto en el tiempo que el propio alcalde la ciudad, Manuel Sardiña Heredia, por el micrófono instalado en el mirador, solicitó la interrupción de los vítores y vivas a Yagüe.

Seguidamente la banda de la Legión interpretó el *Novio de la muerte* que fue escuchado y canturreado brazo en alto por la muchedumbre. En más de una ocasión los discursos de Juan Yagüe habían causado ampollas en la cúpula del poder

<sup>30</sup> *Hoy* (Badajoz), 14 de marzo de 1939, p. 1.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Una foto de ese preciso momento se puede ver en el cuadernillo de fotos adjuntos a la obra de PILO ORTIZ, F.; DOMÍNGUEZ NÚÑEZ, M. y IGLESIA RUIZ, F. (DE LA) *La matanza de Badajoz ante los muros de la propaganda*, Madrid, Libros Libres, 2010.

<sup>33</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A. M. *República y Guerra Civil en Monesterio*, Badajoz, Sociedad Extremeña de Historia, 2008, p. 270 (primera edición) y p. 310 (segunda edición, 2010). También se puede consultar este asunto en su blog en Internet (<http://historiademonesterio.blogspot.com/2008/08/por-qu-entr-el-teniente-coronel-juan.html>).

<sup>34</sup> CALLEJA, J. J. *Yagüe, un corazón al rojo*, Barcelona, Juventud, 1963, p. 107.

<sup>35</sup> SÁNCHEZ DEL ARCO, M. *El sur de España en la Reconquista de Madrid. Diario de operaciones glosado por un testigo*, Cádiz, Establecimiento Cerón, p. 89.

franquista<sup>36</sup>. Una vez hubo acabado el himno de la Legión el general Yagüe dirigió estas palabras al pueblo de Badajoz:

“¡Extremeños! ¡Camaradas de la Falange! Yo os saludo con el corazón lleno de afecto que estáis dando en el día de hoy al Ejército de España, representado por mí y por estas unidades que le cupo el honor de liberar vuestra ciudad. A este Ejército sin igual exponente de la espiritualidad de un pueblo señor del valor indomable, de una raza de hidalgos que, siguiendo las inspiraciones del Caudillo que está ganando la guerra y que después, como un solo hombre, obedeciendo sus órdenes, ganará la paz.

Hoy, gracias a su gesta magnífica, España empieza a ser estudiada en serio, y en un mañana muy próximo vuestra España será escuchada con respeto y temor de pertenecer a un pueblo que puede dar vida a tan sublime instrumento, me considero total y completamente feliz.

Os saludo, extremeños, con todo cariño, porque juntos hemos sufrido momentos de angustia. ¡Cuántos recuerdos de los primeros tiempos se han reverdecido en mi memoria al ver vuestra tierra fértil y vuestro hermoso cielo! De aquellos tiempos en que los actos de sublime heroísmo se mezclaban con otros de salvajismo y crueldad infrahumanos.

¡Cuánto habéis sufrido los extremeños! Primero, la barbarie marxista llenó de luto y desolación muchas casas. Después la recta justicia nacional ha llevado también luto y lágrimas a otros hogares. Es rara la familia que no tiene que llorar y sufrir por esas malditas doctrinas que seres protervos sembraron en esta tierra.

Yo os invito, camaradas, para que os sirva de enseñanza a hacer examen de conciencia, a reflexionar con grandeza de alma, sin prejuicios ni pasión, que si la mala semilla se desarrolló tan rápidamente por esta hermosa región, es porque el terreno estaba bien preparado y tenéis que contestar que en esta preparación todas las clases pusieron sus manos pecadoras.

Yo he oído contar cosas de ingratitud manifiesta; he presenciado actos de salvaje crueldad. Pero también he presenciado actos de cobardía inconcebible y he oído otros de incompreensión, de falta de justicia y de caridad.

Y es que en esta región como el resto de España se había roto por culpa de unos de otros, la unidad espiritual, y si esta unidad no se restaura, si no llegamos a conseguir que todos los españoles se sientan miembros de una comunidad sana y completa como quería José Antonio, volveremos a vivir tiempos difíciles, volveréis a sufrir, extremeños y acaso perdamos la coyuntura histórica que se nos presenta de levantar a España hacia arriba hasta el lugar que le corresponde.

Ahora más que nunca hace falta vuestro esfuerzo camaradas. La Guerra toca a su fin, y con ello terminarán los sufrimientos y llegará el peligro de embriagarse en sentimientos triunfales ¡Ay de aquellos que confunden la movilización con la victoria! Decía Spleger: “¡Ay de nosotros si creemos que ha llegado la hora del descanso!”.

Con la paz empieza el alborar de la nueva España y yo os pido, camaradas, con fervor de convencido, con la angustia del que ha visto sufrir mucho, con la fe que tengo en la vitalidad de nuestra Patria, que intensifiquéis vuestra lucha, que no reparéis ni en sacrificios ni en peligros, que contribuyáis con todas vuestras fuerzas a cimentar el amanecer de España que cantaban nuestros muertos en la justicia y en la hermandad.

<sup>36</sup> En el discurso pronunciado en el Teatro Principal de Burgos el 19 de abril de 1938 y que recogió el *Diario de Burgos* de aquella época abunda en las bases de lo que él considera debe ser la nueva España: Justicia social amplia, jueces rígidos e incorruptibles, exaltación patriótica constante, perdón, caridad cristiana y nobleza castellana: [http://plataforma2003.org/sobre\\_ja/31\\_sja.html](http://plataforma2003.org/sobre_ja/31_sja.html).

Justicia serena y firme para aniquilar la mala planta. Para extinguir la semilla, para aislar a esos seres malditos que saben odiar, que generan veneno en sus corazones villanos. Después, hermandad para perdonar a los envenenados; caridad para curarlos, convencerlos de su error y enseñarles el panorama de la Nueva España, en la que el amor sustituye al odio, la comunidad de interés a la lucha de clases, la toga a la pistola.

Justicia para que el humilde, el hombre honrado y trabajador, sólo por esos títulos y por haber nacido en España, tenga todas sus necesidades satisfechas. Hermandad para la viuda, el huérfano y mucho más si lo son por la serena aplicación de la Justicia nacional, tengan atendidas sus necesidades, por haber nacido en un país católico, en un pueblo de señores que saben perdonar y olvidar.

Justicia y hermandad para que no haya un solo hogar sin lumbre, ni una mesa sin pan, como quiere el Caudillo y así será porque este ideal sublime es el que empujó a nuestros soldados en la lucha de Badajoz; el que ha fundido cinturones de hierro; el que ha nos ha hecho vadear ríos invadables; el que nos empujó en jornadas inverosímiles; por el que ha muerto lo mejor de nuestra juventud, que se sentiría traicionada y se levantará de sus tumbas a pedirnos cuentas si no sabemos o no queremos o no podemos edificar la España más grande y libre con que ellos soñaron y por la que cayeron cara al sol ¡Camara-das! ¡Viva Franco! ¡Viva España! ¡Vivan nuestros muertos!".<sup>37</sup>

## V. EL GENERAL YAGÜE ABANDONA BADAJOZ

Al finalizar el discurso estalló una ovación estruendosa, repitiéndose los vivas y las aclamaciones al General Yagüe. Se cerró el acto con la interpretación del *Cara el Sol* por la banda de la legión que fue cantado por el público asistente<sup>38</sup> y las tropas allí concentradas reanudaron su desfile prosiguiendo por las calles de Moreno Nieto, Plaza de Minayo, Pedro de Valdivia y Cuartel de la Bomba<sup>39</sup>. En el salón de sesiones, barrocammente decorado con guirnaldas, banderitas y plantas, Yagüe recibió de manos del alcalde el pergamino -realizado por el dibujante y pintor pacense Antonio Juez Nieto- que le nombraba hijo adoptivo de Badajoz.

El alcalde de Badajoz, Manuel Sardiña, pronunció también unas breves, pero sonoras palabras; y Yagüe cerró el acto pronunciando un discurso de agradecimiento al pueblo de Badajoz. Acabado éste el público allí concentrado aplaudió. Después pasaron a unas dependencias interiores donde se sirvió un refrigerio y un vino español a las autoridades. Juan Yagüe abandonó la ciudad ese mismo mediodía. Esa tarde la tropa de la *IV Bandera* fue obsequiada con una fiesta popular en diversos locales de la capital pacense<sup>40</sup>. Las tropas permanecieron en Badajoz hasta el día 14 de marzo y recibieron todo tipo de agasajos por parte de la población de Badajoz.

El día 13 de marzo actuó la banda de música de la Legión en un acto a beneficio del Auxilio Social que tuvo como sede la plaza de toros de Badajoz. Curiosamente no fue mucho el público que acudió a este acontecimiento musical, quién sabe si el pueblo de Badajoz aún guardaba en su retina los acontecimientos luctuosos que

<sup>37</sup> *El Avisador Numantino*, 25 de marzo de 1939, p. 2.

<sup>38</sup> Contrasta esta imagen de la ciudad con la que presenta uno de sus biógrafos: "Muchos ciudadanos seguían guardando un muy amargo recuerdo de la matanza que siguió después que los legionarios y moros entraron en la plaza", en GARRIGA, R. *La historia del hombre que pudo remplazar a Franco, el General Juan Yagüe*, Barcelona Planeta, 1985, p. 159.

<sup>39</sup> GARCÍA STOP,V. "Viejo oro de ley", en *Apuntes para la Historia de la ciudad de Badajoz*, Badajoz, Real Sociedad Extremeña de Amigos del País, 2004, t.V, p. 121.

<sup>40</sup> *Hoy* (Badajoz) 14 de marzo de 1939, p. 2.

tuvieron lugar el 15 y 16 de agosto de 1936 en la plaza de toros<sup>41</sup>. Sin embargo, ya fuera por esta circunstancia o por lo desapacible del tiempo, el coso taurino sólo tuvo media entrada. Los noventa profesores estaban dirigidos por la batuta de Ángel García Rey. El programa interpretado fue el siguiente:

1. *La Corte de Granada*, de Ruperto Chapí.
2. "La marcha húngara" de *La condenación de Fausto*, de Héctor Berlioz.
3. "Las fantasías" de la *Verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón.
4. La obertura de *Guillermo Tell*, de Gioacchino Rossini.
5. Orgías de las *Danzas Fantásticas* de Joaquín Turina.
6. *La Dolorosa*, de José Serrano.
7. *Gigantes y Cabezudos*, de Manuel Fernández Caballeros.

Al acabar cada pieza el público ovacionó con entusiasmo a la banda legionaria. Remató el acto, como no podía ser menos, el himno de la Legión y el Nacional que fueron escuchados brazo en alto por el público asistente. En la mañana del 14 de marzo las tropas de la Legión y Regulares formaron en el Cuartel de la Bomba. Se inició el desfile por las calles Pedro de Valdivia, Plaza de Minayo, Moreno Nieto. Al arribar las tropas en el campo de San Juan la muchedumbre estalló en aplausos y vítores cuando llegó la cabeza a la fachada del Ayuntamiento, desde cuyos balcones las autoridades civiles y militares presenciaron la parada militar.

En este acto destacó el Comandante de la Cuarta Bandera Carlos Iniesta Cano que, junto a una comisión de oficiales de la unidad, portaban unas coronas de laurel y flores naturales que depositaron ante los recios muros de la Catedral justo debajo de la lápida donde estaba grabado el nombre de José Antonio Primo de Rivera. Durante el acto se guardó un silencio absoluto. Seguidamente la banda de música de la Legión entonó el *Cara el Sol* que fue seguido y coreado brazo en alto por la multitud. Finalmente, el Comandante Iniesta tuvo palabras de elogio para el fundador de la Falange y terminó sus palabras con "Vivas a Franco, a José Antonio, a España" y a Badajoz. Los legionarios respondieron tirando al aire sus gorrillos tan característicos. A las tres y media de la tarde partió en camiones siendo acompañada, la *IV Bandera*, varios kilómetros en el Barrio de San Roque por una multitud entusiasta y enardecida<sup>42</sup>.

El 14 de marzo el General Yagüe acompañó al General Queipo de Llano a revisar en Montijo las fuerzas de las Divisiones 12 y 13 que estaban en Don Benito. El 16 marchó a Cáceres donde recibió la medalla conmemorativa de la liberación de Guadalupe<sup>43</sup>. Aquí concluyó el segundo periplo por tierras pacenses del General Yagüe. 72 años después de aquella visita relámpago no queda ni el polvo que recuerda la figura del General en la capital extremeña<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Un amplio y riguroso estudio de lo que allí sucedió se puede ver en la obra de PILO ORTIZ, F.; DOMÍNGUEZ NÚÑEZ, M.; DE LA IGLESIA RUIZ, F. *La matanza de Badajoz ante los muros de la propaganda*, Madrid, Libros Libres, 2010, pp. 173 y ss.

<sup>42</sup> GARCÍA STOP.V. "Viejo oro de ley", en *Apuntes para la Historia de la ciudad...*, p. 121.

<sup>43</sup> *La Vanguardia* (Barcelona), 19 marzo de 1939, p. 8.

<sup>44</sup> Esta práctica no es nueva ya que en la antigua Roma se llevaba a cabo la "*damnatio memoriae*"; es decir: "condenar el recuerdo de un enemigo del Estado tras su muerte".

## VI. ANEXO FOTOGRÁFICO



Fig. 1. El General Yagüe saludando junto al Gobernador Civil Marciano Díaz de Liaño Facio durante el acto homenaje a la Legión celebrado en Puerta Trinidad el 15 de marzo de 1939 (procedencia: Archivo Histórico Nacional)



**BADAJOS.-EL GENERAL YAGÜE FUE SOMBRIADO HIJO ADOPTIVO DE LA CIUDAD**

Con motivo de la entrega al general Yagüe del título de hijo adoptivo de Badajoz, se han celebrado brillantes actos ante la "Brecha de la Muerte", de aquella ciudad, sitio donde el invicto Ejército Nacional escribió una de sus más brillantes páginas para la Historia de la guerra en España. (Foto Posada). 11111 - 21/03/1939. Página 4

Fig. 2. Imagen del homenaje al General Yagüe en la Puerta de la Trinidad de Badajoz, conocida desde 1936 como *Brecha de la Muerte*. Fue publicada en la página 4 del *ABC* de Sevilla en su edición del 21 de marzo de 1939. Texto del pie de foto: "Con motivo de la entrega al General Yagüe del título de hijo adoptivo de Badajoz, se han celebrado brillantes actos ante la Brecha de la Muerte de aquella ciudad, sitio donde el invicto Ejército Nacional escribió una de sus más brillantes páginas para la Historia de la guerra en España"



Fig. 3. Archivo General de la Administración. *Brecha de la Trinidad* o *Brecha de la Muerte*



Fig. 4. Capitán don Rafael González Pérez Caballero



Fig. 5. Imagen actual de la *Puerta de la Trinidad* de la capital de Badajoz que evidencia la transformación urbanística después de setenta años



Fig. 6. Imagen de la Avenida de Cáceres, junto a la *Brecha de la Trinidad* de Badajoz, lugar por el que penetraron en la ciudad las unidades legionarias el 14 de agosto de 1936



Fig. 7. Retirada del rótulo *Travesía Teniente Coronel Yagüe* en Mérida. Fuente: *Hoy* (Badajoz), 14 de diciembre de 2007



Fig. 8. Placa de la *Calle Teniente Coronel Yagüe* en Badajoz, situada en la actual calle Santa Lucía. Fuente: *Extremadura* (Cáceres), 13 de enero de 2010





Fig. 9. El General Carlos Iniesta Cano (izquierda) participó en los actos de homenaje a la IV Bandera de la Legión, de la que era su Comandante en 1939



Fig.10. Portada del diario Hoy (de Badajoz), de 12 de marzo de 1939



Fig. 11. Imagen de la parada militar de las fuerzas de ocupación en la Plaza de la República, de Badajoz, que se celebró el 15 de agosto de 1936. Está tomada desde una ventana del Ayuntamiento de la capital y se puede distinguir el monumento dedicado al pintor Luis de Morales, desde el cual arengó a los soldados, regulares y legionarios, con un "¡Viva la República!" el Teniente Coronel Yagüe

## APROXIMACIÓN ARTÍSTICA A LA IMAGEN DE EXTREMADURA EN EL SIGLO XX

### ARTISTIC APPROXIMATION TO AN IMAGE OF EXTREMADURA IN THE 20TH CENTURY

Julián Ruiz Banderas

IES Torre de los Herberos  
Dos Hermanas (Sevilla)

jiruban@yahoo.es

*RESUMEN: No hay una imagen de Extremadura. Ni siquiera esa que presentan los medios de comunicación. Existen diferentes visiones de lo extremeño. Prevalece la imagen de la tradición, un conjunto patrimonial bien conservado y un medio natural poco avasallado por la industria o la ciudad... Pero existe también la imagen de la tierra feliz, una arcadia mítica que representaron los pintores de una incipiente escuela costumbrista y regionalista extremeña. Y una visión pura o innovadora en las propuestas de otros artistas que, frente al academicismo oficial, ofrecieron el novedoso lenguaje de las tendencias vanguardistas o post-vanguardistas. Algunos artistas y escritores foráneos han indagado en el mito de una tierra arcaica. Expusieron imágenes broncas o maniqueas sobre nuestro medio y sus gentes. Ya sea el cacique, con su desalmado egoísmo, sus zafios modos de dominio. Otras veces los avasallados, los desposeídos, retratados como seres naturales, confundidos con la tierra y sus alimañas. Seres dominados por la brutalidad explotadora de las fuerzas urbanas, de la máquina económica. Así aparecen como santos inocentes o como feroces actores de la tragedia dando rienda a sus instintos brutales, su alma negra. Y es, en fin, la tierra, la Naturaleza, que puede mostrar también su duro seno: la mala tierra, la que niega el pan a sus moradores.*

*ABSTRACT: An image of Extremadura does not exist. Not even that which is presented by the means of communication. What we have is different views of Extremadura. The image of tradition prevails, a well preserved patrimonial conjoint and a natural environment which has barely been attacked by industry or cities... But we also have the image of a happy land, a mythical arcadia represented by painters of a new costumbrismo and regionalist school in Extremadura. And a pure or innovating vision in the proposals by some other artists who, contrary to the official academicism, offered the new language of avant-garde or post-avant-garde tendencies. Some foreign artists and writers have investigated the myth of an archaic land. They displayed coarse or Manichaeian images about our environment and its people: about the cacique, with his unprincipled egotism and his hoarse powers; sometimes about the vassals, the expropriated peasants, depicted as natural beings, mixed with the land and its animals. They appear dominated by the exploiting brutality of the urban forces, by the economic machinery. Thus, they are shown as "holy innocents" or as*

*ferocious actors of a tragedy by giving free rein to their most brutal instincts, their black soul. And it is finally the earth, Nature, the one which can also show its hard entrails: a bad land, denying bread to its dwellers.*

**EL ARTE EN TIEMPOS DE CAMBIO Y CRISIS  
y otros estudios sobre Extremadura**

**XI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010

Pgs. 337 - 362

ISBN: 978-84-615-0021-5



## I. IMÁGENES DE EXTREMADURA

La Junta de Extremadura está promoviendo, con cartel de famoso televisivo incluso, una campaña para mejorar la imagen de nuestra tierra en las grandes capitales españolas. Su lema, *Somos Extremadura*, alude tácitamente a los tópicos sobre el mundo extremeño. Por eso hay quien ha escrito que esta puesta en escena refleja cierto complejo de inferioridad que nos toca como pueblo secularmente atrasado...<sup>1</sup>

Estos tópicos vienen de lejos. Ya los viajeros ingleses o franceses que nos visitaron en los siglos XVIII o XIX dieron una visión parecida. Secularmente se ha dicho que Extremadura es una tierra despoblada, desigual, de paso o de frontera, con paisajes diversos, empobrecida por la Mesta o por la emigración indiana, por la incuria de los poderosos absentistas o centralistas<sup>2</sup>, etc. Sin embargo el mito de la *Extremadura profunda* se consolida en el siglo XX.

Esta campaña y su intención me suscitaron algunas preguntas difíciles de responder. Es obvio que existe una imagen tópica de Extremadura, pero ¿cómo y cuándo se gestó?, ¿qué papel han jugado los diversos medios culturales?, ¿qué factores sociales y económicos la promovieron? Y sobre todo: ¿qué papel ha desempeñado el mundo del Arte?

Sin ser pretencioso, quiero hacer una aproximación a un tema complejo y extenso. Simplemente he pergeñado con amplios trazos las diferentes visiones que desde las artes plásticas, la fotografía artística o el cine se han dado sobre nuestra tierra. Todas estas imágenes seleccionadas contienen estereotipos no imputables, exclusivamente, a escritores o artistas. Son los medios de comunicación, la crónica negra, los modos de entender o contar la historia y otros factores de mayor peso económico o político los que han contribuido a gestar esta visión de Extremadura...

Para responder a mis interrogantes he seleccionado varias imágenes significativas de artistas oriundos o foráneos, casi todas creadas entre 1900 y 1975. Siguiendo las consideraciones del escritor y crítico Alberto Manguel<sup>3</sup>, en un sugestivo libro, las agrupé según ciertas claves. Así topamos con imágenes que proponen relatos, dramas o enigmas que debemos resolver. Otras contienen claves transgresoras o indagan sobre resortes misteriosos del alma humana: la violencia, la poesía... Unas están escritas con el lenguaje de la tradición, otras proponen gramáticas o sintaxis novedosas...

Extremadura ha conservado un valioso patrimonio monumental y natural. Sus pueblos y ciudades nos ofrecen estampas hermosas, escenarios del pasado. La Historia está presente en numerosas imágenes conmemorativas, monumentos a la memoria de los hijos ilustres...

<sup>1</sup> BARRIGA BRAVO, J. J. "Puerto Hurraco y la imagen de Extremadura". En *Hoy.es*, 29-04-10, hoy.es/puerto-hurraco-imagen-ext. Esta misma opinión del escritor extremeño Javier CERCAS en "La hora de Extremadura" en el *Suplemento del País* - Sábado 8 de octubre del 2005.

<sup>2</sup> ROL JIMÉNEZ, J. y ALONSO SÁNCHEZ, A. "Extremadura, la mirada de una tierra por el paso de los viajeros durante los siglos XVIII, XIX y XX" en *Actas de las ponencias de los XXXIV Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2005

<sup>3</sup> MANGUEL, A. *Leer imágenes*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Otras veces las imágenes seleccionadas contienen un relato idílico: escenas de la vida cotidiana, de las gentes sencillas. Escenas que cultivó una incipiente escuela regionalista de pintores extremeños.

Frente a estas visiones tradicionales se contraponen las de otros artistas que, por su contacto con los lenguajes de las vanguardias o las post-vanguardias, hicieron novedosas aportaciones. Plantean otros valores de nuestra realidad, de nuestro paisaje. Son las representaciones de un mundo primitivo, sencillo, casi prístino, cuando no visiones misteriosas, letárgicas de la tierra y sus moradores.

Han sido, sobre todo, algunos escritores o directores de cine los que han presentado una imagen bronca o maniquea de la *Extremadura profunda*. Es la tragedia rural en todas sus dimensiones: la brutal crueldad caciquil, sus zafios modos de dominio. Pero también la visión sumisa de los avasallados, los desposeídos, como seres de la tierra, del paisaje étnico o biológico, confundidos con sus alimañas. Personajes dominados por la brutalidad explotadora de la fuerza urbana o de la máquina económica.

## II. LOS ESPACIOS TRADICIONALES

Quien visita Extremadura queda sorprendido por sus paisajes, sus colinas bajas, redondeadas, azuladas, las extensas y profundas dehesas de tonos ocre y verdes, los cielos altos... También sus edificios históricos, que emergen como hitos del paisaje: ruinas arqueológicas, castillos, las torretas rojizas de las iglesias pueblerinas, coronadas con nidos de cigüeñas, los palacios vetustos o el caserío popular..

Las hermosas plazas mayores destacan de este conjunto monumental, sobre todo las de Plasencia o Trujillo, las de Badajoz (la Alta y la de San José), las dos de Zafra o las de Cáceres y Garrovillas. Son espacios tradicionales, centralizados y articulados con un viario al que desde antaño confluye todo el tránsito social. Aunque la mayoría de estas plazas se sitúan en los centros urbanos, otras se ubicaban junto a las antiguas murallas o baluartes, según González González<sup>4</sup>.

La Plaza Mayor de Llerena, bella población de la Baja Extremadura, es un espacio singular y representativo que cumple con los invariantes castizos del urbanismo tradicional extremeño o español, según la expresión acuñada por el profesor Chueca Goitia.

Se trata de una plaza porticada, trapezoidal, con resonancias sencillas de la arquitectura popular mudéjar y con netas referencias a las plazas mayores de las ciudades coloniales hispanoamericanas. No en vano, los poderes civiles y religiosos del Antiguo Régimen<sup>5</sup> resaltan en los edificios más importantes de su foro: la Iglesia y el Ayuntamiento.

Se ha insistido mucho en las funciones diversas de esta plaza: la comercial como centro espacial del mercado semanal o la feria anual de San Mateo y San Miguel, concedidas por los reyes a importantes personalidades de la nobleza local, la civil como sitio de proclamas y actos cívicos, la religiosa como antesala hacia el espacio sagrado de su Iglesia Mayor: sede patronal y camposanto, la lúdico-festiva como

<sup>4</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M. *Las plazas mayores en Extremadura: Arquitectura y urbanismo de espacios privilegiados* en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). También *La Plaza Alta de Badajoz: estudio histórico artístico*. Archivo Histórico Provincial de Badajoz, Junta de Extremadura, Badajoz, 2006.

<sup>5</sup> Esta plaza cuenta ya con diversos estudios de documentalistas o historiadores extremeños. Responde a un modelo mixto de plaza espontánea y programada desde finales del siglo de XVI. Ver BONET CORREA, A. "La Plaza Mayor de Llerena". En *Actas de las IV Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2003. También RUIZ BANDERAS, J. *Símbolos y funciones del urbanismo llerenense*. En *Revista de Fiestas*, año 2000.

marco escénico o coso taurino, cuando no foro público y lugar para múltiples celebraciones religiosas o civiles...<sup>6</sup>

Sin embargo nadie ha reparado en que existen otras claves que nos permiten comprender el significado profundo y complejo, diferencial, respecto a otras plazas pacenses o cacereñas. En primer lugar, en la fachada de la iglesia se representa a la única entidad propiamente extremeña del Antiguo Régimen: el Tribunal de la Inquisición...

La Plaza Mayor de Llerena (fig. 1) es un gran escenario urbano, más que un patio extenso en el corazón de la red viaria, como se ha dicho. Su condición escénica se debe a la presencia de los soportales, las arcadas o balconadas que rodean todo su oblongo perímetro. Tal sensación se refuerza por la homogeneidad armoniosa de sus cuatro frentes y aún más por la propia fachada de la iglesia, con sus sencillas logias de arquerías blanqueadas... Porque esta fachada se convertía en los pasados siglos en un auténtico retablo vivo para los poderes religiosos y civiles del Antiguo Régimen, similar a los retablos interiores de este templo, donde el Tribunal de la Inquisición de Extremadura o de la Orden de San Marcos cumplía con un severo y estricto protocolo representativo. Se trataba de aparecer ante *el público* conforme al orden jerárquico establecido. Los poderes locales escenificaban sus intervenciones usando una cuidada maquinaria, una importante tramoya escénica: escudos heráldicos, doseles, telas y colgaduras, arquitecturas efímeras, tablados, etc.



Fig. 1. La Plaza Mayor de Llerena

Hablamos, por tanto, de una doble condición escénica: la del acto representado, ya sea un imponente auto de fe o una simple comedia teatral en la festividad del Corpus<sup>7</sup>, y el acto representativo por parte de quienes exhibían el poder local y regional.

<sup>6</sup> DE LA PEÑA GÓMEZ, M<sup>o</sup>. P. *Aproximación tipológica de la Plaza Mayor de Llerena*.

CARRASCO GARCÍA, A. *La Plaza Mayor de Llerena y otros estudios*, Madrid, Ediciones Tuero, 1985.

<sup>7</sup> RODRIGUEZ MARÍN, F. "Aportaciones para la historia del histrionismo español", en *Extracto del Boletín de la Real Academia Española*, año I, cuadernos I, II y III, 1914. En esta obra se da noticia sobre la participación de compañías teatrales de Sevilla, en el siglo XVII: "Sevilla, 19 de abril de 1619. Pedro Cerezo de Guevara, autor de comedias, y Alonso Díaz de Castro, Gabriel de Hervás, Juan Bautista Nuño, Luis Fernández, Pedro Pérez y Andrés de Villavicencio, sus compañeros, residentes en la ciudad de Sevilla, y Jerónimo de Torres, tratante, vecino de Sevilla, en la collación y barrio de San Roque, se obligan a pagar a Juan de Berrio, del mismo barrio de San Roque, que está ausente, seiscientos reales que les ha prestado para que puedan efectuar su viaje a Llerena, para donde están de partida, a fin de hacer las fiestas del Corpus de este año". (Archivo de Protocolos de Sevilla, oficio 6<sup>o</sup>, (1619), f. 523.

En los diversos *palcos* quedaban descritos y adscritos los estamentos sociales, tal cual sucedía en los corrales de comedia de los siglos XVI y XVII. Arcadas, balconadas, ventanas o soportales eran cuatro categorías sociales representativas. De forma versátil la plaza se convertía en coso, en tablado teatral, en tribuna solemne para autos de fe, en lugar sagrado, en cementerio o foro, en plaza de abastos o en ferial...

Pero si en estas disposiciones urbanísticas se constata la presencia de una moral de dominio señorial, en la Plaza Mayor de Llerena se cifran otras claves que le dan un carácter sagrado y dogmático. La presencia de elementos, como la fuente que diseñara Zurbarán, junto a las dos encinas, expresan un emblema alusivo a la Virgen de la Granada<sup>8</sup>, la patrona venerada en la Iglesia Mayor. También a las letanías marianas<sup>9</sup>. La torre de la iglesia no es sino la *torre de David*, la fuente con las dos encinas, signos del árbol de la vida o el árbol de la muerte, el camarín de la iglesia es la *torre de marfil*, el portal de la cárcel representaba la perdición por el pecado, etc. Todos estos símbolos son jeroglíficos religiosos y espirituales que se integran en el nombre de la propia advocación. La granada como unidad de la iglesia, la permanente lucha contra cualquier disgregación heterodoxa o cualquier herejía que pusiera en peligro esa integridad.

Muchas plazas extremeñas se adornan con monumentos conmemorativos, ubicados estratégicamente, con una enorme carga simbólica e histórica. Así, en la Plaza de Medellín, sobre el fondo de su castillo medieval o del caserío popular de su plaza mayor, se eleva el majestuoso bronce de Cortés (fig. 2). En Trujillo, es la estatua ecuestre de Pizarro, que recorta su epopéyico perfil en la bella explanada local. Y así en tantas otras villas o ciudades aparece siempre el monumento del personaje histórico o egregio, orgullo de pasados esplendores (fig. 3).



Fig. 2. Plaza de Medellín, escultura de Cortés, de Eduardo Barrón

Son imágenes de un arte civil que se remonta al siglo XIX o a la primera mitad del siglo pasado. Estas iniciativas velaban una identidad problemática: la *gesta americana* o los hechos históricos como resarcimiento de una historia presente menos grata.

<sup>8</sup> GIL BEZERRA, Fray B. *Paraíso de oraciones sagradas*, Barcelona, 1739. En el capítulo intitulado "Oración tercera a Nuestra Señora de la Granada la Virgen María en su último día en el octavario..." el autor, religioso franciscano, transcribe un sermón con motivo de la sequía que padeció Llerena en 1730. En este sermón se aclaran bien estos pormenores simbólicos. Por otra parte, ofrece una descripción interesante y esclarecedora del escudo heráldico y otros símbolos urbanos.

<sup>9</sup> O.C.



Fig. 3. Trujillo, la estatua ecuestre de Pizarro, de Charles Cary Rumsey

En 1890 se erigió la escultura de Cortés en Medellín: un bronce del imaginero zamorano Eduardo Barrón cuya obra seguía las tendencias eclécticas e historicistas del momento. Pero la escultura de Pizarro, en Trujillo, se instaló más tarde, en 1929 siendo su autor el americano Charles Cary Rumsey, que había fallecido aquel año. Esta pieza colosal se exhibió primero en el *Grand Palais* de París, como homenaje póstumo, y su viuda la donó después a la ciudad natal del conquistador. Fue una iniciativa a la que contribuyó el gobierno conservador de Primo de Rivera.

Tras la Guerra Civil estas tendencias academicistas o historicistas tuvieron continuidad como retorno a un cierto tradicionalismo que exhibía el bando vencedor. Y es que en Extremadura nacieron algunas figuras significativas del arte escultórico franquista. Nos referimos a Enrique Pérez Comendador o a Juan de Ávalos. También Gabino Amaya, natural de la Puebla de Sancho Pérez, que cultivó también este género conmemorativo o religioso en su monumento a Pedro de Valdivia en Villanueva de la Serena... O, incluso, el santeño Mauricio Tinoco Ortiz (1906, 1948), formado en Sevilla.

De Enrique Pérez Comendador ha dicho el profesor Ureña Portero<sup>10</sup> que fue el escultor más ortodoxo del franquismo y que su clasicismo y elección temática, con el característico empaque que dota a sus imágenes, le acreditan a ello. Quizás sus obras más representativas sean sus esculturas sobre Núñez de Balboa, Cortés o Pizarro<sup>11</sup>. Aunque también cultivó con acierto clasicista el desnudo o el retrato, destacando sus imágenes religiosas, como el monumento a san Pedro de Alcántara en la cacereña plaza de Santa María...

Y en fin, el emeritense Juan de Ávalos, el "joven valor" de la escultura más ortodoxa de la burocracia franquista, según Ureña, prolongó esta línea establecida con la tradición academicista. En Badajoz realizó el *Monumento al Héroe Caído*, así como la fuente al *Genio de Extremadura* y el *Monumento a los Extremeños Universales*. En Mérida fue el autor de la gran estatua en recuerdo de los eméritos muertos en las guerras.

Todo este imaginario extremeño contiene una evidente problemática. Podríamos hablar de una auténtica *guerra de estatuas* si nos referimos a los símbolos, los valores, las ideas o ideologías que se asocian a estos iconos colectivos. Son imágenes conflictivas del pasado frente a los actuales valores políticos o morales. Estas ten-

<sup>10</sup> AA.VV. *El arte del franquismo*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1981. Particularmente las pp. 77-113 en las que Gabriel Ureña desarrolla un capítulo dedicado a la escultura del Franquismo.

<sup>11</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Enrique Pérez Comendador, escultor e imaginero, 1900-1981*, Diputación Provincial, Sevilla, 1993.



siones reproducen una auténtica *patología de las imágenes*, como Román Gubern refiere en un libro reciente respecto a otras similares<sup>12</sup>.

Hace escasas semanas hemos visto que la escultura de Cortés en Medellín ha sufrido un atentado (fig. 4). Menudean algunas noticias periodísticas sobre la pertinencia de que estas obras sean desmontadas. Tal sucede cuando se pide en Santa Cruz de Tenerife que se retire el *Ángel caído* de Juan de Ávalos, obra ligada a las décadas del franquismo y autor de la pieza emblemática *La Piedad*, del Valle de los Caídos, que ha sido despiezada recientemente en condiciones lamentables...



Fig. 4. Atentado a la estatua de Cortés, en Medellín. A la imagen de Cortés se le arrojó pintura roja, aunque no se aprecia bien en la fotografía

Periódicamente se reproducen conatos semejantes en otras partes. También en algunos países hispanoamericanos. Ejemplos recientes son el derribo de la estatua de Colón en Venezuela, el 12 de octubre del 2004, o las sucesivas remociones de la estatua de Pizarro en Lima, que ha conocido hasta el presente tres ubicaciones distintas, frutos de la oposición de gobiernos defensores de la causa indigenista o de grupos que denuncian la violencia de la conquista y su subsiguiente aculturación. Esta imagen de Pizarro no es sino una réplica de la que Rumsey elaboró para Trujillo o Buffalo (EEUU)<sup>13</sup>. Es decir, son tres las estatuas ecuestres del conquistador que hoy se erigen en las mencionadas ciudades y las tres tienen caracteres similares. Representan al conquistador trujillense ataviado para la lucha con armadura y espada.<sup>14</sup>

Un monumento conmemorativo puede ser una pieza artística y una referencia, un símbolo colectivo. Su función radica en mantener la continuidad, retener el tiempo. Los monumentos conmemorativos contienen el lenguaje permanente de los vencedores. Si la causa de estos desaparece corren el peligro de desaparecer. Pero su eliminación supone, algunas veces, una absurda negación de la Historia.

<sup>12</sup> GUBERN, R. *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.

<sup>13</sup> VARÓN GABAI, R. "La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional". En *Revista de Indias*, Madrid, 2006, vol. LXVI, n° 236, pp. 217-236. En este artículo se explican las vicisitudes y el origen de los tres bronce de Rumsey.

<sup>14</sup> Sucesos nada novedosos que indican la problematización de ciertas imágenes. Son episodios tan antiguos como la humanidad. Ya en el siglo IV tuvo lugar en Roma un episodio similar al que vemos en muchos lugares: una representación de la diosa Victoria fue desmontada hasta siete veces y en distintas épocas, como efecto de las pugnas religiosas entre el cristianismo emergente que defendían san Ambrosio, Constantino o Teodosio y los defensores de la religión politeísta tradicional. Este episodio es conocido como la *Guerra de las estatuas*.

### III. UNA ARCADIA FELIZ

En las primeras décadas del siglo XX surgió en Extremadura una corriente de pintores costumbristas, cuyo origen se remonta a la obra de Felipe Checa, primer director de la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz. Este pintor pacense, junto al fuentecanteño Nicolás Mejía Márquez, cultivaron las modas pictóricas del siglo XIX.

De esta corriente artística destaca el pacense Adelardo Covarsí Yustas (1885-1951)<sup>15</sup> discípulo de Felipe Checa y el pintor frexnense Eugenio Hermoso Martínez (1883-1964).

Covarsí y Hermoso, pintores de academia, practicaron un arte narrativo, idealista y con un neto protagonismo de Extremadura, sus paisajes y sus gentes. Muestran una temática de escenas venatorias o bucólicas. Por sus lienzos desfilan una tipología racial de personajes castizos, cazadores o retratos de encantadoras y sencillas campesinas. Ambos cultivaron una pintura emotiva e impregnada del clasicismo español aprendido en el Museo del Prado o en las diversas escuelas de Bellas Artes o de las obras de Goya, Solana o Sorolla. A esta temática se añade una emoción pictórica comparable a la que encontramos en los versos rudos y tiernos del poeta coetáneo Luís Chamizo o en las propuestas de otros escritores como López Prudencio, Díaz Canedo, Monterrey, etc. Todos exaltan la imagen de nuestra región, en consonancia con la crisis del 98: regeneracionismo y revalorización de la cultura y del paisaje propio.

Covarsí y Hermoso viajaron por Europa, pero no se dejaron influir por los novedosos lenguajes de las vanguardias, dando una visión nostálgica, teñida de un post-romanticismo que obviaba la dura realidad de una tierra maltratada por una casta dominante y caciquil. Sin embargo, Covarsí y Hermoso fueron reconocidos y distinguidos con importantes cargos y fueron premiados en diversas exposiciones nacionales o regionales.

A su vez Covarsí fue un celoso defensor del patrimonio regional y conoció bien las costumbres populares, el paisaje y el folklore pacense. Sus cuadros de estudio nos muestran un mundo sin conflictos sumido en altos celajes, en horizontes inalcanzables con fondos de castillos en riscos, extensas dehesas o llanuras, que enmarcan retratos o escenas de monterías. Es un mundo idílico en que señores y sirvientes (monteros, rehaleros, las traíllas de perros, etc.) conviven cobijados bajo cielos enormes: no hay campos de labor, no existe la pobreza. Todo es un infinito ideal, atardeceres otoñales con tonos de poniente que narran la historia feliz del campo extremeño (fig. 5).

Los bellos retratos de Eugenio Hermoso le vinculan también a una tendencia postromántica y simbolista o con visiones emotivas, expresivas, tiernas y sencillas de los eventos y gentes del terruño. Una sencillez casi cercana a las tendencias prerrafaelistas inglesas, estilo que deja de cultivar y con el que produce lo mejor de su obra. Su excelente y remarcado dibujo o el modelado de sus figuras confieren a sus desnudos y retratos femeninos una inocente, una *casta eroticidad* y le revelan como un excelente colorista, muy atento a los atuendos y texturas de los ropajes femeninos. La suya es una pintura plácida, sencilla, veraz y sin tensiones... aunque al final de su vida derive hacia tendencias expresionistas (fig. 6).

<sup>15</sup> LEBRATO FUENTES, F. *Covarsí, Primer Centenario de su nacimiento, 1885-1985*, Badajoz, Caja de Ahorros, 1987. Véase también *Adelardo Covarsí, Catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Badajoz*, Diputación de Badajoz, 2001. SÁNCHEZ MERA, C. *Estudio de la obra y personalidad de Don Adelardo Covarsí Yustas*, Badajoz, 1976.  
RODRÍGUEZ AGUILAR, I. C. *Arte y cultura en la Prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.



Fig. 5. Adelardo Covarsí Yustas, *El montero de Alpotreque*, 1948. Museo de Bellas Artes de Badajoz



Fig. 6. Eugenio Hermoso, *La merendilla*, 1908. Colección particular

Hermoso y Covarsí tuvieron seguidores y discípulos. Así se observa en la corta producción del pintor pacense José Pérez Jiménez (1887-1967) o en la de Antonio Solís Ávila (1898-1967), de Madroñera (Cáceres), seguidor de Covarsí en su amor por las escenas cinegéticas. Fue un artista versátil que se formó también en Madrid destacando como buen dibujante e ilustrador de revistas de la época.

Otros destacados seguidores de Covarsí fueron Manuel Fernández Mejías, que cultivó el género del bodegón y el excelente paisajista Félix Fernández Torrado (Santa Marta, 1916-1976) que ha expresado como pocos la mística belleza de las solitarias dehesas y campos extremeños. También José Gordillo Sánchez (Fuente del Maestre, Badajoz, 1888-1972) que cultiva una temática similar de retratos, bodegones, paisajes y escenas costumbristas. Y, sobre todo, Víctor José Amador Purificación (Talavera la Real, 1908-Madrid, 1994), excelente retratista que cultiva una pintura realista y académica de excelente factura técnica.

Siguiendo el señuelo y los éxitos obtenidos por Eugenio Hermoso, los cacereños Juan Caldera (1897-1946) (fig. 7), Eulogio Blasco (1890-1960) y Manuel Antolín y Romero de Tejada (1895-1938), de Almendralejo, continuaron esta línea costumbrista y narrativa. En esta tendencia se incluye también el escultor dombenitense Pedro Torre-Isunza (1892-1982), más lejano de su tierra pues se formó en la tradición académica y simbolista de sus maestros: el cordobés Inurria o el catalán Clará (fig. 8).



Fig. 7. Juan Caldera, *Retrato de montehermoseña*



Fig. 8. Pedro Torre-Isunza, *Busto de la gitana echadora de cartas*, 1928, Museo de Bellas Artes de Badajoz

Comenzado el siglo XX, el casticismo o el simbolismo coexistían con otras tendencias renovadoras como el idealismo, el tremendismo o las vanguardias europeas<sup>16</sup>. Críticos de arte como Santiago Amón, Eugenio d'Ors o Gaya Nuño fueron muy duros con esta pintura regionalista extremeña fundada, como se ha dicho, en el tópic, en el cromo de salón o de calendario. Pese a estas críticas, este tipo de pintura conocerá cierta continuidad en la segunda mitad del siglo XX con la obra del santeño Ramón Fernández Moreno (1921-2004), que cultiva todo el repertorio regionalista: paisajes, retratos religiosos, escenas venatorias, etc. Y aún más en la obra del pintor de Maguilla Rogelio García Vázquez (1909-2004) cuya pintura adquiere riquísimas influencias europeas, sin dejar de mantener una temática neocostumbrista, fiel a sus orígenes estéticos como discípulo que fuera de Covarsí.

Por eso, la obra de Godofredo Ortega Muñoz (1905-1982) fue saludada como un soplo de viento fresco de una nueva generación que adopta un lenguaje superador del costumbrismo post-romántico de Covarsí y Hermoso o el historicismo del muralismo de Antonio Blanco Lon. También fue innovadora la pintura del pacense Antonio Juez, que expresa los lenguajes modernistas finiseculares. Antonio Juez se formó en Madrid, con artistas insertos en las corrientes simbolistas y decadentes

<sup>16</sup> COLORADO CASTELLARY, A. *El arte en el noventa y ocho*, Celeste ediciones, Madrid, 1998. También: ARCE, T. "Los pintores extremeños en las exposiciones nacionales de bellas artes (1924-1936)" en *Norba - Arte*, n.º, pp. 205-223.

del momento. En su obra cobra mucha importancia la línea y lo ornamental. A la pintura de Antonio Juez tendríamos que añadir quizás la obra de Bonifacio Lázaro, pintor expresionista de raíces lusas. El color, la temática decadente y modernista del primero o las propuestas expresionistas del segundo no tendrán continuidad en esta generación de artistas. Tan sólo Ortega Muñoz marcará otros derroteros para la pintura extremeña.

Godofredo Ortega Muñoz fue un pintor culto y humanista. Coetáneo de grandes pintores meridionales, como Rafael Zabaleta, Vázquez Díaz o Benjamín Palencia, nació en Valencia de Alcántara y estudió en Salamanca, manifestando una pronta vocación autodidacta que le llevó a viajar por toda Europa desde muy joven.

Aunque se le ha relacionado con el *arte fauve*, no debemos agregarlo, sin más, a la nómina expresionista del momento. Porque Ortega Muñoz buscó con ahínco una austeridad o un lenguaje personal, un arte puro y esencial. Por eso su temática es genuina, rural, severa, humilde. Es el suyo un arte escueto y espiritual. Practica una pintura silenciosa, ascética, paisajista, ajena a las anécdotas costumbristas de Eugenio Hermoso. Son los campos de Extremadura, de Castilla o de Tenerife, pero también las ciudades o paisajes urbanos europeos, del mundo mediterráneo. Una temática diversa que surge de sus numerosos viajes y largas estancias<sup>17</sup>. Sus temas más amados son los campos españoles, en los que indaga la esencia que conforma la realidad representada: bardales, bancales, olivares, barbechos, encinares, setos (fig. 9).

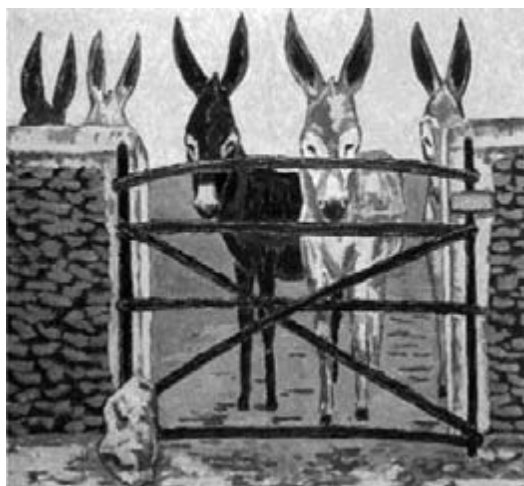


Fig. 9. Godofredo Ortega Muñoz. *Burros*, 1955, Colección particular

A veces su técnica esencialista se resuelve con una austera gama cromática. No hay estridencias. Aunque se centra en el paisaje rural le interesan aún más sus moradores: campesinos, niños, aldeanas. Su pintura sigue el rastro de algunos maestros europeos o nacionales como Vang Gogh, Morendi, Chirico, Giotto, Zurbarán. También se fija en los enseres, humildísimos, que acompañan a sus silentes y sencillos personajes: sillas, bodegones de frutas, objetos domésticos triviales a los que humaniza animales, como burros encorralados, etc.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> CAMÓN AZNAR, J. "La pintura de Ortega Muñoz". En el *Catálogo de la Exposición diciembre de 1956*, Ateneo, Madrid, 1956.

<sup>18</sup> AA.VV. *Ortega Muñoz*, Barcelona, Lunweg Editores SA., 1989. Ver también ÁVILA CORCHERO, M<sup>a</sup>. J. *Ortega Muñoz*, Caja de Ahorros, Badajoz, 2003.

Tanto la pintura regionalista de Covarsí y Hermoso como el purismo místico y esencial de Ortega Muñoz contienen una imagen de Extremadura. Es esa Arcadia feliz o mística presente en los paisajes, en los pueblos, en las tradiciones. Con buen criterio, la Junta de Extremadura ha sabido preservarla, poniendo en marcha iniciativas de conservación patrimonial mediante los llamados *museos de identidad*, hoy distribuidos por numerosas localidades y capitales extremeñas.

#### IV. TERRA ARCAICA

Hablemos ahora del tópico de la *Extremadura profunda*. Extremadura ha sido el escenario por antonomasia para narrar el drama de la tierra en todas sus dimensiones: los crueles poseedores, su desalmado egoísmo, sus zafios o desdeñosos modos avasalladores. También los dominados, representados como seres naturales del paisaje mismo, como miembros de una diversidad biológica, confundidos con la tierra y sus alimañas.

A veces el protagonista es el propio furor campesino golpeado por la explotación, determinado por su miseria social o económica: sus instintos brutales, su alma negra. La tremenda, la feroz violencia de los desposeídos. Otras veces es la tierra misma, con su rostro más amargo, la tierra enferma, la mala tierra, la que no da el pan a sus moradores...

##### IV.1. Caciques

En 1902 Extremadura era una tierra de caciques. Aquel año la prensa nacional cubrió extensamente la noticia de un crimen cometido en la localidad pacense de Don Benito, que ha sido muy tratado y que tuvo importantes repercusiones sociales y políticas, pues tras el horrendo suceso se ocultaban intereses relacionados con notables del caciquismo provincial<sup>19</sup>.

En 1914 Felipe Trigo publicó su conocida novela *Jarrapellejos*.

Se ha dicho que el crimen fue un *leitmotiv* para su obra. Incluso que *La Joya*, población en la que sucede la acción novelada, no es sino la propia población de Don Benito, pueblo que conoció bastante bien el escritor villanovense. Pero, aunque así fuese, Trigo no hace nunca referencias explícitas a poblaciones o a datos que tengan que ver incluso con Extremadura. Sin ser este hecho esencial para entender esta novela social y regeneracionista, interesa más que señalemos el papel que desempeña esta novela en la génesis de lo que algunos han llamado la leyenda de *la Extremadura Negra*.

Aunque Roso de Luna criticó la temática de esta obra, pues consideraba que los sucesos reales de la crónica negra no deberían ser novelados, el crimen de Don

<sup>19</sup> Sobre este suceso existe ya una considerable información e incluso literatura. En la época fue objeto de pliegos y literatura de cordel. Posteriormente se han escrito incluso obras de teatro que narran los sucesos tremendos. El escritor local, PATRICIO CHAMIZO, escribió una pieza, con el título de: *Don Benito. El crimen de Inés María. JESÚS ALVIZ*, otro autor extremeño se refiere al crimen en su obra *Inés María Calderón, virgen y mártir, ¿santa?* Por otra parte recientemente los archivos del periódico ABC nos permiten consultar el tratamiento que se hizo de la noticia: extensamente, con las imponentes fotos de las víctimas y sus verdugos, con escenas del clamor popular, frente a la Casa-Juzgado de Don Benito, etc. La memoria de este suceso de la crónica negra se ha mantenido después por mor de los diversos medios de comunicación. En 1985 TVE trató el suceso en una serie de 12 crímenes famosos acontecidos en España, que se titulaba *La huella del crimen*. Su director fue ANTONIO DROVE. Mitad documental, mitad drama, el trabajo audiovisual está bien ambientado y tratado. Explica bien los subterfugios políticos para exculpar al poderoso asesino local...

Benito impactó en toda la sociedad española por sus connotaciones morbosas, sociales y políticas... Tanto que Pérez de Ayala lo hizo objeto también de una de sus novelas, *La caída de los limones* y, al parecer, hasta al propio Baroja le tentó novelarlo<sup>20</sup>. La obra de Ayala se ciñe más a los hechos del crimen. Incluso da nombres de términos o lugares extremeños.

Felipe Trigo describe vigorosamente la brutalidad, las situaciones más abyectas y miserables, con un naturalismo zoliano... Sus relatos son sórdidos y morbosos, deteniéndose en la condición repulsiva, bestial o animal de sus personajes varones. Su causa es sincera: defiende la condición de los campesinos, denuncia la sumisión de la mujer, sea cual sea su condición social, usa un lenguaje expresivo, casi tremendista, con tensión y estilo recio, que acicala con localismos, extremeñismos y vulgarismos.

Jarrapellejos es el perfecto retrato del cacique en la España oligárquica y corrupta de *la Restauración*. La novela denuncia la postergación regional pero también la pasividad de sus gentes, el absentismo de los notables... una sociedad que luchaba, desmotivada, por librarse de los estigmas seculares.

En 1987 el director cinematográfico Antonio Giménez Rico versionó esta novela de Felipe Trigo. Pero su adaptación cinematográfica ha sido criticada por carecer de profundidad. Y aunque se reconoció el rigor histórico, la fidelidad a la obra, se la ha considerado esquemática, sin fuerza dramática<sup>21</sup> (fig. 10), sin rotundidad ni pasión interna.



Fig. 10. Portada de la novela y cartel cinematográfico de *Jarrapellejos*

<sup>20</sup> TRIGO, F. *Jarrapellejos*, Colección clásicos extremeños, Diputación de Badajoz, 2004. Es interesantísima la introducción que hace el escritor Simón Viola. La edición que hace Clásicos Castalia, también en el 2004, tiene un erudito trabajo introductorio de Carlos Fortea, profundo conocedor de la obra de Trigo.

<sup>21</sup> PÉREZ GÓMEZ, A.A. [www.filmotecadeandalucia.com/.../681.../hojasala\\_jarrapel\\_2.pdf](http://www.filmotecadeandalucia.com/.../681.../hojasala_jarrapel_2.pdf)

## IV.2. La mala tierra

Las Hurdes fueron consideradas secularmente como un territorio mítico y legendario. Lo peor es que en el siglo XX se convirtió también en un ejemplo nacional de tierra miserable. Los estudios de geografía humana del francés Maurice Legendre, las visitas del rey Alfonso XIII, preparadas por un viaje de reconocimiento sanitario del doctor Marañón, entre otras personalidades, descubrieron el aislamiento, la pobreza extrema de unas poblaciones con enfermedades endémicas, que vivían en una miseria extrema. Una tierra casi desconocida, aislada...

En 1922, coincidiendo con estos hechos, se rueda el primer documental cinematográfico importante de la historia del cine. Fue el film de Flaherty titulado *Nanuk el esquimal*. Este documental, impactante por su estilo directo, por la selección de situaciones que se centran en la figura de un personaje, Nanuk y su familia, se convirtió pronto en una referencia para otros grandes directores del cine documental. En esta obra definió la esencia del género: acción, personalización, selección de situaciones, etc.

Luis Buñuel tuvo presente este documental cuando filmó en 1933 su conocida obra sobre Las Hurdes, que subtitó con el lema de *una tierra sin pan*...<sup>22</sup> El rodaje se llevó a cabo entre el 20 de abril y el 24 de mayo de aquel año. La producción a cargo de Ramón Acín tuvo una génesis propia del surrealismo buñuelesco, pues los fondos surgieron de un premio prometido de la lotería. Participaron también como ayudantes Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura, entre otros. El argumento fílmico se inspira en el mencionado libro de Maurice Legendre.

Es un extraño documental, con connotaciones surrealistas, y reminiscencias de sus anteriores películas (fig. 11). Pero también con voluntad transgresora: un revulsivo que denuncia el atraso, el abandono del mundo rural, escrito en clave política, en un momento crítico nacional. Ciertamente, Buñuel tuvo una intención revolucionaria que trasciende la realidad del escenario en que filma. No obstante, su trabajo contribuyó a definir definitivamente la visión de una *Extremadura profunda*. Así ha sucedido recientemente cuando otro director aragonés, Carlos Saura, decidió filmar en nuestra tierra su película *El séptimo día*, sobre los dramáticos sucesos de Puerto Hurraco.



Fig. 11. Fotograma de *Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933, Luis Buñuel

<sup>22</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A. *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1994.



#### IV.3. Odio atávico

Una década después del documental de Buñuel, se publica en la España de Franco *La Familia de Pascual Duarte*. Su protagonista es actor y víctima de un medio violento, hostil e inhumano, en el que también prevalece la miseria social y espiritual. Trujillanos es ese lugar. Cela describe la vida familiar de unos seres tarados e inmorales que sobreviven a duras penas en un mundo crudo, desgarrado. Son seres que inspiran compasión o repulsa por sus actos de violencia gratuita. Es una novela sobre la mala sangre, el odio primitivo, la pobreza, la incultura y los bajos instintos.

Se ha dicho que es una visión pesimista de una España en postguerra. Y sorprende que la crítica social implícita en sus páginas fuera permitida por la censura del Régimen vencedor.

Cela conoció el escenario de su novela. Estuvo, según sabemos, en Trujillanos, pero en 1939 y combatiendo en el Bando Nacional. Hay quien ha criticado el argumento novelado basándose en los hechos reales que acontecieron por esos años en Trujillanos, donde vivió, efectivamente, el conde mencionado por Cela en esta obra, que no murió a manos de ningún campesino, como Duarte, sino de muerte natural. Por el contrario -se dice- Cela elude que fueron fusilados cuarenta jornaleros por los franquistas. Se critica también la irrealidad del juicio a Duarte, que en todo caso hubiera sido ejecutado *ipso facto*, de forma sumarísima. Pero estas críticas ingenuas, por unos y por otros, olvidan que Cela no se propone hacer una novela histórica.

En la novela de Cela se entremezclan influencias de diversas partes. Se ha señalado la importancia de la novela picaresca, para entender el modo y tono narrativo, también la importancia de la crónica negra o literatura de cordel, la influencia barrojana, etc.

También el *Pascual Duarte* se llevó a la pantalla cinematográfica. Fueron Ricardo Franco, y Elías Querejeta, esta vez, los que la versionaron. Son memorables las escenas donde se muestran las dehesas silenciosas, el estilo narrativo conciso y escueto, el ritmo lento, con el *obstinato* musical del bilbaíno Luís de Pablo, los planos largos. La película fue premiada en el *Festival de Cannes*.

Trigo y Cela, como Buñuel, fijaron de forma neta el cliché de una realidad depauperada, con sus atavismos o la sumisión violenta de los personajes, el fatalismo, el determinismo social...

#### IV.4. Santos inocentes

Deleitosa, pueblo cacereño, saltó a la fama en 1950, desde que el importante fotógrafo norteamericano Eugene Smith realizara, un amplio reportaje fotográfico para la prestigiosa revista *Life*, presentado con el título de *Un pueblo español*.<sup>23</sup> Quería denunciar la situación de falta de abastecimientos y las penurias que padecía la España franquista de la postguerra.

Smith, uno de los mejores fotógrafos del siglo XX, practicó una fotografía testimonial, con un sincero compromiso humano por encima de condicionantes ideológicos o políticos. Otros fotógrafos extranjeros como Inge Morah, Robert Frank, Cartier Bresson, Jean Dieuzeaide o William Klein recorrieron, como Smith, diversas regiones

<sup>23</sup> Al título se le añade cierta coletilla: *Un pueblo español: vive en la pobreza ancestral y la fe*. Posteriormente la revista alemana CRITERIA elaboró otro proyecto similar, con visos comparativos y evaluadores. Fue el año 1978. Y aún el PAIS hizo lo propio también, en el año 2001.

españolas en aquellos años. Era evidente que las imágenes de *Life* que Smith publicó, se podrían haber encontrado en otras latitudes de la geografía hispana.

Smith topó con Deleitosa tras un auténtico periplo hispánico. Pretendía testimoniar el dolor, la opresión, la injusticia de las guerras, de los conflictos en las sociedades contemporáneas. Sus trabajos denunciaron situaciones de opresión, de miseria, de atentados contra el medio ambiente... Otras veces resaltaron la labor humanitaria de personas excepcionales. Quería zarandear las conciencias de los lectores o del público que asistiera a sus exposiciones.

Practicó un método riguroso, exhaustivo y obsesivo. Trabajaba con ayudantes e intérpretes. Realizaba entrevistas con los personajes, con las autoridades. Solía tomar muchas notas a manos y hacer numerosas tomas que respondían a proyectos o ensayos previamente escritos. Así planificó este trabajo, con métodos más propios de un investigador, de un etnógrafo cultural o de un sociólogo... Sabía ganarse a los fotografiados, lograba implicarlos en sus proyectos... Para ello convivía con las gentes, se ganaba su confianza. En su ensayo sobre Deleitosa supo reflejar el atraso de España y el costumbrismo arcaico de un pueblo extremeño, la esencia primitiva de esta población de dos mil habitantes.

A Eugene Smith se le acusó de buscar imágenes estereotipadas, de manipular realidades y situaciones. Lo que el fotógrafo de Kansas tenía ante sí era un conmovedor paisanaje, "una suerte de reivindicación del orgullo y la fortaleza moral de unas gentes obligadas a sobrevivir en condiciones de extrema dificultad" y, aunque en principio sufrió la censura franquista, fue el propio régimen quien dio luz verde, en un primer momento, a su proyecto para contar con la alianza americana, haciendo frente al aislamiento internacional...

Por otra parte, el dramatismo que confiere a sus imágenes lo consigue con una técnica peculiar del revelado. Busca tonalidades contrastadas, en blanco y negro. Hace tomas estudiadas pero no buscadas. Su foto-ensayo debe mucho a las técnicas cinematográficas. Sabe captar ambientes, situaciones... Las imágenes van acompañadas de textos que evidencian el retraso económico y las penurias que sufría la población como reflejo de la situación general española en la postguerra.



Fig. 12. *Entierro de Juan Larra*, Fotografía de Eugene Smith, 1950, Revista Life

La imagen del velatorio de Juan Larra<sup>24</sup> fue vista por 27 millones de lectores (fig. 12). Fue un auténtico éxito editorial, pero su reportaje fue censurado por el franquismo, por la mala imagen que daba del régimen.

<sup>24</sup> LUIS JENÉY ORIOL GISPERT relatan en *El americano* (documental que fue emitido por TV2 en el 2006) dos de las historias vividas en Deleitosa a raíz de la visita del fotógrafo: la de Josefa Larra, a la que pretendía un lector

Aquellos años de la post-guerra extremeña han sido descritos también de forma sencilla y testimonial por el escritor extremeño Patricio Chamizo que cuenta esta realidad de penuria colectiva en una pequeña novela: *Paredes, un campesino extremeño*<sup>25</sup>.

Pero sin duda, la novela que mejor explicaba esta realidad es la que escribió Miguel Delibes sobre Extremadura, *Los santos inocentes*. Delibes no se propone hacer una crítica social desde una visión humanista o cristiana... En su novela subyace su repulsa por la invasión y sometimiento del mundo urbano o industrial, representados por *los señoritos*, capaz de explotar a una tierra, un paisaje o unas gentes. Denuncia la extorsión de la tierra, de los seres que habitan de forma natural en ella. A ellos aplica este apelativo de santos o inocentes. Como Eugene Smith, Delibes acentúa los contrastes, denunciando las agresiones que padece la bondad. Sus personajes, como los seres que pinta Narbón, son sujetos vivos, parte constitutiva y natural del paisaje.

La novela y su excelente versión cinematográfica dirigida por Mario Camus, ubican otra vez la escena de este drama en Extremadura. Ciertamente, lo hacen con un profundo respeto, sensibilidad y tono poético dejándonos memorables escenas emotivas (fig.13).



Fig. 13. Fotograma de *Los Santos Inocentes*, de Mario Camus

## V. AUSENCIA, DESARRAIGO Y COMPROMISO

Extremadura ha sido siempre periferia y nunca centro de decisiones. De ahí el exilio secular, la emigración americana en los siglos XVI o XVII hasta la más reciente a Europa o al norte de España. También los artistas de la tierra tuvieron que emigrar. Muchos quedaron desvinculados de sus orígenes.

Hablamos de dos generaciones: la primera protagonizada por Timoteo Pérez Rubio, el pintor de Oliva de la Frontera, e Isaías Díaz, pintor de Romangordo. Ambos sufrieron represalias por su compromiso político y cultural como miembros de las vanguardias artísticas o como combatientes del bando republicano en la Guerra Civil.

americano que se enamoró a través de las imágenes, y la de la familia Curiel, protagonista de otras fotos, y represaliados por su colaboración con Smith. Se trata de un documento vivo, muy humano, interesante y pleno de emociones y evocaciones.

Las fotos de Deleitosa se puede ver en el enlace de Internet: <http://www.life.com/>. El 9 de abril de 1951 se publicaron en la revista 17 imágenes.

<sup>25</sup> CHAMIZO, P. *Paredes, un campesino extremeño*, Ediciones HOAC, Madrid, 1976.

A la segunda generación pertenecen Ángel Duarte, Juan Barjola o Gerardo Ramos Gucemas, artistas que, aunque no sean estrictamente coetáneos, están hermanados por su temática, sus temperamentos y por su trayectoria artística comprometida. Los tres triunfan fuera de su tierra y mantienen escasos lazos con sus orígenes. Barjola tiene hoy su principal museo en Gijón. El llerenense Gucemas es un auténtico desconocido entre nosotros, pese a tener una obra consolidada y numerosas críticas elogiosas en Argentina y Uruguay. En Extremadura estos tres artistas han sido tardíamente considerados y homenajeados.

Timoteo Pérez Rubio<sup>26</sup> representa a esa generación de pintores que rompen, como Ortega Muñoz, con el academicismo inicial de su formación. Timoteo estudió con Covarsí pero amplió sus estudios en Madrid, en la Academia de San Fernando, y fue becado en El Paular y en Roma. Contactó con los lenguajes de las vanguardias europeas y con los sectores más innovadores y renovadores del sistema artístico español y madrileño. Perteneció al colectivo de *Pintores Ibéricos* y fue reconocido por los medios oficiales en la Exposición Nacional de 1932, donde obtuvo galardón, rompiendo la racha de décadas anteriores en las que el arte académico y conservador acaparaba todos los reconocimientos.

Pérez Rubio cultivó una pintura poética, sosegada, cercana al denominado realismo mágico. Se acercó, como ha dicho Antonio Franco, a las nuevas corrientes europeístas que Ortega propugnaba, representada en un importante número de pintores que coinciden en el Madrid de la preguerra, entre 1926 y 1936 (fig. 14).



Fig. 14. Timoteo Pérez Rubio, *Perdidas en el bosque*, 1935, óleo sobre lienzo, 68x60 cm.

Isaías Díaz, como Timoteo, fue otro artista desligado del academicismo imperante. Su temprana marcha a Madrid, de adolescente, le impone deberes familiares. Trabaja primero en una fábrica de vidrios, renunciando a sus estudios de magisterio. Después se emplea como tipógrafo en el periódico *El Sol*. Allí conocerá a importantes personalidades de la cultura madrileña. Y allí es donde inicia su carrera artística, preparándose para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San

<sup>26</sup> BRIHUEGA, J. *Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981;  
BONET, J. M. *Diccionario de las Vanguardias Artísticas en España 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.  
CHACEL, R. *Timoteo Pérez Rubio y sus Retratos del jardín*, Cátedra, 1980.

Fernando, donde conecta con maestros del momento, como Romero de Torres o Moreno Carbonero.

Traba amistad y admira a Vázquez Díaz, colaborando con él en importantes trabajos. Pero también se mantuvo al tanto de las corrientes y tendencias del momento que surgían en Madrid por influjo de diversos pintores españoles. Amigo de Gómez de la Serna, fue uno de los componentes más activos en el llamado *Grupo de los Independientes*.

De su obra, definida por una temática de bodegones, paisajes y retratos, hay que resaltar su adscripción estilística a un cubismo muy personal, nacido de una preocupación por el dibujo y la composición que con el tiempo derivó hacia un lenguaje propio, casi surrealista, en el que desarrolla una nueva temática seguidora de las metáforas literarias de Gómez de la Serna o de la poesía de García Lorca (fig. 15). En efecto, su obra más original, elaborada entre los años 1929 a 1936, traduce al mundo del cuadro las desconcertantes metáforas que Ramón escribiera en sus greguerías<sup>27</sup>.



Fig.15. *Bodegón de la mandolina*, Isaiás Díaz

La Guerra Civil, un paréntesis dramático, no arredró a Isaiás Díaz. Abandonando la pintura, luchó en el bando republicano, como militante del PCE, mostrando así un doble compromiso progresista, tanto en el mundo del arte como en la vida social.

Por entonces Timoteo Pérez Rubio era director del Museo de Arte Moderno de Madrid y fue nombrado por J. Renau presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico. El papel de salvaguarda que ejerció respecto a los tesoros nacionales que reunía o incautaba la Junta fue clave para rescatarlos de la pérdida o amenaza a la que estaban sometidos por los bombardeos alemanes o italianos sobre Madrid... El profesor Arturo Colorado Castellary ha recopilado una numerosa documentación que demuestra el papel crucial que desempeñó este admirable y sencillo artista extremeño<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> AVILA CORCHERO, M<sup>a</sup> J. "Isaiás Díaz: un pintor de las vanguardias históricas", en *Revista Norba-Arte*, 1991.

<sup>28</sup> COLORADO CASTELLARY, A. *Éxodo y exilio del Arte*, Cátedra, Madrid, 2008. Hay que decir también que el MEIAC, hizo un honroso homenaje a la figura de Pérez Rubio, en 1996. Existen además dos interesantes y recomendables documentales sobre la labor ejercida por Timoteo Pérez. Uno, denominado *Salvemos el Prado*, fue realizado por Alfonso Arteseros. El segundo documental, se denomina *Las cajas españolas* y fue dirigido por Alberto Porlán. Este último dura 90 minutos y se realizó en el año 2004. Si el documental de Arteseros incide más en los aspectos y hechos documentados, Porlán, en cambio, dramatiza la situación mediante actores que representan a los personajes implicados. En este caso logra transmitir emoción e interés ante uno de los episodios más admirables y modélicos relacionados con la preservación del patrimonio nacional y universal.

Timoteo Pérez Rubio se exilió en Brasil y allí permaneció el resto de sus días. Isaías Díaz, que no volvió a retomar su carrera artística hasta los años setenta. Conoció la prisión y fue excarcelado en 1941. En ese año nació el pintor llerenense Gerardo Ramos Gucemas, otro artista que participa de ese injusto olvido con que se trata a muchos artistas de la tierra. Y es que, muy joven, se asentó en Argentina, sin dejar de ser un pintor entroncado con las venas más hondas de la tradición artística española. Su arte fue un auténtico aldabonazo en los círculos culturales argentinos, aportando renovación e impactando con su vigoroso lenguaje.

Siendo un artista vehemente y pesimista, ha desarrollado una obra contundente y comprometida, mostrando oficio y sabiduría aquilatada por mor de una extraordinaria vocación autodidacta. Su pintura, justamente estimada en Argentina y Uruguay, ha contado con numerosos premios, exposiciones y críticas elogiosas, aunque sea absolutamente desconocida en nuestro país.

Aunque la crítica argentina le ha recriminado lo cruento de su temática, hay que decir que practica, en determinados momentos, lo que podríamos llamar una pedagogía del terror, una reflexión sobre las raíces de la violencia. Su obra se compromete con la causa del hombre y compensa con potencia cromática y sensualidad ese pesimismo narrativo<sup>29</sup>. Son imágenes tremendistas, escatológicas. Otras veces se centra en personajes patéticos, ensimismados, de rostros inescrutables.

A partir de 1990 sus lienzos viran hacia reflexiones más amplias o abstractas en las que explota lo efímero, el tránsito permanente de la vida y de las cosas, la mutabilidad del todo. Las formas, las texturas, el color, los elementos gramaticales se articulan perfectamente al servicio de la idea. Sus registros son múltiples: audaces composiciones, un *perpetuum mobile* de las formas, un colorido riquísimo e impactante, una amplia variedad de texturas y gradaciones icónicas, etc. Es la expresión de una extraña voluntad trágica, cósmica, que arroja al ser humano como un elemento más de un mundo absurdo. También un caos de sensualidad desbordada, donde no existen fronteras claras entre dolor y gozo. Una victoria de los sentidos y una pugna eterna de las dos dimensiones libidinales: *eros* y *thanatos* (fig.16).



Fig. 16. Gerardo Ramos Gucemas. Pintura digital, 2008

<sup>29</sup> RUIZ BANDERAS, J. y ROMERO BARROSO, A. "Trasfondo, fondo y oficio en la obra del pintor Gerardo Ramos Gucemas", en *Actas de las IV Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2003. Ver también RUIZ BANDERAS, J. "Gucemas, eros y tanathos" en *Actas de las V Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2004... También los trabajos de ROMERO BARROSO, A. *Tarjetario Ramos Gucemas*, un inspirado poemario sobre la obra del pintor, o el artículo reciente de MARTÍN BURGUEÑO, M. "Gerardo Ramos Gucemas: Semblanza y ejercicios de memoria", en *Boletín de la RAEX*, nº XVIII, Badajoz, 2010. pp. 753-789.

Juan Barjola (Torres de Miguel Sesmero, 1919, Madrid 2004) practicó también un expresionismo desgarrado y colorista. La angustia y el dramatismo de sus personajes se hermanan con la pintura de Gucemas. Barjola denuncia la situación social de la postguerra: son las mujeres del prostíbulo, la tragedia del mundo taurino, la represión y muerte, la miseria, etc. Temas muy definidos: los jueces, las maternidades, perros, cuadros de gatos, pájaros, escenas taurinas, de burdel, las mujeres ante el espejo. En torno a ellos genera una obra seriada. Barjola nos cuenta su infancia, menciona sus miedos y habla de su timidez.

Los cuadros de Barjola se pueblan de seres deformes o distorsionados. Son alegatos contra la violencia, el sufrimiento o la humillación, atemperados por una mirada vigorosa y humana.

A Barjola y a Gucemas se les ha definido como artistas de la veta brava. Se les relaciona con escritores castizos: Solana, Inclán, Quevedo, Goya, Cela, etc. Ambos conectan con los maestros del Prado, pues los dos coinciden en una pintura que denuncia la violencia, las guerras, el mundo de la marginación. Ambos practican un expresionismo radical.

En los años cincuenta Barjola investigó la abstracción, seducido por el informalismo del momento, pero en los sesenta retoma la figuración que no abandonaría, mostrando acentuados empastes y sobriedad cromática (fig. 17). Después cultivó una pintura de contenido social, que derivaría a un expresionismo crítico, de colorido estridente y contrastado y con vocación de denuncia<sup>30</sup>.



Fig. 17. Juan Barjola *Retrato en el espejo*

En la pintura de Barjola hay también connotaciones septentrionales de Munch y de otros maestros del expresionismo: de Kooning, Ensor, Picasso, Bacon, Pollock mientras que Gucemas tiene como referentes a los grandes maestros de la tradición española y las influencias del medio artístico argentino.

Ángel Duarte Jiménez, (Aldeanueva del Camino, 1930, Sión, Suiza, 2007), como casi todos, se traslada a Madrid, sufriendo las duras consecuencias de la guerra.

<sup>30</sup> PACHECO, M. *Promesa para leer la pintura de Barjola*, Editorial Tecnigraf, Badajoz, 1989.

VVAA *Barjola, un testimonio ético*, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias y Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1988.

ZOIDO DÍAZ, A. *Barjola*. Caja de Ahorros de Badajoz, 1989.

Duarte recibe clases de su tío y del pintor mencionado Antonio Solís. Hace copias en el Museo del Prado y asiste a los cursos del Círculo de Bellas Artes. Su marcha a París, en 1954, fue crucial pues contacta con importantes artistas españoles como Ibarrola, Serrano y José Duarte. Nace así el *Equipo 57*, uno de los grupos de artistas más críticos de la década de los 50 y 60.

Su obra muestra diversos registros: expresionismo, abstracción geométrica... En sus piezas escultóricas trabaja con materiales industriales. Suelen ser estructuras donde el volumen, el espacio, el color y el movimiento se entremezclan. Sus piezas tienen un neto carácter científico pues aplica principios matemáticos. Por eso trabaja con ingenieros o científicos. Se ha dicho que estas piezas enlazan al arte español con los movimientos cinéticos europeos de los 60.

Ha expuesto en todo mundo: EE.UU., Rusia, Polonia, Israel, etc. Sus esculturas se reparten por museos y espacios públicos de Europa y América. Extremadura cuenta con un legado de pinturas, obra gráfica y esculturas que el artista realizó en el Museo Pérez Comendador de Hervás (fig. 18). Se le concedió la Medalla de Extremadura en el año 2001 por su importante carrera artística.



Fig. 18. Escultura de Ángel Duarte en la Autovía de la Plata, cerca de Aldeanueva

Duarte anhela un arte socializado y utópico que desvele la verdad universal en todas sus configuraciones. Este carácter socializado invita a la participación del espectador, frente al imperio del mercado.

## VI. LOS ARRAIGADOS

Existen también artistas enraizados, artistas ligados a la tierra, que tuvieron reconocimiento fuera y dentro. Artistas que no renunciaron a su identidad. Su permanencia o regreso ha sido reconocido y premiado. Es el caso de Eduardo Naranjo o el de Jaime de Jaraíz. También de Guillermo Silveira (1922-1987), de Segura de León, el pacense Antonio Vaquero Poblador (1933-2004) o Manuel Santiago Morato, entre otros.

Otros llegaron de fuera y encontraron en Extremadura el contexto idóneo para su compromiso artístico. Son artistas foráneos, como Vostell, o cercanos a la tierra,



como Juan José Narbón o Francisco Pedraja. Con ellos nos adentramos ya en los lenguajes innovadores de las post-vanguardias.

Narbón y Vostell han dejado profunda huella en la vida artística extremeña. Su compromiso con nuestra tierra les valió también el reconocimiento. Ambos disponen de sendos museos o fundaciones en Malpartida de Cáceres. Narbón fue director de la Escuela de Bellas Artes de Cáceres.

Eduardo Naranjo nace en 1940, en Monesterio. Se forma con su paisano pintor Eduardo Acosta y estudia después Bellas Artes en Sevilla y en Madrid.

Viaja a París y expone por toda España. Obtiene también numerosos premios y reconocimientos. Su pintura figurativa, calificada de hiperrealista o de realismo fantástico. Ha sido encuadrada, a veces, en una hipotética *Escuela sevillana* del hiperrealismo, junto al antequerano Cristóbal Toral, frente a la *Escuela madrileña* capitaneada por el manchego Antonio López.

Pintor enigmático y sorprendente, su obra está sustentada por un excelente dibujo. Naranjo es también grabador y ha destacado como retratista de personalidades nacionales pues cultiva, con excelentes resultados, diversos géneros, como el desnudo, los temas taurinos...

En su pintura hay aportaciones del surrealismo (fig. 19). Se habla de una tendencia mágico-poética, seguidora de los maestros de la vanguardia como Margritte o Dalí. Pero su obsesión es el ser humano, el pasado, el tiempo. Su obra es una reflexión dolorosa y sentenciosa sobre el tiempo y la muerte.



Fig. 19. Eduardo Naranjo. *Los tiempos fundidos de Isadora*, 1977

El pintor pacense Juan Valdés ha cultivado también esta temática, aunque su pintura está más vinculada al mundo sevillano y su costumbrismo.

El cacereño Jaime de Jaraíz (1934, 2007) es otro excelente dibujante que ejerció la cátedra de dibujo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Naranjo y Jaraíz han sido nombrados miembros de la Real Academia y de las Letras y las Artes de Extremadura. Este reconocimiento muestra la relevancia de sus respectivos lenguajes artísticos y su compromiso, relación y permanencia con el mundo

cultural extremeño<sup>31</sup>. Jaraíz mantiene fuertes resabios academicistas e idealistas, aunque su arte contiene diversos registros que van desde el formalismo hacia la abstracción. Creó una técnica personal: el divisionismo cromático. Destacó como retratista y gran bodegonista (fig.20).



Fig. 20. Jaime de Jaraíz. *Retrato femenino*

Portentoso dibujante es también el santeño Manuel Santiago Morato (nacido en 1934), artista que evoluciona desde el academicismo de formación hacia un expresionismo singular, poético que culmina en abstracción. Morato, junto a Barjola y Gucemas son artistas que poseen un universo propio con personajes sacados del magín creativo. Los seres de Morato pertenecen a un mundo de ficción, del espectáculo, del teatro... Sus obras contienen una velada crítica social que puede conjugarse con otros registros emocionales: ternura, escepticismo, ironía (fig.21).



Fig. 21. Manuel Santiago Morato. *Homenaje al teatro*, 1980. Detalle

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ PRIETO M<sup>a</sup> T. " Jaime de Jaraíz. Una obra inolvidable", en *Ars et sapientia*, n° 25 pp. 25-35, 2008.

Julián Pérez Muñoz, nacido en 1927 en Badajoz, es otro de los pintores retornados, tras su formación en Madrid y en Italia con el gran muralista veneciano Bruno Saetti. La pintura de Pérez Muñoz se acerca mucho a la de su maestro y cultiva un estilo personal figurativo con propuestas neocubistas. Es un pintor muralista que ejerce también en otros medios: escenografías teatrales, platós televisivos, etc.

A Guillermo Silveira y Antonio Vázquez Poblador les unen fuentes comunes, basadas en la pintura impresionista o expresionista, debido a sus viajes por diversos países europeos... Pero Vázquez Poblador recuerda a Ortega Muñoz en algunas producciones. Gaya Nuño admiraba la autenticidad y sinceridad de su pintura.

En esta línea se sitúa también Francisco Pedraja, nacido en Madrid en 1922, pero de familia extremeña. Sus cuadros se caracterizan por un uso subjetivo del color. Pedraja es un pintor que expresa muy bien profundos sentimientos humanos, como el desamparo, la soledad o el desarraigo. Cultiva un expresionismo personal originario de la denominada Escuela de Madrid.

Juan José Narbón (1927-2005) fue un *rara avis* en el paisaje artístico extremeño. Mantiene un compromiso constante con un mundo, un entorno en el que enraíza para componer su propio lenguaje plástico. Un mundo en el que pretende resistir. Ese mundo no es sino el extremeño, el norte de la provincia cacereña. Su trayectoria artística ha estado jalonada por etapas diversas y el encuentro en los años cincuenta con la obra de Vostell, que tantos horizontes abrió a su pintura. Su ruptura con el academicismo inicial nace también de sus viajes europeos. Narbón aplicó algunas ideas del informalismo, del *arte povera*, de la abstracción, corrientes todas de las post-vanguardias europeas de los años sesenta o setenta para desarrollar después un mundo propio, muy arraigado en lo rural y apegado a lo extremeño. Una visión innovadora en el que la materia da sustancia al paisaje y al paisanaje humano... Muestra tonos terrosos, graníticos, ocres, mimetizados con la tierra<sup>32</sup>. Son sus figuras humanas de trazos negros y gruesos (fig. 22). Deriva después hacia una pintura esquemática y simbólica, llegando casi a la abstracción. Se ha dicho que Narbón mitifica al hombre extremeño en un paisaje de gran sobriedad y hondura plástica.



Fig. 22. Juan José Narbón, *Autóctono*, 1974, óleo sobre lienzo, 65x81

La colaboración de Narbón con Wolf Vostell y los vínculos que establece el artista alemán, figura señera de los movimientos europeos de las post-vanguardias, con nuestra tierra han colocado a Malpartida de Cáceres como un enclave natural y cultural de primer orden.

<sup>32</sup> CORTÉS MORILLO, J. "Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura", en *Revista Norba Arte*. Vol. XXV, Univ. de Extremadura, Serv. de Publicaciones, Cáceres, 2005, pp. 269-285.

## **RELACIÓN DE AUTORES**



## ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

Nació en Valladolid, donde realizó su Licenciatura y Doctorado ejerciendo en la Universidad la docencia y la investigación durante siete años como profesor numerario. Pasó como agregado a la Universidad de La Laguna, donde impartió la docencia en el curso 1975-1976. Inmediatamente llegó como catedrático a la Universidad de Sevilla, en la que aún continúa prestando sus servicios. Una vez vinculado a la Universidad hispalense ha dado a conocer numerosos trabajos tanto solo como en colaboraciones. Entre otras muchas actividades ha sido comisario de las Exposiciones *Valdés Leal*, celebradas en Sevilla y Madrid en 1991 y *Zurbarán* en Sevilla en 1998, cuyos catálogos redactó. Intervino también en el catálogo de la Exposición *Murillo*, celebrada en Madrid y Londres en 1982. De sus libros como autor único destacamos: *Juan de Roelas*, Sevilla, 1978; *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978; *La obra de Murillo en Sevilla*, Sevilla, 1982; *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1988; *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, 1992 (2ª ed.); *Murillo. Sombras de La Tierra, Luces del Cielo*, Madrid, 1999; *Murillo. Sombras de La Tierra, Luces del Cielo*, Madrid, 1999; *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 2002; *Pintura Barroca Sevillana*, Sevilla, 2003; *Pedro de Campaña*, Sevilla, 2008; *Francisco de Zurbarán: San Antonio Abad*, Madrid, 2009. En colaboración con otros autores podemos citar: *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980; *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985; *El Agua en Sevilla*, Sevilla, 1990; *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, 2004; *Las Miradas del Agua*, Sevilla, 2004; *Noticias Artísticas Sevillanas del Archivo Farfán Ramos: Siglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2005; *Noticias Artísticas de Platería Sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2006.

## CARLOS REYERO

Santander, 1957. Se doctoró en 1985 con una tesis sobre la pintura de Historia en España dirigida por el doctor Julián Gállego. Fue director del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid entre 1999 y 2001. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, aunque desde el curso 2010-2011 está destinado como catedrático en comisión de servicios en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Su actividad como docente se centra en asignaturas relacionadas con el arte contemporáneo. Ha dirigido o participado en distintos proyectos I+D financiados en convocatorias públicas y como comisario de exposiciones sobre arte y artistas de los siglos XIX y XX, entre otras. Como investigador trabaja fundamentalmente en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Sus principales libros son los siguientes: *Imagen histórica de España, 1850-1900*, Madrid, 1987; *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989; *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, 1993; *Pintura y Escultura en España, 1800-1900*, Madrid, 1995 (en colaboración Mireia Freixa); *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, 1996; *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, 1999; *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, 2002; *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*, Madrid, 2004; *La belleza imperfecta*, Madrid, 2005; *Cultura y Nacionalismo. José Garnelo y la Academia en 1894*, Madrid, 2006; *Observadores. Estudiantes, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, 2008; *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid, 2009.

## JUAN MANUEL BONET

París, 1953. Doctor en Historia del Arte, es escritor y crítico de arte. Ha sido director del IVAM entre 1995 y 2000 y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 2000 y 2004. Es director Internacional de la fundación Vicente Huidobro, presidente del patronato de la Fundación Archivo Rafael Cansino-Asséns, asesor de la colección de pintura europea de Bancaixa y director del proyecto *Alicante Moderno* del Museo de Bellas Artes Gravina. Coordina la oferta museística de la Diputación Provincial de Alicante. Comisario de exposiciones como *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, *El poeta como artista*, *El ultraísmo y las artes plásticas*, *Literatura argentina de vanguardia*, *España años 50*, *De Picasso a Dalí...* y retrospectivas de Pablo Picasso, Giorgio Morandi, Tarsila do Amaral, Ramón Gaya, Manolo Millares, Lucio Muñoz o Esteban Vicente entre otros muchos más. Colaborador de El País o ABC, ha realizado bastantes catálogos, guías, monografías y análisis sobre arte y artistas. También títulos de bibliofilia con pintores como Pablo Sycet, Manolo Quejido, Miguel Rasero... y el fotógrafo Luis Pérez Mínguez, así como ediciones críticas y revistas como *Noroeste* y *Arte*. De entre sus libros destacamos: *Gerardo Rueda*, Barcelona, 1994; *Francisco Bores: el Ultraísmo y el ambiente literario madrileño (1921-1925)*, Madrid, 1999; *Catana y Tony*, Madrid, 2002; *Ramón en su torreón*, Madrid, 2003; *Los poemas cotidianos*; *Max Aub: crónica de su alba*, Valencia, 2005; *Cuenca 2000*, Madrid, 2006; *Pelayo Ortega*, Gijón, 2006; *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, 2007 (3ª ed.); *Impresos de vanguardia en España (1912-1936)*, Valencia, 2009. Como poeta ha publicado, entre otros libros: *La patria oscura*, 1983; *Café des exilés*, Granada, 2005 (reed.); *Praga*, 1994; *Postales*, 2004; *Polonia-Noche*, Valencia, 2009.

## IGNACIO PAVÓN SOLDEVILA

Mérida, 1968. Doctor en Filosofía y Letras por la *Universidad de Extremadura* (1995) y Profesor Titular en el *Área de Prehistoria* de la UEX. Integrante del *Grupo de Estudios Prehistóricos Tajo-Guadiana*, es especialista en Prehistoria reciente y Protohistoria del SW peninsular, y, como tal, autor de una amplia bibliografía. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *El poblado prerromano de Entrerriños (Villanueva de la Serena, Badajoz)*. *Campaña de 2008* (en prensa) y *El caserío de Cerro Manzanillo (Villar de Rena, Badajoz)* y *la colonización agraria orientalizante en el Guadiana Medio* (2009), ambas editadas junto a A. Rodríguez y D. Duque; *El mundo funerario de la Edad del Bronce en la Tierra de Barros: una aproximación desde la bio-arqueología de Las Minitas* (2008) y *Arqueología de la tierra. Paisajes rurales de la protohistoria peninsular* (2007), de la que es coeditor. También participó en las *IX Jornadas de Historia en Llerena (Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura: II Centenario 1808-2008)* con una comunicación "Sobre la participación del pueblo de Alcuéscar, D. Diego Pacheco y D. Francisco Pérez Pavón Cabezado en la acción de Arroyomolinos (28 de octubre de 1811)".

## ROGELIO SEGOVIA SOPO

Licenciado en Historia Antigua por la Universidad de Extremadura, posee el Diploma de Estudios Avanzados por la UNED (Madrid). Becario de Colaboración en los Dptos. De Prehistoria y Arqueología e Historia Antigua en la UEX. Ha participado en numerosas excavaciones arqueológicas. Ha trabajado como Catalogador Arqueológico en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Ha catalogado los fondos numismáticos del Museo Santa Clara de Zafra. Posee numerosas publica-

ciones en Jornadas de Historia, Congresos y Revistas tanto nacionales como internacionales. Es autor del libro "Breve Historia de Jerez de los Caballeros", realizado en braille con el patrocinio de la ONCE. Hoy, además de docente, es Directivo de la Sociedad Extremeña de Historia, estudia los fondos numismáticos del MNAR de Mérida y realiza su Tesis Doctoral acerca de la *Circulación numismática andalusí en Extremadura*.

### **LUIS BARBOSA MAYA**

Diplomado por la Universidad de Extremadura en Magisterio en la especialidad de Educación Musical. Investigador de la Historia Local, se ha especializado en el estudio de las Familias Nobiliarias de Jerez de los Caballeros, en especial de la Familia Portocarrero, asentada en la Baja Extremadura desde finales del S. XV, consultando con asiduidad para sus investigaciones los fondos documentales del Archivo Histórico Nacional, Archivo Histórico de Badajoz, Archivo Histórico de Cáceres, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Logroño, Biblioteca de la Universidad Foral de Navarra, Biblioteca de Extremadura, Archivo Particular del gran Heraldista y Genealogista, D. José Vázquez de Mondragón Campo, Archivo Histórico Municipal de Jerez de los Caballeros, Archivo Histórico Municipal de Fuente de Cantos, Archivo Parroquial de Jerez de los Caballeros, Archivo Histórico Municipal de Villanueva del Fresno, etc.

### **PABLO JESÚS LORITE CRUZ**

Licenciado en Humanidades con premio extraordinario de grado y doctor en iconografía por la Universidad de Jaén con sobresaliente Cum Laudem por unanimidad. Experto Universitario en Gestión del Patrimonio (rutas e itinerarios culturales por la UNIA). Gran cantidad de cursos de formación, participación en jornadas y congresos, los tres últimos: *La imagen del crucificado* en el R.U. María Cristina de El Escorial; *I congreso sobre la historia de las mujeres*, organizado por el archivo histórico de Jaén, y *La Cultura del Olivo*, en Villanueva de los Infantes, por el CSIC-CECEL. Aceptada nuestra comunicación para otro congreso en noviembre (*Rectores de la comunidad*) en la universidad San Pablo-CEU. Varias publicaciones en revistas con ISSN: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (1), *Trastámara* (4), *Nonnullus* (Badajoz) (2) y *Aldaba* (1), aceptado otro artículo a salir en breve en *Sarasuáti* (Barcelona).

### **ESTHER GONZÁLEZ SOLÍS**

Madrid, 1985. Licenciada en Historia por la Universidad de Extremadura (2003-2008), y DEA en Historia Moderna por la Universidad Complutense de Madrid (2010). Colaboradora de la revista bilingüe transfronteriza *Raya Viva*, edita y dirige, a su vez, la revista digital de Historia *Nonnullus*, fundada en 2007. Es la autora del libro *El Mundo con otros ojos. Cartografía, humor gráfico y política en el siglo XIX*, publicado por la UEX, y de varios artículos sobre iconografía, historia de las instituciones e historia local. Ha publicado en la revista *Cuadernos de Çafra* (2009). Su último trabajo, titulado "Ni soldados de fortuna, ni caballeros famosos. Señores de Madroñera", ha sido premiado en la XVI Edición del premio Fundación Obra Pía de los Pizarro (2010), que convocan cada año los *Coloquios Históricos de Extremadura*, celebrados en Trujillo.



### **JOSÉ GÁMEZ MARTÍN**

Nacido en 1966, ha realizado estudios de Filología Hispánica, Liturgia y Genealogía, Heráldica y Nobiliaria. Caballero *Jure Sanginis* de la Sagrada y Militar Orden Constantiniana de San Jorge, entre otras, y Académico Correspondiente de la Pontificia y Real Academia Bibliográfica-Mariana de Lérida y de la Real Academia Mallorquina de Estudios Genealógicos y Heráldicos. Miembro de la Academia de Historia y Ciencias Heroicas Ortiz de Zúñiga, Sevilla; del Instituto de Estudios Históricos de la Orden del Santo Sepulcro; y del de Liturgia de San Isidoro. Ha participado con publicaciones en diferentes revistas, congresos especializados en religiosidad popular, historia, arte e iconografía (*Confraternitas, Miriam, Boletín de la Cofradías de Sevilla, Cátedra del General Castaños*, Congreso de Gregorio Fernández en Valladolid, *Jornadas de Religiosidad Popular de Almería*, de el Escorial o de historia en Llerena, habiendo participado en éstas en varias ediciones) y en obras conjuntas (*Enciclopedia de las Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, 450 años de la Compañía de Jesús en Andalucía*, etc).

### **PABLO ORTIZ ROMERO**

Doctor en Historia. Arqueólogo. Ha dirigido las excavaciones arqueológicas en el recinto-torre de Hijovejo (Quintana de la Serena) y codirigido las excavaciones en el complejo orientalizante de La Mata (Campanario). En la comarca de La Serena realizó sondeos estratigráficos en yacimientos de Campanario, Malpartida, Quintana y Castuera. Su labor investigadora está vinculada a la Universidad de Extremadura, a través del Área de Prehistoria de la Facultad de Filosofía y Letras, donde forma parte del grupo de investigación "Grupo de Estudios Prehistóricos Tajo-Guadiana". Ha trabajado sobre los aspectos metodológicos e históricos de la arqueología y el patrimonio, particularmente sobre la Comisión de Monumentos de Badajoz y su papel en la institucionalización de la arqueología en Extremadura: *Institucionalización y crisis de la Arqueología en Extremadura. Comisión de Monumentos de Badajoz y Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*, Mérida, 2007.

### **JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ**

Nacido en 1976, profesor de la Universidad de Extremadura, doctor en Historia del Arte, su tesis consistió en analizar la arquitectura y el urbanismo de Badajoz a través de la prensa del s. XX. Ha publicado varios libros sobre la capital provincial, así como numerosos artículos de temas diversos. Ha participado en varios proyectos de investigación I+D, sobre la conservación del patrimonio extremeño y la recuperación de imágenes antiguas, la mayoría dirigidos por la Dra. Pilar Mogollón Cano-Cortés. Ha trabajado como técnico en patrimonio para la Consejería de Cultura en 2003 en Mérida y en 2008 en Guadalupe y ha sido becario posdoctoral en la Universidad de Coimbra (Portugal). En la actualidad es también Secretario del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la UEx.

### **ANTONIO BLANCH SÁNCHEZ**

Castuera, 1966. Licenciado en Historia Contemporánea por la Universidad de Extremadura y Diplomado en Filología Hispánica por la misma Universidad. Ha presentado las siguientes comunicaciones y ponencias: "Las asociaciones de inmigrantes en Andalucía: una necesidad, una realidad" (2008), "La emigración extremeña a Europa en los años 60. Cambios estructurales en la fisonomía de un pueblo: Castuera" (2008), "El desarrollo ideológico en la guerra de la Independencia: una visión a través de la prensa de la época" (2008), "Variables demográficas en

la Extremadura de posguerra" (2008), "La toma de Badajoz a través de la prensa de la época" (2009), "La batalla de Medellín y la prensa decimonónica" (2009), "El tratamiento de la población en la independencia hispanoamericana: un estudio a través de la prensa de la época" (2009), "Las primeras elecciones generales (1977-1982) en Logrosán y su comarca" (2009), "La manipulación de la historia a través del NO-DO" (2009), "Las elecciones de la transición en Castuera y su comarca" (2010).

### **JOSÉ ÁNGEL CALERO CARRETERO**

Salvatierra de los Barros, 1952. Es licenciado en Historia General por la Universidad de Sevilla, profesor del IES Santiago Apóstol de Almendralejo y profesor-tutor de Historia Medieval y Paleografía y Diplomática en la UNED, Centro Regional de Extremadura en Mérida. Su campo de investigación se ha centrado en la arqueología, participando o dirigiendo sucesivas campañas de excavación en Badajoz, Cabeza del Buey, Mérida, Jerez de los Caballeros, Zalamea de la Serena, Usagre, Valverde de Burguillos y Alange. Fruto de estas investigaciones son la publicación de diversos artículos y la intervención en Congresos y Jornadas, como las de *Viticultura y Enología de Tierra de Barros* en las que ha recibido junto con J.D. Carmona en 2010 el Premio de investigación "José Luis Mesías" que dichas jornadas concede anualmente. Forma parte del equipo técnico del Museo de Alfarería de Salvatierra de los Barros (M.A.S.) participando activamente en las Jornadas Transfronterizas que se celebran entre Salvatierra de los Barros (España) y Reguengos de Monsaraz (Portugal).

### **JUAN DIEGO CARMONA BARRERO**

Alange, 1970. Es diplomado en Arquitectura Técnica por la Universidad de Extremadura. Ejerce la profesión de Arquitecto Técnico en Almendralejo, centrando sus trabajos en la recuperación del patrimonio histórico-arquitectónico. Ha participado en diversas campañas de excavaciones arqueológicas como miembro del equipo técnico. Ha publicado, entre otros, el libro *Aqvae. Análisis sobre el desarrollo histórico arquitectónico de Alange y sus baños romanos*, además de otros artículos relacionados con la historia de Alange. Es asesor del Museo de Alfarería de Salvatierra de los Barros, participando activamente en las Jornadas Transfronterizas que se celebran entre Salvatierra de los Barros (España) y Reguengos de Monsaraz (Portugal). Su actual campo de trabajo está centrado en diversos aspectos de la arquitectura popular extremeña, siendo recompensada su labor con la concesión del Premio "García Matos" 2009 al trabajo "La casa abovedada", actualmente en prensa. Asimismo ha recibido junto con J. A. Calero en 2010 el Premio de investigación "José Luis Mesías" que concede anualmente las Jornadas de Viticultura y Enología de Tierra de Barros.

### **ANTONIO CALERO VIÑUELA**

Villafranca de los Barros, 1963. Licenciado en Filosofía y Letras (rama de Geografía e Historia) por la Universidad de Extremadura en 1986 con Premio Extraordinario de Licenciatura. Becario de colaboración en el Departamento de Geografía en los cursos 84-86. Becario de Investigación en el mismo Departamento 1986-1989. Profesor de Enseñanza Secundaria desde 1991, actualmente ejerce la docencia en el IES *Sierra de Montánchez*, en Montánchez (Cáceres). Principales trabajos de investigación: *Urbanismo y política municipal en Cáceres, 1951-1959* (inédito), "La expansión territorial de la Caja de Plasencia" (Congreso VIII Centenario de Plasencia,

1986), "El segmento estudiantil universitario en el mercado de pisos de Cáceres" (*III Coloquio de Geografía Cuantitativa*, Cáceres, 1988), "Unidad Didáctica: los hongos, el ser humano y el medio ambiente" (en colaboración, Hornachos, 2002). También cuenta con diversas colaboraciones en las revistas de Villafranca de los Barros *La Badila* y el *Eco Cultural*, la del IES *Ágora* de Cáceres, *Luis de Morales* de Arroyo de la Luz y de *Cálamo*, de Hornachos. Participó en los estudios de impacto ambiental en el planeamiento de la circunvalación de Granada y el recrecimiento del embalse de Borbollón (empresa OTEX).

### ÁNGEL BERNAL ESTÉVEZ

Catedrático de Instituto, se doctoró en Historia Medieval con un estudio sobre el concejo de Ciudad Rodrigo en el siglo XV, que posteriormente fue publicado con este mismo título. En la actualidad es miembro del Centro de Estudios Mirobrigenses. Ha ejercido profesionalmente siempre en Extremadura, donde ha desarrollado a su vez toda su labor investigadora, fruto de la cual han sido varias publicaciones, la más importante de las cuales es su estudio sobre la repoblación de Extremadura titulado *Poblamiento, transformación y organización social del espacio extremeño*. Los últimos años los ha dedicado al estudio de las ordenanzas municipales como fuentes para la historia con la publicación de tres trabajos: *Vida campesina en Extremadura: Montemolín a comienzos de la Edad Moderna*, *Don Benito en la primera mitad del siglo XVI* y *La vida cotidiana en Zafra a principios del siglo XVI. Las Ordenanzas municipales de 1528*, y al estudio de la provincia de León de la Orden de Santiago sobre la que tiene terminado un estudio, aun inédito, titulado *La Encomienda de Los Santos en el tránsito del siglo XV al siglo XVI* y publicados varios artículos. Es autor además de varias decenas de artículos en revistas especializadas.

### FELIPE LORENZANA DE LA PUENTE

Doctor en Historia Moderna por la Universidad de Extremadura. Profesor de Geografía e Historia en el IES *Alba Plata* de Fuente de Cantos. Presidente de la Sociedad Extremeña de Historia y coordinador de las *Jornadas de Historia en Llerena* (2000-2008), así como de sus libros de actas. Presentó en 2010 su tesis doctoral, *La representación política en el Antiguo Régimen. Las Cortes de Castilla (1655-1834)*, tiene publicado dos libros (*Inventario de los archivos históricos de Tentudía. Fuentes documentales para la historia de la comarca*, y *Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Fuente de Cantos (Badajoz). Inventario*), así como más de medio centenar de artículos, relacionados generalmente con la historia política y de las instituciones.

### FERMÍN MAYORGA HUERTAS

Nacido en Cheles (Badajoz). Investigador de la Inquisición de Llerena. Ganador en 2008 del "Premio Hispano Luso" José Manuel Sarabia por el trabajo *Los Herejes del Guadiana Fronterizo*, así como autor de las obras *Los Moriscos de Hornachos Crucificados* y *Coronados de Espinas, Los Herejes de Mérida* y su último trabajo *Los herejes de la raya de Cáceres*. Tiene publicado más de treinta artículos sobre la Inquisición y otros temas relacionados con la historia de Extremadura, así como, conferencias sobre la Inquisición en Alburquerque, Brozas, Valencia de Alcántara, Cheles, Villanueva del Fresno, Villanueva de la Serena, Zafra, Ateneo de Badajoz, Hervas, La Parra, Cañamero, Béjar (Salamanca), Ateneo de Cáceres, Alconchel, Montijo, Garrovillas de Alconetar, Hornachos, Plasencia, Trujillo, Medellín, Tetuán y Chaouen (Marruecos).

### ALFONSO GUTIÉRREZ BARBA

Licenciado en Historia Contemporánea por la Universidad de Valladolid. Profesor de Enseñanza Secundaria en el IES "Llerena". Ha participado en diferentes ocasiones como ponente o comunicante en diversas actividades relacionadas con la Historia. Entre otras publicaciones tiene las siguientes: *Llerena y su partido en la Guerra de la Independencia*, "La reconstrucción el ejército de Extremadura tras la batalla de Medellín, en el sur de la provincia y las condiciones de vida en la población civil", "La guerra de la Independencia en Fuente de Cantos", "La introducción de la electricidad en la Campiña Sur: La Eléctrica Berlangueña", "Intento de solucionar una crisis de subsistencia a comienzos del siglo XIX en la ciudad de Palencia", "Llerena durante la Dictadura de Primo de Rivera".

### ANTONIO MANUEL BARRAGÁN-LANCHARRO

Monesterio, 1981. Licenciado en Historia con grado y Licenciado en Derecho. Es autor de dos libros titulados *República y Guerra Civil en Monesterio* y *Estudios sobre la Baja Extremadura*. Ha participado en todas las ediciones de las *Jornadas de Historia en Llerena*, así como en los *Coloquios Históricos de Extremadura* desde 2002, en las *Jornadas de Historia de Fuente de Cantos* (desde 2003), en las *Jornadas de Historia de Montijo* (desde 2008), en las *Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros* (2009), en las *Jornadas de Historia de la Baja Extremadura* (2008), en las *Jornadas de Historia de Cáceres* (2009) y en el *III Congreso Internacional sobre la II República y la Guerra Civil* organizado por el CEU San Pablo de Madrid (2008).

### MOISÉS DOMÍNGUEZ NÚÑEZ

Nacido en Madrid en 1968, aunque su familia procede de Almendral (Badajoz), reside actualmente en Cartagena (Murcia). Es historiador especialista de la Guerra Civil en Extremadura y Graduado Social Colegiado. Es autor del libro *Tiempo perdido. La Guerra Civil en Almendral. 1936-1939*, galardonado con el premio Arturo Barea en 2006 y publicado por la Diputación Provincial de Badajoz en 2007. Recientemente ha publicado junto con los historiadores Francisco Pilo Ortiz y Fernando de la Iglesia Ruiz la obra *La matanza de Badajoz ante los muros de la propaganda*, editada por Libros Libres. Ha participado como comunicante en diversos encuentros tales como las *Jornadas de Historia de Cáceres*, el *Congreso Internacional sobre la República y Guerra Civil* organizado por la Universidad CEU San Pablo y los *Coloquios Históricos de Extremadura*. Además, ha intervenido en varios foros y Coloquios como defensor de las minorías lingüísticas valenciano-parlantes en Murcia.

### JULIÁN RUÍZ BANDERAS

Nació en Llerena, ciudad en la que transcurre su infancia y adolescencia y en la que cursa estudios de bachiller. Trasladado a Sevilla, hace Magisterio y se licencia en Filosofía, Historia del Arte y en Ciencias de la Educación. Actualmente ejerce como orientador de enseñanza secundaria. Ha escrito artículos de pedagogía, libros de texto para la ESO y obras sobre didáctica de la Historia del Arte. También ha impartido cursos, charlas y conferencias en diversos ámbitos. Colabora asiduamente con las publicaciones extremeñas o nacionales.

