

Edita: EXCMO. AYUNTAMIENTO DE PLASENCIA

ISBN: 978-84-697-5648-5

Depósito Legal: CC-314-2018

Impreso en España

Printed in Spain

Imagen de la portada: “*Plasencia. La Catedral*”. Cromolitografía de 1906 de una acuarela de Edgar Wigram. Pertenece al libro “*Nothern Spain*”, Pintado y descrito por Edgar T. A. Wigram, Londres, Adam & Charles Black.

Diseño, maquetación, impresión y encuadernación:

Artes Gráficas Pedro Arroyo

Tfno: 927 41 53 16

10600 PLASENCIA

**MEMORIA HISTÓRICA
DE PLASENCIA
Y LAS COMARCAS
2018**

UNIVERSIDAD POPULAR DE PLASENCIA
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE PLASENCIA

ÍNDICE

D ^a MARIA LUISA BERMEJO GRANDE	7
<i>Presentación</i>	
D. JOSE ANTONIO PAJUELO JIMÉNEZ.....	9
<i>Nuevos descubrimientos epigráficos en Plasencia</i>	
D ^a ROCÍO GARCÍA RODRÍGUEZ	21
<i>Simbología en el sepulcro de Ponce de León realizado por Francisco Giralte en la Catedral Nueva de Plasencia</i>	
D. PEDRO MATESANZ VERA	39
<i>El convento de San Miguel de Franciscanos descalzos. Restos en la actual plaza del Obispo Don Amadeo. Plasencia</i>	
D. PEDRO LUNA REINA	67
<i>Convento de Las Claras. Las vicisitudes de un convento placentino</i>	
D. LUIS PÉREZ CALZA	81
<i>La Casa de las Infantas de Plasencia y curiosidades placentinas</i>	
D ^a ALICIA MARTÍN TERRÓN	85
<i>Funcionamiento y vida cotidiana de las capillas de música en las catedrales de Plasencia y Coria (siglos XVIII y XIX)</i>	
D. MARCIANO MARTÍN MANUEL	103
<i>El imaginario judío en la narrativa extremeña: de la Gloriosa a la segunda República (1868-1939)</i>	
D. JUAN JESÚS SÁNCHEZ ALCÓN	121
<i>Lazos culturales y comerciales entre la ciudad de Plasencia y Montehermoso. Aportes históricos desde mediados del siglo XIX</i>	
D ^a ÁNGELICA GARCÍA-MANSO	147
<i>Narrativas del paisaje urbano de Plasencia: los cinematógrafos</i>	

D ^a LAURA FERNÁNDEZ ROJO	167
<i>Las actuaciones para la conservación del Teatro Alkázar (1917-2017)</i>	
D. ROBERTO DÍAZ PENA	187
<i>La visión placentina de Sorolla para la declaración de las regiones de España</i>	
D. CÉSAR VELASCO MORILLO	211
<i>Enrique Pérez Comendador, trayectoria de un escultor, defensor del patrimonio histórico extremeño.</i>	
D. JUAN CARLOS LÓPEZ DUQUE	229
<i>Madrinas de guerra. Las olvidadas. Cartas desde las trincheras</i>	
D. FRANCISCO MORICHE MATEOS	239
<i>Aproximación a la historia del Cante Jondo entre el Jerte y el Ambroz. Las letras del flamenco</i>	
D. FRANCISCO JESÚS VALVERDE LUENGO	251
<i>ABITAEX 3. - 2018</i>	
D. JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ TORREÑO	259
<i>Premio “Pedro de Trejo”. Una década de su historia</i>	

PRESENTACIÓN

Cuentan que la memoria funciona como un archivador, guardamos nuestros recuerdos en pequeños o grandes compartimentos de nuestro cerebro, después buscamos, con más o menos pericia, cuando son necesarios o incluso aparecen cuando menos lo esperamos.

Me gusta comparar la memoria colectiva con la memoria individual, ver la sociedad como un gran cerebro que archiva historias, vivencias y recuerdos. Muchas que no se cuentan en los libros tradicionales y que corren el riesgo de perderse si no existieran iniciativas como la del curso de Memoria histórica.

El curso de Memoria Histórica de la Universidad Popular de Plasencia, se ha convertido con sus XVI años de vida, en una necesidad, en una obligación y en una devoción. La necesidad de continuar perpetuando en el tiempo vivencias jamás contadas, la obligación de investigar momentos de nuestra historia doméstica y entender mejor nuestro presente, devoción por saber y comprender, por investigar y divulgar.

Cada curso de memoria histórica tiene un matiz diferente, pero todos comparte una misma inquietud; la publicación anual de este curso, que se convierten en instrumento para investigadores, para maestros, para curiosos y para contadores de historia. Es una publicación realizada gracias al esfuerzo de muchos, que con su tesón y entrega nos regalan pedazos de verdad y nos ayudan a comprender un poquito más sobre nosotros mismos, sobre nuestro cerebro colectivo, sobre nuestra memoria, luchando para que no se pierda olvidado en los archivos sin recuerdo.

Gracias a cada uno de los ponentes que han formado parte de esta XVI edición del curso de Memoria Histórica de Plasencia y sus Comarcas. Gracias de manera especial a la dirección de Fernando Talaván que ha vuelto a superarse. Gracias a todos ustedes que tienen el libro entre sus manos, este es el principal motivo por el que seguiremos trabajando

M^a Luisa Bermejo Grande
Concejala Cultura Excmo. Ayuntamiento de Plasencia

JOSÉ ANTONIO PAJUELO JIMÉNEZ. Investigador y documentalista.

NUEVOS DESCUBRIMIENTOS EPIGRÁFICOS EN PLASENCIA

Inscripción Luperca

Hace cinco años, tras una llamada telefónica del profesor de Historia Antigua de la Universidad de Extremadura, D. Julio Esteban Ortega, en la que me solicitaba la colaboración para confeccionar el C.I.L (Corpus de Inscripciones Latinas) del norte de Extremadura, y como aficionado a la arqueología y a la historia, acepté no si antes informar de ello a mis amigos Pedro Luna Reina y José Gutiérrez Delgado, que me apoyaron en este trabajo que encontramos muy interesante.

Comenzamos este trabajo, enseñando al profesor las diferentes epigrafías de la ciudad, interesado principalmente por las romanas, por lo que comenzamos enseñándole el miliario que se encuentra en el claustro de la Catedral, junto a este, una inscripción funeraria romana. Del miliario le pude aportar la procedencia del mismo, “Grimaldo”, y que había sido donado para su custodia por D. Alejandro Cascón a la catedral, como así consta en un documento firmado y sellado por el antiguo director del museo catedralicio D. José Sendín Blázquez.

Tras medir cada pieza, fotografiar en diferentes ángulos, con luces indirectas, reflector y otros artilugios fotográficos con el fin de poder transcribir sobre el terreno y más tarde en el ordenador, comenzamos el camino de transcribir y localizar día a día cada una de las inscripciones romanas que los antiguos historiadores describieron y ubicaron en lugares determinados.

Posteriormente, pasamos al palacio del Marqués de Mirabel, en buen estado de conservación encontramos las laudes sepulcrales que otros autores describieron y no vamos a entrar en detalles. Seguimos recorriendo la ciudad, dirigiéndonos a la Casa Sacerdotal, para estudiar las cinco inscripciones que allí se conservan. En este lugar debajo de un banco a la entrada, hay un gran bloque de granito muy deteriorado y donde se aprecian restos de letras de lo que debió ser una inscripción monumental.

Poca información pudimos sacar de nuestros primeros análisis de la misteriosa piedra.



Estábamos a punto de abandonar nuestro empeño, cuando se nos ocurrió cotejar los textos de las inscripciones desaparecidas que los autores antiguos habían visto en la casa del Deán con los pocos trazos que aún conservaba el bloque de granito. Cuál no fue nuestra sorpresa cuando caímos en la cuenta que estábamos en presencia de la tan buscada inscripción de la esposa de *Macus Fidius Macer*, casi trescientos años desaparecida.

El paso siguiente fue desplazarnos a la ruinas Cáparra y comparar las medidas de la piedra con las correspondientes a las del pedestal izquierdo del arco cuadrifonte. En líneas siguientes ofrecemos el resultado de nuestras investigaciones.



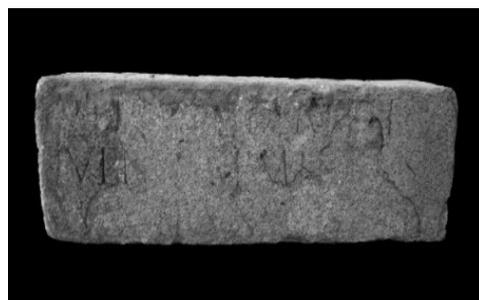
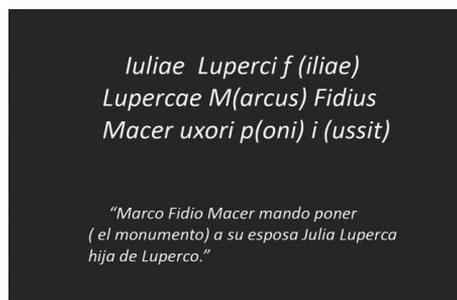
Caparra, fue unos de los principales focos de romanización de Lusitania; todos admiramos la arquitectura del arco y pocos se paran leer la inscripción casi borrada que aún se conserva en el pilar derecho, según entramos procedente de la finca de Ventaquemada por la vía de la plata. Poco saben que la inscripción y el propio monumento, es un homenaje a la memoria de los progenitores de un ciudadano caperense que mando construir el arco: *MARCUS FIDIUS MACER*. También los cuatro pilares estaban ornados con las estatuas de otros miembros de la familia de nuestro personaje. Con el tiempo las inscripciones que se encontraban en el arco, fueron movidas, y solo se conserva la que mencionamos.



*“A Bolosea hija de Pello y a Fidio, hijo de Macro,
Marcus FidioMacer, procuró hacerlo por testamento.”*

MARCUS FIDIUS MACER, perteneció a unas de las familias más ilustre de la sociedad local, había contribuido a la consolidación urbana de Caparra. Y por otra inscripción procedente del foro, sabemos que fue elegido magistrado cuando el núcleo urbano no era, más que un asentamiento indígena. Era hijo de Fidio y Bolosea. El texto es muy singular, las dos primeras líneas se leen en vertical, de tal manera que los nombres de los abuelos, van debajo de los nombres de los padres.

Había otra inscripción en el pedestal derecho, sabemos que había contraído matrimonio con Julia Luperca; los matrimonios entre los integrantes de las mejores familia era la mejor manera de preservar los privilegios de ese grupo selecto que aspiraba a integrar los cuadros dirigentes de la ciudad e impedían el acceso de quién viniendo de estratos inferiores, pretendían promocionar socialmente.



*“Marco Fidio Macer mando poner (el monumento) a su esposa
Julia Luperca, hija de Luperco,”*

Después de medir y comprobar las medidas, encaban en el lugar donde debería esta la inscripción de Luperca, para ello mencionamos brevemente lo que nos dicen los viajeros e historiadores sobre esta inscripción.

VIAJEROS E HISTORIADORES

1527.- Mariangelo de Accursio: llegado a la corte de Carlos V entre 1525-1526, copiara la inscripción de *Iulia Luperca*, son muchos los autores que han tratado sobre ella, aunque no todos la vieron. El humanista italiano visitó la zona en 1527 y en un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, la ubica en Oliva de Plasencia, donde la vio «en la pared de la casa de Pedro de la Cerda». Dice además que «se encuentran desparramados numerosos fragmentos de epigramas y piedras llevadas todas de Cáparra a distancia como una legua a la izquierda, en la villa de Oliva»¹.

La pericia y escrupulosidad de este hombre se hace patente en la copia de los textos de las inscripciones de los lugares que describe, en su epigrafía indica el tipo de soporte y el material, así como las medidas de las letras. Su viaje a Caparra coincide con el acarreo de las piedras, y la ve en la Oliva. Unos años después la inscripción aparece en la casa de los deanes. (1)

¹ La “Plazuela del Deán” está relacionada con la Casa principal de la familia Jerez, cuyos miembros a lo largo del siglo XVI se vincularon a la dignidad del Deanato. Casa señalada en el Plano de Luis de Toro con el nombre “de los Decanatos”, aunque más apropiado sería de los Deanes, es también visible en el Plano del siglo XVIII, y pasa a denominarse “de Vargas” en el XIX. Se trata de un espacio estrecho motivado por el cruce de las callejas de Caldereros, Peñas y de Detrás de San Nicolás, así como la entrada principal de la Casa de los Jerez.

1550.- Gaspar de Castro, beneficiario de la catedral salmantina y natural de Ledesma, en su viaje a Plasencia da noticias de las inscripciones romanas en esta ciudad, Entre ella la de Luperca.

El canónigo salmantino dice en su viaje a Plasencia:

«Ningunas señales de antigüedad ví en este pueblo, y aunque copié en él estos nueve letreros dizenme que un *Deán de aquella ciudad estudioso de cosas antiguas los truxo de las ruinas de Caparra y de aquel contorno, y los puso en su casa, donde yo los hallé parte en un juego de pelota y parte un una esquina de la casa*». Encima del texto rotula: «inlapide communi».

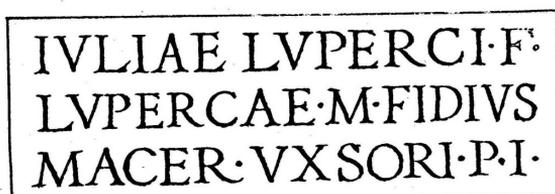
1573.- Luis de Toro.- la incluye entre las inscripciones de Plasencia en un manuscrito fechado en 1573. Primeramente cita las inscripciones del Palacio del M. de Mirabel y seguidamente alude a las ocho que se encontraban en la casa del Deán, señalando la procedencia de Caparra.

1602.-Grutero y ex Caroli de Castro, señala en su libro de Inscripciones Antiguas (C.I), el epígrafe de Luperca pero no la ve.

1743.- Asensio Morales y Tercero: dibuja la piedra en un plano frontal, no tridimensional, esto no hace pensar que la vio empotrada.- Es el único autor que da detalles de su forma y su ubicación en el edificio. En su manuscrito dibuja un bloque rectangular y dice. " *Piedras de grano de la misma figura que aquí tienen: y están con las tres siguientes en la esquina de atrás casas de Don Antonio de Vargas, que mira al poniente y Medio Día.* "

1771.- El padre Enrique Florez, visita Plasencia y hace referencia a las inscripciones que vio, aunque no da sus textos, si nos informa que: " *Alrededor se la casa de D. Enrique de Vargas están colocadas once inscripciones romanas, y en casa del Marqués hay hasta siete, que son sepulcrales, y diversas figuras que son del tiempo de los romanos* ".

14.



Marco Fidio Macer mando poner (el monumento) a su esposa Julia Luperca, hija de Luperco".

1771.- Ponz, nos facilita los textos de cinco inscripciones en la casa de los Vargas, pero no cita la de Luperca.

1832.- Ceán-Bermúdez, publica el “Sumario de Antigüedades”, Tampoco cita la de Luperca.

En el siglo XIX, José Ramón Mélida, no la incluye en su catalogo, y si no la incluye es que no la ve.

En el Siglo XX.- 1960 José María Blázquez, escribe un libro sobre Caparra. Y de las inscripciones de Plasencia, y la que no incluye la de Luperca.

En 1980 Haba Quirós, realiza una tesina de licenciatura sobre el partido judicial de Plasencia, donde incorpora la inscripción pero la da por desaparecida.

¿Cuál puede ser la causa, de que muchos estudiosos e historiadores no vieron esta inscripción de *Luperca*? *¿Dónde está y estuvo la piedra o sillar de Luperca??*

En las numerosas visitas que realizamos a la casa sacerdotal, tuvimos la ocasión de hablar con algunos de los sacerdotes más ancianos que residen en la misma. Pocos han sabido darnos noticias de la ubicación de las inscripciones, solo mantienen vagos recuerdos de unas piedras inscritas que estaban en sus muros. Uno de ellos era don José Sendín, fallecido mientras elaborábamos este trabajo, que aún mantenía en la memoria la posición que ocupaban algunas de ellas. En una conversación con el citado sacerdote nos informó que había varias en la pared exterior del recinto a la vista de los caminantes, y al menos cuatros –dos a cada lado de la puerta– estaban en la fachada principal del edificio. Estas informaciones no coinciden con la referencia de Asensio de Morales cuando dice que la piedra estaba “en la esquina de atrás de la casa que mira al poniente y mediodía”, es decir, en la esquina de la actual calle de Las Peñas con la calle Ancha. Todo parece indicar que en un momento posterior, quizás en la remodelación de Don Esteban en 1896, se extrajeron las piezas del muro y se empotraron en la parte delantera de la vivienda. Finalmente, la transformación del edificio en Seminario Menor y tras las obras de 1947, las inscripciones fueron definitivamente exclaustradas y depositadas en el recibidor de la residencia sacerdotal

Hemos revisado cientos de fotografías antiguas de la ciudad de Plasencia en busca de laguna instantánea que contuviera el texto de nuestra

inscripción, pero nuestros esfuerzos han sido en vano. Ni las que estaban en los muros exteriores, ni las de la fachada interior fueron objeto de la curiosidad de los caminantes viajeros ni de los lugareños. El hecho de que durante tantos siglos pocos la vieran nos hace pensar que algunas inscripciones, entre las que se encuentra la de *Luperca*, estuvieron en otro tiempo encaladas, o al menos enmarcadas, como así parece desprenderse de la capa blanquecina que aún conservan las piedras. El recubrimiento de las mismas y el hecho de que la plazuela fuera cerrada con un muro e incorporada al edificio religioso explicarían por qué la inscripción de *Iulia Luperca* ha permanecido oculta hasta nuestros días a la mirada curiosa de los investigadores.



Para terminar os informo de que nuestras investigaciones continúan; buscando información de los traslados y descripciones que los diferentes viajeros que desde 1550 describen lo que vieron, anotándolo con la mayor precisión posible. Intentamos localizar y seguir todas las pistas, a numerosas inscripciones que dispersas por el territorio caperense, nos den el significado de sus letras.

Para ello, una posible deducción de varias inscripciones que se encuentran en una finca, cerca de las ruinas de Caparra, sería...



PRO-SALVTE - MVNICIPI.FLAVI.CAPERENS
AQVA. AUGVSTA
ALBINVUS. EX . TESTAMENTO

*Albino en su testamento, mando que se hiciera el acueducto,
en beneficio del municipio Flavio Caperense*

Esperamos que algún día, encontremos los tres sillares que faltan.

D. GONZALO...DE VILLALTA.

Dentro de las ermitas más antiguas construidas en esta ciudad, se encontraba la de San Antón, se sabe que cuando fue derribada se encontró una laude sepulcral (partida en dos pedazos) de grandes dimensiones, de fino granito, en la que de cuerpo entero y bajo relieve, estaba perfilada por una mano inteligente de aquella época, la figura de un caballero, vestido con traje militar; En la laude se lee con bastante dificultad, aunque con los extraños caracteres de aquel siglo, lo siguiente:



*AQUÍ YACE D. GONZALO...DE VILLALTA: ORAR: QUE DIOS PERD-
NE: MURIO E-FINO A LOS XX DIAS DEL MES DE MAYO ERA DE MCCC E
XXXXXXXXXII, año de 1344.*

Altura 259 cm. Ancho Parte superior 94 cm. P.M. 87 cm. P.I.79 cm.
Ancho 24 cm

Ello prueba de que la ermita ya existía en este tiempo pues no es presumible que la lápida fuese traída de otra Iglesia. Esta laude con figura bien dibujada para aquella época, como podéis apreciar en la fotografía, es para nosotros los documentalistas e historiadores, de un alto interés histórico, porque el Alcaide de la Fortaleza (y quizás lo fuese) como el pueblo lo denominaba, se representa yacente, con una cabeza descubierta y reclinada en un almohadón, vestido con túnica larga, embrazando su escudo y empuñando el pomo de su espada de hoja ancha y derecha. Esta figura labrada, en modo fotográfico de la época, nos da conocer los trajes de la época de este siglo, y posiblemente el reflejo o imagen de un placentino del siglo XV. Actualmente esta lápida se encuentra en el antiguo Convento de las Claras. La ubicación de la ermita según refleja Alejandro Matias en su libro la siete centurias, era en el parque de San Antón, o parque de la Cruz de los Caídos, mal llamado el parque de la rana, en el lugar hay una Cruz que especifica donde se encontraba, datada en su base... “año de 1.637. En la foto del año 1917, vemos un crucero desmochado, al fondo la torre del Homenaje, donde se creía que estaba la ermita.



Investigaciones posteriores, sabemos por Vicente Paredes, que la ermita se encontraba en donde hoy se está realizando la rotonda víctimas del terrorismo, donde estaba la fuente del parque. Es el lugar que vemos el crucero que encontramos en la fotografía siguiente.

Puerto de San Gamello.

Hace unas semanas se ponía la primera piedra del parque eólico el “MERENGUE” a nadie se le ha ocurrido pensar que la denominación de merengue es una palabra tergiversada o interpretación errónea de una palabra. Lo correcto, a mi parecer, sería “Parque Eólico Berenguer”, al construirse este parque en la Sierra Berenguela, por donde transcurre el camino de la Pardala por donde transcurría el camino a Pradochano.

Pues creo que lo mismo ha ocurrido con el puerto de San Camello, no existe en el santoral ningún santo llamado así. Por el puerto de San Gamello, se encuentra un camino que procedente de Caparra, pasando por Jarilla, templo de las Piedras Labradas, bajada del puerto en dirección a Talavera la Vieja.

Haciendo un estudio de la zona con Oscar San Macario y Julio Esteban Ortega, a los que habíamos puesto en conocimiento de la aparición de unas tumbas tardo romanas, que quedaron al descubierto, a consecuencia de la bajada del nivel del agua del pantano del Jerte.

Esto nos permitió hacer un estudio, de la zona, llegando a la conclusión previo al reconocimiento del terreno, de la existencia de una necrópolis romana, también encontramos restos de cerámica tosca. Todavía en estudio y esperando poder volver rastrear las huellas del pasado.



Fotos: Luis Miguel Sánchez Benito

Tuvimos la suerte de encontrar en un cancho de consideradas dimensiones, una inscripción romana, cuya traducción epigráfica es “Aunia Cumelio”, “Aunia hija de Cumelio”- Pensamos en la tergiversación de la palabra Cumeliu e Cameliu,... Camello....Gamello.



LAUDE DE DIEGO GONZALEZ DE CARVAJAL.

Para terminar, vamos a hablar de Diego González de Carvajal.

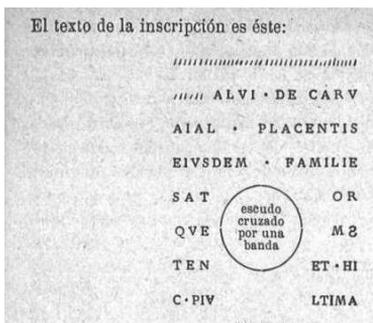
De momento vemos que el letrero de la calle le falta el apellido González. ¿Quién era este Carvajal?: El primer convento de San Marcos de Monjas Bernardas Recoletas, pertenecientes a la Orden del Cister, se fundó en el año 1.233, su primer nombre

fue Monasterio de San Leonardo, estaba situado junto al convento de San Francisco, con el cual tuvo pleitos porque los frailes no querían tener tan cerca un convento de monjas, ya que esto podría ser motivo de tentaciones.

Fue su promotor Don Diego González de Carvajal, al cual se le considera el patriarca de la rama placentina de los Carvajales. Este D. Diego era miembro del Cister y caballero del rey D. Fernando III el Santo. Tenía este rey tal confianza en Don Diego que cuando se fue a la conquista de Sevilla dejó sus hijos en Plasencia al cuidado de este caballero.

Don Diego era el señor de Serradilla, la cual, se la donó el rey Fernando III además de otras muchas tierras. Serradilla en esa época, pertenecía eclesiásticamente a la parroquia del Salvador de Plasencia. Don Diego murió en el año 1.253 y fue enterrado en las gradas del altar de este convento, que fue abandonado pocos años después de la muerte de D. Diego, y la comunidad de religiosas se trasladó a lo que hoy conocemos por “Fuentidueñas”.

D. José Benavides, en octubre de 1895 describe una laude, que hemos encontrado, en lo que nos dice que falta en la inscripción la palabra DIDACVS, las seis letras de GUNDI y la parte superior de SALVIS.

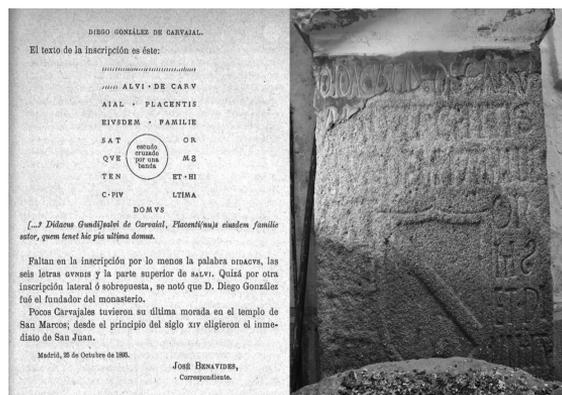


Hemos localizado esta laude, en ella podemos apreciar, como Benavides nos facilita su lectura habiendo añadido sobre la misma en su parte superior, una pasta como

{...DIDACVS GUNDI SALVI DE CARVAJAL, PLACENTI(UN)S EIVSDEM FAMILIAE SATOR, QUEM TENEC HIC PIA ULTIMA DOMUS.

de cemento y donde añade la palabra *Didacvs* (Diego en Latín). En su parte inferior falta la palabra “domus” ahora nos toca averiguar la procedencia y si la epigrafía corresponde a este siglo.

Actualmente se encuentra empotrada en la pared de un patio de una casa particular, está partida en su parte inferior, y muy deteriorado el texto. *Medidas: 128 cm x 88 cm x 25 cm.*



Para ello hemos pedido la colaboración al departamento de de Historia Medieval de la Universidad de Sevilla, y al departamento de Historia de la Universidad de Extremadura quienes elaboran un estudio de la epigrafía de la laude. Todo ello motivado por la referencia al estudio que hizo del Padre Fita de la laude y dice:

„ Sospecho que la ruina del templo de San Marcos, la profanación del sepulcro y la consiguiente ruptura de su lapida, se deben atribuir a la furia de las tropas del mariscal Soult en 1809, Si la piedra se volcare o se extrajera de su lugar, acaso se descubra en su faz interior la inscripción primitiva del siglo XIII, pues lo que hoy se ve, no corresponde al estilo clásico y paleográfico del siglo ”.

Pero hay que tener en cuenta, que el Padre Fidel Fita no conoce la laude, solo la conoce por el manuscrito de D, José Benavides Checa le remite. Ante la duda, haremos mención de esta, y cuando conozcamos la opinión de los diferentes estudios de los departamentos citados anteriormente, daremos a conocer sus opiniones.

Biografía:

Corpus de Inscripciones latinas III. Capera2013. Julio Esteban Ortega.

Descubierto el Pedestal de Julia Luperca. Julio Esteban Ortega – José A. Pajuelo Jiménez

Epitafio de Diego González de Carvajal. José Benavides Checa. 1895.

ROCÍO GARCÍA RODRÍGUEZ. Historiadora de arte. Profesora de geografía e Historia. Docente de la Universidad Popular de Plasencia

SIMBOLOGÍA DEL SEPULCRO DEL OBISPO D. PEDRO PONCE DE LEÓN REALIZADA POR FRANCISCO GIRALTE EN LA CATEDRAL NUEVA DE PLASENCIA

1. Obra

El tema es la iconografía e iconología del conjunto funerario del prelado D. Pedro Ponce de León por Francisco Giralte en el último cuarto del siglo XVI.

Es un conjunto escultórico pétreo compuesto por un hombre orante ante un atril con un libro y otro atril con los símbolos de su profesión.

El conjunto fúnebre se inserta en un arco horadado en el lado del evangelio del altar mayor de la catedral nueva de Plasencia.

Fue realizada en el primer lustro de la década de los 70.

El escultor fue Francisco Giralte artista de estilo renacentista, el más representativo de la escuela palentina del II tercio del siglo XVI.



Introdujo el estilo berruguetesco en la provincia, desplazando la influencia burgalesa. Probablemente nació en Países Bajos pues, se declaró extranjero en un pleito. Otros autores lo sitúan palentino.

Por este apellido transpirenaico, pudo pertenecer a una de las familias de artistas instaladas en España en el reinado de los reyes católicos.

Sepulchro de D. Pedro Ponce de León.

Fuente propia

2. Contexto histórico nacional de la II mitad del s. XVI

Se explica sucintamente el contexto histórico porque condiciona el arte.

La II mitad del siglo XVI en España corresponde al periodo histórico la Edad Moderna en Occidente, abarca del siglo XV al siglo XVIII.

En el ámbito social: Se vivía desde el antropocentrismo. Hubo crecimiento demográfico. Era importante la raza, división en cristianos viejos y nuevos. Emigración a América.

En el campo político: España era potencia hegemónica europea. Gobernaban los Austria mayores.

En el área religiosa: se implantó la contrarreforma: Se crearon órdenes religiosas, seminarios, misticismo, más Inquisición.

En el mundo económico: aumentó el mercado, hubo un capitalismo inicial, existió una inflación de precios por pocos productos y gran población. Mala cosecha, tasas, guerras.

Respecto a la cultura: el humanismo cuestionó valores y propuso otros.

Hubo descubrimientos geográficos: España se extendió, el Imperio más extenso por tres siglos.

En literatura: Lazarillo de Tormes, novela anónima, realista, la picaresca para sobrevivir.

En el teatro: Lope de Vega estrenó obras en la Corte real.

En el arte: En arquitectura el estilo manierista, en escultura el estilo romanista, en pintura el estilo trentino: pautas del Concilio de Trento. Artistas huyendo de las guerras de religión.

Finalmente, las universidades se consolidaron, pero centradas en humanidades. Felipe II creó instituciones científicas.

3. Autor

Francisco Giralte (1500?-1576) maestro cantero, imaginero o tallista de estilo renacentista de escuela castellana.

Perteneía a una familia de escultores, su cuñado era Manuel Álvarez, discípulo de Berruguete. Sus hijos Jerónimo y Francisco fueron escultores. Eran habituales estos acuerdos matrimoniales entre profesionales de un sector artístico. Casó con Isabel del Castillo tras 1547 en segundas nupcias, ella aportaba un hijo Jerónimo a quien Giralte adoptó, él otro Fran-

cisco. Tuvieron dos hijos, Miguel y María que murieron antes que Giralte, siendo enterrados en la Iglesia de San Andrés.

Afirmó que estudió en Italia, fue discípulo de Alonso Berruguete del que fue su mayor difusor y aventajado alumno, por lo que colaboró con el maestro en obras relevantes. Trabajó en Palencia, desde 1540 en Valladolid y desde 1550 en la corte de Madrid.

Su estilo procede de Berruguete, al que imita en sus expresivos rostros, en figuras contorsionadas, rozando el patetismo, sus líneas barrocas, el apasionamiento, aunque Giralte atempera estos rasgos otorgando a sus esculturas mayor serenidad.

Sus modelos presentan paños muy revueltos y drapeados, que resaltan la anatomía de las figuras, que tienen más plenitud carnal y concesiones al clasicismo italiano.

Sus retablos son abigarrados, como el Manierismo que triunfaba en la época, con algunas características similares a las de Juan de Juni, maestro de la escuela castellana.

No tenía buena fama por demorar el pago a sus colaboradores, haciéndoles perder el dinero, por no tener largos pleitos con él. En 1576, murió en Madrid, enterrado en la Iglesia de San Andrés junto a su esposa e hijos.

EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA El manierismo hispano: posee elementos flamencos y franceses, sobre todo las obras de Berruguete y sus seguidores como Giralte. Había carestía de mármol, por lo que trabajó más la madera y el alabastro.

Las obras clasicistas solo eran valoradas por los cultos humanistas, pues no se entendían las alegorías y simbologías sin una formación profunda, por lo que en España, había poca escultura mitológica, sólo en palacios y ornamentos de estatuaria fúnebre. Por influencia del norte de Europa, se trasladaron a la escultura funeraria los proverbios y las vanitas.

De su etapa palentina es representativo el Retablo mayor de la Iglesia de S^a Pedro, Cisneros. 1542-1545.

De su etapa vallisoletana es significativo el Retablo de la Magdalena en la Capilla del Doctor Corral en Iglesia de Magdalena en Valladolid, 1537-1547.

De su última fase, la madrileña, es un notable ejemplo su retablo y tres sepulcros en la Capilla del obispo Don Gutierre Carvajal, en la Iglesia de San Andrés, en Madrid. Con estas pizas, desde la capital irradió su influencia a otros maestros.

4. Patrono

El promotor el obispo Don Pedro Ponce de León (Córdoba, 1509 - Jaraicejo, 1573) era hijo de Bernardino de Córdoba de la familia del Marqués de Priego (título concedido desde 1501) y de María Ponce de León. Don Pedro adoptó los apellidos maternos, en aquella época se escogía entre apellidos paternos y maternos con libertad.

Su tío, D. Pedro, era chantre y canónigo en catedral de Córdoba quien lo envió a la universidad de Salamanca, donde estudió Derecho y opositó una canongía en Córdoba.

En 1546, Carlos I le nombró miembro del Consejo Supremo de la Inquisición.

Fue obispo de Ciudad Rodrigo (1550-1560) Desde Trento, empezó la aplicación de la Contrarreforma en su obispado. Mandó epistolarmente "Mandamientos. La implantación de la Contrarreforma era lenta por las costumbres del clero y fieles. Tuvo un pleito con el concejo de Salamanca por los impuestos no pagados de los agricultores de Sepúlveda.

Entre 1545 y 1563, asistió al Concilio de Trento. Deliberaron veinticinco obispos y cinco superiores generales de Órdenes Religiosas. El concilio influye en el contenido de su sepulcro. Se le creó una Real Cédula para que enviase a la Junta de las Indias, en caso de que, por ser requerida su presencia en el Concilio, no pueda asistir al consejo.

Fue prelado de Plasencia (1560-1573): Patrocinó a grandes músicos de la Catedral. Continuó la edificación o renovación de templos. Remodeló el palacio episcopal. Amplió el hospital de Santa María. Encargó platería a artistas locales. Financió publicaciones médicas y mandó traer reliquias.

Fray Alonso Fernández, cronista de Plasencia, más de medio siglo después lo alabó.

De 1560 a 1564, Felipe II le ocupó en la cancillería de Valladolid.

Fue nombrado Inquisidor General 1572, aunque falleció sin tomar posesión del cargo.

Reunió una gran biblioteca en el Palacio Episcopal que interesó a Felipe II. El rey envió al cronista Morales para adquirir obras para la biblioteca de El Escorial. Muchos volúmenes de la biblioteca del obispo pasaron a la Biblioteca Laurentina escurialense, como el famoso Códice de los Concilios, del año 992 elaborado en el scriptorium de San Millán de la Cogolla, obras de Diego Hurtado de Mendoza, Benito Arias Montano, etc.

Murió el 17 de enero según las actas capitulares, o el 19 según otros autores y el registro de su muerte, con 63 años, permaneció en Jaraicejo hasta acabar su sepulcro en Plasencia.

5. Testamento y contrato

Eran 52 legatarios. Dejó a los pobres 100.000 ducados. A sus criados legó bienes.

Dio la libertad a Pedro, su esclavo lo que demuestra que la ley de Isabel la Católica contra la esclavitud de los indígenas de América, no se aplicó o no se extendía a los nativos de otros continentes.

Fundó una capellanía y una pía memoria de misas con 7000 ducados.

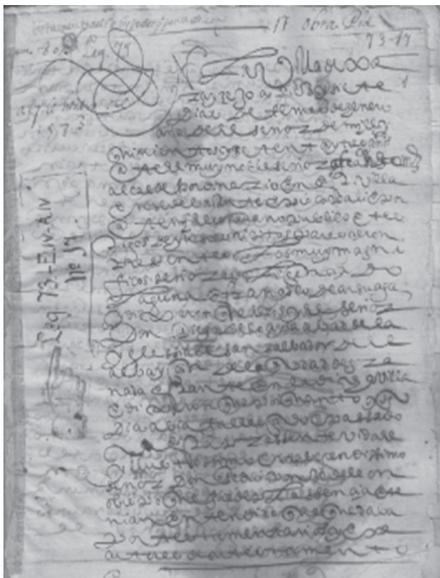
Legó a su sobrino el mobiliario del palacio episcopal, eran ajuar propio de cada obispo. Devolvió libros en préstamo de su librería, algunos eran de la Universidad de Salamanca. Dejó 500 escudos a dos estudiantes para que acabasen sus estudios de bachilleres.

Ordenó que los comprobantes de estas instrucciones ejecutadas, se custodiasen en el archivo del convento de San Vicente, en Plasencia.

Se abrió un hueco en la pared, al lado del evangelio de la capilla de culto diario, con entrada por el claustro, la inscripción pétrea dice:

En este archivo están las escrituras de obra pía y memoria perpetua que el ilm. sr. d. P. Ponce de León inquisidor general y obispo de Plasencia dotó para casar y entrar en religión doncellas huérfanas y favorecer pobres vergonzantes de la ciudad y su obispado, a los cuales, como padre, dejó como herederos de todos sus bienes y hacienda. año 1574.

El obispo siguió los preceptos de la Contrarreforma, el humanismo, la teoría que escribió en el concilio de Trento, lo llevó a práctica, como muestra su testamento.



Testamento de D. Pedro Ponce de León.
Archivo catedralicio de Plasencia.

Fuente propia.



Inscripción de la capilla, luego sala capitular del antiguo convento de S^a Vicente, actualmente Parador. Fuente propia.

Como alude su epitafio, dejó 85.000 maravedís para misas en aniversarios de su muerte. 600.000 maravedíes: dotes de doncellas huérfanas para casarse o ingresar en el convento Dejó 500 ducados a la Catedral de Plasencia y siete ricos paños de tapicería. Legó 7.000 ducados al cabildo catedralicio y para su sepulcro 6.000 ducados.



Epitafio, detalle del sepulcro de D. Pedro Ponce de León. Fuente propia.

La mayoría de los libros del obispo de El Escorial perecieron en el incendio de 1671. Hubo un pleito en 1616 porque sus testamentarios no ejecutaron algunas obras benéficas.

EL CONTRATO

Fue encontrado por García Chico, se suscribió en Madrid el 30 de Octubre de 1573. No hay una copia de este contrato en el Archivo de la Catedral de Plasencia. En él se especificaba “un bulto de rodillas con reclinatorio o mesilla”.

Giralte concertó con el cronista Ambrosio de Morales albacea de Ponce de León, en nombre de los testamentarios del obispo de Plasencia “hacer el busto del fallecido según una traza que se le proporcionó pintada, el material alabastro y 400 ducados”

6. Análisis de la obra

En la descripción de una obra histórico artística hay tres niveles de profundidad: El análisis formal o descripción de los elementos físicos, es una enumeración de los componentes.

Posteriormente se explica la iconografía: el significado simbólico particular de cada elemento.

Finalmente se desarrolla la iconología: el sentido global de la obra.

ANÁLISIS FORMAL: Arco exterior, arco interior y conjunto escultórico.

El arco exterior: hay una pintura en forma de tela con adornos metálicos intercalados con el tejido terminado en nudo inferior.

El enmarcamiento arquitectónico: arco de tipo peraltado.

El tímpano: en la moldura del tímpano hay 9 cabezas de querubines. En su interior figura un relieve de medio busto de padre eterno: con la mano derecha bendice, con la izquierda sostiene el orbe del universo. Detrás y a los lados hay espirales que simulan ser nubes.



Tímpano, detalle del sepulcro de D. Pedro Ponce de León. Fuente propia.

Hay un friso con una inscripción en latín en letras mayúsculas, cita los cargos del finado, y de la fecha de su muerte.

En el centro figura el escudo del fallecido coronado por el birrete de obispo, las armas sobrepasan el límite del friso, son grandes.



Friso, detalle del sepulcro de D. Pedro Ponce de León. Fuente propia.

El capitel es de tipo corintio y la columna es de tipo adosada, adornada acanalada

Las enjutas del arco: cordones de la orden de San Francisco a la que perteneció el prelado.



*Cordón de la Orden de S^a Francisco.
Fuente propia.*

El arco interior: presenta una pared lateral dividida en rectángulos verticales que acogen querubines, ángeles y figuras decorativas con un fondo azul.

La pared central está dividida en rectángulos con acanaladuras policromadas de azul y dorado. El capitel sencillo adornado con un querubín.

Hay una línea de imposta que lo separa de la vena superior, ribeteada con diez querubines.

El conjunto escultórico está compuesto de un atril: cubierto con

un mantel ricamente bordado de cuyo extremo pende una borla. El cuerpo del atril está acanalado y los extremos son columnas jónicas, hay una figura humana de pie en cada uno de los cuatro frentes.



Querubines, cartelas y ángeles en una pared lateral. Fuente propia

Las manos demuestran un estudio anatómico profundo con tendones marcados, uñas detallistas, nudillos marcados. Ambas extremidades sostienen una tela entre ellas.



Atril, detalle del sepulcro de D. Pedro Ponce de León. Fuente propia.

El atril sustenta un libro abierto con herrajes.

El obispo se arrodilla sobre un cojín cuyos cuatro picos terminan en borlas, la piedra está ladrada simulando el bordado primoroso de la almohada.

En esta parte inferior del conjunto escultórico se observan las puntas de la estola.

La postura corporal del obispo: es actitud orante, invita al espectador a seguir su ejemplo.

El rostro del finado: se representa más joven que cuando murió.

Porta una gran cruz como la conservada en la sala de orfebrería del museo catedralicia.

Luce tres grandes sortijas en dedos intercalados, en sus manos unidas en oración.



Manto, detalle del sepulcro de D. Pedro Ponce de León. Fuente propia.

Viste una casulla cuya parte delantera se divide en tres secciones verticales. Cada una acoge una figura humana. Entre ellas un ángel y un invidente. El escultor se recrea en el preciosismo de recreación de tejidos diversos. Lleva varios cuellos de camisa.

Porta un manto de varias capas: el artista mostró su virtuosismo con el detallismo del bordado de las telas y pliegues naturalistas que aportan volumen y dinamismo a la obra

Libro: abierto, grabado con el salmo 88 Misericordias Domini un aetorum cantabo, del Antiguo testamento, las misericordias del señor sobre la

casa de David. Es un salmo que alude a la vida eterna.

El material es alabastro, materia prima de canteras de España. Deja una veta parda que enriquece plásticamente el resultado.

Un segundo epitafio en el basamento: en latín en mayúscula habla del sepulcro, de las virtudes del fallecido, de sus cargos, de su testamento y la fecha.

La reja: protección para que no se desgaste la legibilidad de la inscripción fúnebre.

En la otra pared lateral: figura una puerta real, mediana.

ICONOGRAFÍA:

Los querubines: se utilizan en el lenguaje coloquial como sinónimo de amercillos o ángeles, pero son diferentes: los



Biblia, detalle del sepulcro de D. Pedro Ponce de León. Fuente propia.

querubines son cabezas aladas de ángeles, los amorcillos son niños alados trasvase del greco romano Eros o Cupido.

Los querubines del registro inferior de la pared lateral: tres modelos diferentes. Hay cartelas en la catedral con angelotes.

Los querubines del segundo registro: presentan tres tipos diversos. El primero con un frutero sobre su cabeza, el segundo con un casco con ornamentos frutales, el tercero muestra su cabeza sobre un lazo del que pende una borla.

Los amorcillos del tercer registro son cuatro: el primero es una cabeza de león de cuya lengua penden frutas, el segundo es un amorcillo de pie con una máscara teatral en una mano y la otra sostiene sobre su cabeza un frutero, el segundo es una sirena que sostiene con ambas manos un frutero sobre su testa rizada, el último es un amircillo de pie con un carjaj a la espalda y un frutero que sujeta sobre su cabeza de ensortijados rizos.

Los amorcillos de la otra pared lateral: poseen tres modelos distintos, jugando con la ropa y su desnudez.

Los adornos frutales representan la abundancia de recursos, la fertilidad alusiva a la buena economía del prelado.

Los querubines y angelotes representan el Renacimiento, cuyos símbolos plásticos los comprendían una élite humanista, simbolizan la cultura del prelado.

Dios padre en el interior, también aparece en exterior del templo, en el remate de la fachada norte de la catedral nueva. Con igual representación en una venera, rodeado de querubines y bendiciendo. Simboliza la bendición perpetua de Dios al fiel y al muerto.

Escudo policromado y blasón pétreo con tenantes: uno a cada lado. Figuras andróginas, sin sexo identificable, con una mano sostienen el cordón del obispado, sus prendas están labrados con la técnica de los paños mojados clásica, su ropa deja ver su anatomía. Simbolizan personificaciones de virtudes del obispo vinculadas a su familia.

Las armas del obispo se repiten al exterior del templo, fue uno de los mecenas.

La venera en la arquitectura civil placentina: la concha es un símbolo renacentista, en la ciudad se puede observar en las fachadas del palacio de Mirabel, en el antiguo hospital de Santa María, en el palacio episcopal.

Veneras en la arquitectura religiosa placentina: la venera renacentista figura en las fachadas de la Iglesia de Santa Ana, en la del convento de la

Encarnación, en la puerta del crucero de la catedral nueva, en la catedral nueva y en el claustro de la misma.

Tres frentes del atril: el atril aparece en otros sepulcros realizados por Giralte.

Hay dos posibles interpretaciones para el primer ángel: si el objeto que porta es una antorcha boca abajo, es Tanatos, personificación de la muerte sin violencia en la mitología griega, simbolizaría el fallecimiento por enfermedad del finado; si lo que porta es un incensario, es un ángel de tipo turiferario, simboliza parte de la liturgia de una eucaristía fúnebre, los incensarios eran muy usados para disimular el olor;

el segundo ángel sujeta con una mano su ropa dejando los pies desnudos al descubierto signo de humildad y porta una mitra, simboliza el cargo del finado. Se relaciona con los ángeles que portan las arma christi en la representación de la muerte de Cristo en otras obras artísticas renacentistas.

El tercer ángel visible (el cuarto frente queda fuera de la mirada del espectador) acerca una calavera al rostro, otra mano la apoya en una lápida o tabla grabada.

Figura con la calavera: podría representar a M^a Magdalena, santa cuyo atributo es la calavera, pero al añadir la lápida, representaría la muerte.

Remate de báculo y mitra: remate de plata de báculo en el museo catedralicio placentino. Mitra: no hay una muestra en el museo catedralicio

Libro y tabla: la traducción de la tabla es compleja por la legibilidad de los caracteres, la inscripción acaba en una fecha en latín.

Estructura de arco triunfal y casetones como la portada norte de esta catedral nueva y los florones que adornan cada casetón. Vuelve a repetirse el interior del templo con exterior.

ICONOLOGÍA:

Economía: El pigmento azul era costoso por el alto coste de su producción y el dorado es vinculado a lo divino, los materiales de policromía representan el alto estatus del obispo.

Política: al enterrado se representa vivo, cambio que produce la Edad Moderna

Cultura: alcanzar la vida eterna y lo profano del individuo, la ostentación.

Religión: la orden de frailes menores u Orden Franciscana fundada en el s. XIII.

Sociedad: El atril representa su permanente oración de las sagradas es-

crituras y su nivel cultural, pues la mayoría de la población era iletrada, incluso el clero.

La heráldica figura porque era habitual blasonar todas las obras artísticas financiadas, tanto religiosas como civiles.

7. Antecedentes y repercusión

El sepulcro de Ponce de León tiene su precedente más lejano es el sepulcro de un matrimonio en un monasterio norte extremeño, el de D. Alfonso de Velasco e Isabel de Cuadros, Monasterio de Guadalupe entre 1467 y 1480, por Egas Cueman.

El antecedente que más repercutió en la tipología de arrodillado orante es el sepulcro de Alfonso de Castilla, Cartuja de Miraflores, de 1492, por Gil de Siloe

Además, influyó el sepulcro de la catedral de Coria del cauriense obispo Don Pedro Ximénez de Préxamo, de 1495 por Copín de Holanda

Recibió el influjo de la idea ostentosa de la muerte del sepulcro de los marqueses de Poza, en la iglesia de san Pablo, Palencia, por F. Giralte en 1559.

El obispo Ponce de León conoció los sepulcros de la Iglesia de San Andrés de Madrid que quiso emular, pues el anterior prelado de Plasencia, Gutierre de Vargas Carvajal era su modelo como mecenas de las artes en esta diócesis. Hay tres sepulcros: a cada lado del altar mayor, el del padre y madre del prelado, a un lado de la nave central figura el de D. Gutierre de Vargas y Carvajal, realizados por Giralte, entre 1536 y 1551.

Aparte, Giralte es deudor de las formas italianizantes de Pompeo Leoni que vivió en su misma calle de Madrid. Sus talleres escultóricos eran cercanos. El rostro de Ponce de León guarda relación con el busto del emperador Carlos V que el escultor pudo observar en el palacio del marqués de Mirabel en Plasencia.

El sepulcro de Ponce de León irradió sus formas y estética en la diócesis placentina y en las vecinas como Salamanca, Ávila. Ejemplos de ello son:

El sepulcro del obispo Don Álvaro Hurtado de Mendoza y Sarmiento, en la Catedral Ávila.

El sepulcro del prelado Don Pedro García de Galarza, en la Catedral de Coria, por el escultor Lucas Mitata en 1596.

El sepulcro de Fray Pedro de Herrera catedrático y obispo por los es-

cultores A. Sardiña y J. Moreno, 1627, en la sacristía del convento de San Esteban, Salamanca.

El sepulcro del obispo Don Pedro de Carvajal y Girón, en la Iglesia de San Nicolás en Plasencia por el escultor Andrés Francisco en 1693.

8. Restauración. Valoración coetánea y posterior.

El sepulcro se restauró entre 2007 y 2009, junto a otras intervenciones contempladas en el plan director de la catedral iniciado en el último cuarto del siglo XX.

Los arquitectos restauradores fueron Sebastián Araújo, Jaime Nadal y María Jesús Marteles restauradora de la UTE Trigemer-Rehabilitor.

Se ha limpiado el muro, la escultura, el marco. Se ha reintegrado la policromía original. Se han aplicado los criterios de restauración acordes a la normativa legal en el país regidas por las leyes vigentes de la Unión Europea y directrices de la UNESCO.

Críticas de sus contemporáneos a Francisco Giralte

Sus figuras y arquitecturas fueron alabadas por Juan de Cambray, Pedro de Flandes, Miguel Espinosa, el pintor Juan de Villoldo, Bartolomé de Sala y Esteban Marmiz en el pleito de la Antigua:

“e por ser como es el dicho Francisco Giralte tan buen escultor e debujador ha hecho y haze muchos debuxos y traças para plateros e pintores e escultores...”

Fue muy admirado por ser “del más puro carácter italiano” según los escultores contemporáneos.

Tenía amistad con artistas de todas las disciplinas, plateros como Diego Muñoz, pintores como Juan de Villoldo y Sánchez Coello con quienes colaboró en obras, Jerónimo de Amberes, Pompeo Leoni quien le tasó algún retablo, el arquitecto real Juan Bautista de Toledo le nombró albacea en su testamento con otros artistas en 1567 por lo que su carácter no pudo ser tan problemático como se ha recogido en distintas publicaciones.

De los documentos conservados, se extrae que su economía fue holgada, pues tuvo tierras en Madrid y casas en Madrid que vendió y otras tres en Palencia que su cuñado arrendó. Era orgulloso, consciente de su personalidad individual, un rasgo renacentista. No respetó las normas éticas cuando defendía intereses monetarios. Afrontaba mal las opiniones contrarias lo que refleja la cantidad de pleitos que tuvo. En su juventud, hur-

taba de la despensa del maestro, reflejo de la picaresca del momento, era habitual en los oficiales de la época. En su testamento de 1576 pedía ser enterrado en San Andrés junto a su padre, mujer e hijos junto a las gradas del altar mayor.

Valoración posterior

Antonio Ponz en Viaje de España publicado en 1772, alabó su obra.

La ékfrasis de Fray Alonso, Capellán de la Catedral en el siglo XVII lo describe “el entierro de la capilla mayor en el evangelio es un nicho muy hermoso, dorado, con un bulto de alabastro muy bien labrado que costó 65.000 maravedís”.

9. Historiografía: autoría controvertida

En alguna historiografía alusiva al prelado Ponce de León o a la Catedral de Plasencia, se ha atribuido esta obra artística fúnebre a otros escultores coetáneos como Lucas Mitata, Mateo Sánchez de Villaviciosa o Mateo Gallardo.

La errónea atribución del sepulcro al escultor Lucas Mitata puede deberse por ser italiano, esa procedencia era sinónimo de que el artista era exponente de las innovaciones estilísticas y la calidad técnica, rasgos que presenta esta pieza funeraria. Además, estos autores, adjudicarían esta obra porque Mitata fue escultor de sepulcros en la Catedral de Ciudad Rodrigo (de la que fue obispo Don P. Ponce de León antes de serlo de Plasencia) y veinte años después del fallecimiento de Ponce de León, realizó un sepulcro para la catedral de Coria.

La polémica autoría a Mateo Sánchez de Villaviciosa en otros libros, sigue repitiéndose en publicaciones y algún periódico regional del siglo XXI. Se basan para atribuir a este granadino por ser el escultor de una capilla renacentista de la Iglesia de San Esteban en Plasencia.

Alguna fuente cita a Mateo Gallardo como autor, pero este escultor nació hacia 1600, atribuible esta confusión porque este escultor barroco realizó la Circuncisión en 1653 para la Catedral nueva de Plasencia.

La autoría a Giralte se demuestra por el contrato de la obra, suscrito en Madrid en 1573. Además por la coincidencia en el tiempo del patrono con el artista en Madrid. Giralte realizó sepulcros para la familia de D. Gutierre Vargas Carvajal, prelado anterior de Plasencia, una obra de rasgos semejantes a los perseguidos en Plasencia. Aparte se sostiene esta atribu-

ción por las semejanzas artísticas de Giralte con el escultor Pompeo Leoni vecino de Madrid, mientras que Mateo Gallardo no muestra evidencias en sus obras de este influjo italiano. Hay que tener en cuenta la calidad superior de Giralte frente a Gallardo, el rico prelado escogería a un artista a la altura de su persona.

Esta atribución se refuerza por la trayectoria de los escritores que reconocen la atribución a Giralte, que además de su prestigio profesional, son autores pendientes de los últimos hallazgos de documentación.

En la visita guiada a la Catedral nueva, se cita como autor a Francisco Giralte.

10. Conclusiones.

I. Las obras de arte de distintas disciplinas de la Diócesis placentina es un campo abierto para futuros investigadores.

II. No hay una publicación de la biografía del escultor Francisco Giralte ni su catálogo.



Rostro, joyas, ropaje, detalle del sepulcro de D. Pedro Ponce de León. Fuente propia.

III. No existe una biografía revisada publicada de este obispo.

IV: Esta obra se ha adjudicado erróneamente a escultores coetáneos en publicaciones de final del siglo XX a pesar de existir otros libros anteriores con la atribución certera a Francisco Giralte. El revisionismo histórico artístico es fundamental para atribuir correctamente las obras artísticas a sus creadores.

11. Bibliografía y Recursos web

1. ANDRÉS MARTÍNEZ, G: *Carta de Pedro Ponce de León, Obispo de Plasencia, a Felipe II, sobre las reliquias y librerías de su obispado y sus actividades literarias*, Revista Estudios Extremeños, tomo 23, 1967. 5-21.
2. De TORO, LUIS: *Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia/ comentada por Marceliano Sayáns Castaños*. Ed. La Victoria, 1961. P. 13.
3. FERNÁNDEZ, A: *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia refieren vidas de sus obispos y de varones señalados*. Ed. Juan González, Madrid, 1627. Pp. 232-348.
4. FERNÁNDEZ CATÓN, J. M^a: *D. P. Ponce de León: obispo de Ciudad Rodrigo. Su aportación a la reforma tridentina*. Ed. Centro de estudios Universidad de Barcelona, Barcelona. 2017. Pp. 235-239.
5. LÓPEZ MARTÍN, J. M: *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*. Mérida 1993. Ed. Asamblea de Extremadura. PP. 400-402.
6. LÓPEZ SÁNCHEZ MORA, M: *Episcopologio: los obispos de Plasencia, sus biografías*. Ed. Caja de ahorros de Plasencia. 1986. Pp. 34-40.
7. MELIDA, J. R.: *Catálogo monumental de España*. Catálogo Monumental de la provincia de Cáceres y Badajoz Ed. Láminas. Madrid, 1914-1916. Tomo II, p. 297.
8. MORALES, A. de: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon y Galicia y principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios*. Ed. Antonio Marin, Madrid. 1765. p. 14-15.
9. SÁNCHEZ LORO, D: *Historias placentinas inéditas* Tomo I. Institución cultural el Brocense. Cáceres 1985. Pág. 390.
10. SENDIN BLAZQUEZ, J.: *Las catedrales de Plasencia*, Cáceres, 2003, p. 155.
[www. PARES. es](http://www.PARES.es)
[www. Dialnet. es](http://www.Dialnet.es)

PEDRO MATESANZ VERA. Arqueólogo

EL CONVENTO DE SAN MIGUEL DE FRANCISCANOS DESCALZOS. RESTOS EN LA ACTUAL PLAZA DEL OBISPO AMADEO. PLASENCIA

Situación

El ámbito del trabajo se circunscribe a la manzana generada por la Plaza de San Pedro de Alcántara al oeste, la actual plaza del Obispo Amadeo (antigua calle Paulo el Diácono y el antiguo aparcamiento –Puerta del Sol-) al norte, la Avda. de la Salle al este y la prolongación de la calle del Sol al sur, todo ello extramuros del casco antiguo de la ciudad (Figs. 1 y 2).

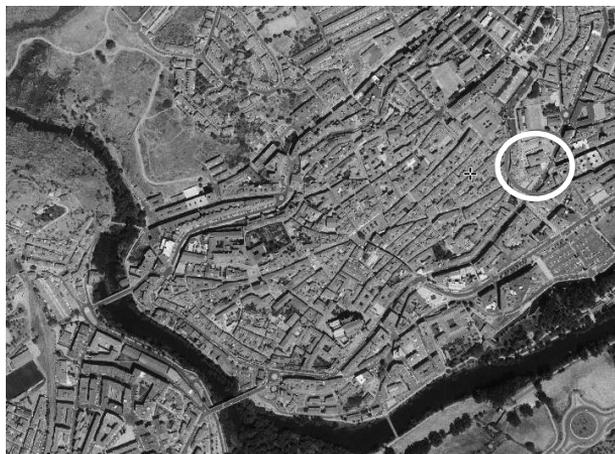


Fig. 1. Vista aérea de Plasencia. Situación de los restos del convento de S. Miguel. Fuente Google.

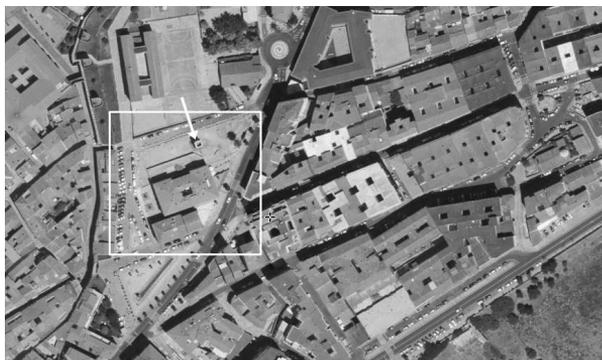


Fig. 2. Situación de los restos del convento de S.Miguel. Detalle. Fuente Google.

Introducción histórica

El nuevo convento de San Miguel de Franciscanos descalzos se edificó en lo que es en la actualidad la plaza del Obispo Amadeo, junto a la Plaza de S. Pedro de Alcántara.

No hay muchas referencias respecto a este complejo conventual. En el Archivo Municipal de Plasencia, hay algún documento, pero bastante moderno; en el Archivo de la Catedral de Plasencia no hay documentación alguna (por el momento) y en el Archivo Histórico Provincial la que se conserva está relacionada fundamentalmente con el proceso desamortizador.

Pero sí tenemos algún dato respecto al momento de su fundación y a porqué se construye en la zona de la Plaza de San Pedro de Alcántara, antes Plaza de los descalzos o zona también denominada Barrio de los Descalzos.

Los Franciscanos conventuales ya estaban en Plasencia desde antiguo (posiblemente desde 1230 [GARCÍA, 2008: 763]), pero tras la división en el primer cuarto del S. XVI (aunque ya a finales del S. XV la división era *de facto*), en la que los Franciscanos se dividen en conventuales y observantes (Bula *Ite et Vos in vineam meam* de 29 de mayo de 1517), los observantes dan un fuerte impulso a la orden franciscana bajo otros parámetros (práctica casi integral de la Regla) que tienen cierto éxito, de tal forma que los observantes pasan a ocupar la representación de la orden franciscana en detrimento de los conventuales. En Plasencia el convento franciscano de conventuales, en 1566, pasó a manos de los observantes hasta la desamortización (LUNA, 2011: 228). Los descalzos quedaron incorporados a la obediencia observante, no sin grandes problemas pues los observantes “garantes de la ortodoxia franciscana” no vieron con buenos ojos que surgiera una nueva facción, la de los descalzos (más ortodoxos aún), llegando incluso a destruir algunos conventos de los descalzos. Finalmente se generaría la nueva provincia observante de San Gabriel, independiente ya de la de Santiago de Compostela, aunque siguieron con sus litigios para no quedar sometidos ni a conventuales ni observantes.

La llegada de los descalzos a Plasencia se realiza en 1519 con la fundación del convento de San Miguel de la Florida (GARCÍA, 2008: 768), en la zona denominada Valsoriano. Finca situada en la zona este de Plasencia, entre las carreteras del Valle (N-110) y de la Vera (EX-203), cerca del Caserío Vinosilla y Espartal y del Arroyo de la Florida (Figs. 3 y 4),

en un pequeño llano en el que todavía quedan restos del mismo en un estado aceptable para el tiempo transcurrido y del que todavía se conserva el cuerpo principal del mismo, construcciones anejas, un gran aljibe con doble brocal, una alberca con edificio, parte de la cerca del convento con el arranque de la puerta principal de sillería (de medio punto y moldurada) (Fig. 5). La zona, no mantenida en la actualidad, está llena de zarzales que impiden ver mayor número de elementos constructivos. En la fachada NE podemos ver un gran calvario en esgrafiado; en el interior hay profusión de esgrafiado en buen estado (Fig. 6). Según Matías Gil (2000: 122) el terreno en el que se edificó el convento era propiedad de Doña Mencía de Carvajal, mujer de Rodrigo Viso, la cual lo donó para su erección (MADOZ, 1849: 80). También Don Fadrique de Zúñiga contribuyó para la construcción de este. Esta zona era conocida también como la Florida de los frailes.

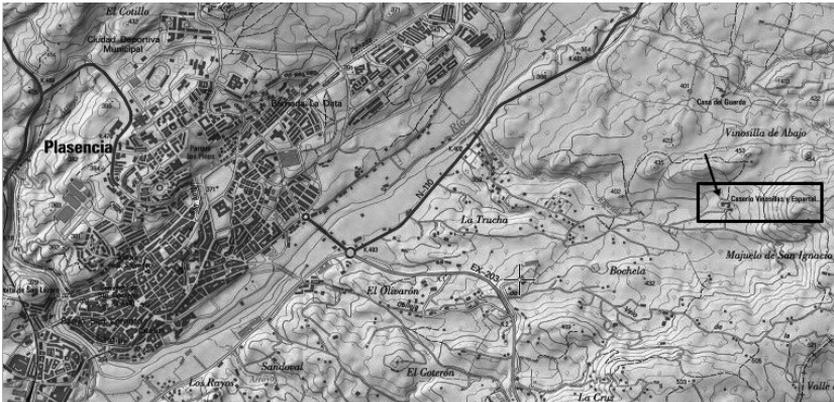


Fig. 3. Situación del convento de San Miguel de la Florida. Fuente: SigPac



Fig. 4. Vista aérea de S. Miguel de la Florida. Fuente: SigPac.



Fig. 5. S. Miguel de la Florida. Fachada S. Foto P. Matesanz.



Fig. 6. S Miguel de la Florida. Interior. Foto F. Vaquero.

La fundación definitiva de San Miguel de la Florida se realiza en 1524. La población de frailes en aquella época se estima en 20 (MATÍAS GIL, 2000: 122), lo cual indica que era uno de los conventos más grandes de la provincia (LUNA, 2011: 229).

Los frailes de este convento tenían que acudir a los hospitales de Plasencia ante cualquier problema de salud, lo cual generaba cuantiosos gastos a la comunidad. Ante esta situación Doña Beatriz de Trejo (a instancias de la comunidad de descalzos) pidió permiso al Concejo de la ciudad para la construcción de una enfermería junto al hospital de San Roque o de la Cruz con la intención de aglutinar a los frailes descalzos enfermos, tanto de S. Miguel de la Florida como de los conventos de descalzos del entorno de Plasencia (LUNA, 2012: 230). Incluso en su testamento, Doña Beatriz, deja claro como debe ser la enfermería. Se refiere a que debe realizarse junto al hospital de la Cruz, a la altura de la capilla de este (“...*hacia Santiago...*” [Cristo de las Batallas], es decir en el lateral norte del hospital). Debe tener dos alturas. La baja con chimenea y sala de acogimiento y la alta para poder oír y ver los oficios religiosos. Así mismo deja encargado que dicha enfermería sea mantenida debidamente a cargo del hospital de la Cruz (LUNA, 2012: 230 y 231).

Esta situación, aunque mucho mejor para los descalzos de San Miguel de la Florida y conventos del entorno, seguía generando problemas, tanto económicos como logísticos, lo que conllevó que se plantearan el trasladarse a

Plasencia; para ello se realizan las primeras gestiones en 1568 por parte del Regidor de la ciudad D. Martín López de la Mota y de su esposa Doña Isabel Rodríguez. También toman cartas en el asunto el Racionero de la Catedral que, a la sazón, era hermano de Doña Isabel y los señores de Oliva, Don Juan de Vargas y su esposa Doña Inés de Camargo (LUNA, 2012: 231).

Todos estos trámites tuvieron la oposición frontal por parte de los franciscanos conventuales del convento de San Francisco (a la salida de Plasencia por la puerta de Talavera), de tal forma que, aunque se sigue teniendo el apoyo del Obispo Don Andrés de Noroña, el cual les da licencia para construir en 1581 y les entrega la ermita de S. Cristóbal (cruzado el puente de Trujillo) (Plano de F. Iznardo de 1839 [CGE. Cartoteca: 82] y de Coello de 1853 [fecha de publicación de la 4ª hoja del suplemento correspondiente a León y Extremadura [QUIRÓS, 2010: 67]) en 1583, no se consigue que se construya el nuevo convento. Las dificultades aumentan al morir Doña Isabel de Camargo en 1584, una de las valedoras económicas del proyecto.

El proceso de elección de un lugar en el que establecerse los descalzos en Plasencia continúa, de tal forma que el Consistorio de la ciudad, en 1589, dona unos terrenos junto a *Fuente del Moro* (LUNA, 2012: 232), topónimo que se corresponde con una zona cercana a la desaparecida ermita de S. Antón (AMP, 1591-93, Actas Capitulares, 27 de julio de 1591, Terrenos a los descalzos en la fuente del moro, fol. 95v y 96) y da licencia para construir el convento; es interesante reseñar que ese topónimo ha desaparecido, sin embargo, en el plano de Coello de 1853 (fecha de publicación de la 4ª hoja del suplemento correspondiente a León y Extremadura [QUIRÓS, 2010: 67]), muy cerca de la ermita, se identifica el “*Caño de San Antón*”, es posible que sea el topónimo de *Fuente el Moro*, adaptado a la nueva situación 250 años después.

Esta opción no es aceptada por los descalzos de San Miguel de la Florida, arguyendo que la fuente no es suficiente para abastecer el futuro convento y tampoco para el mantenimiento de la huerta (LUNA, 2012: 232). Resulta curioso este argumento cuando en el lugar en el que en ese momento están asentados no tiene fuentes, al menos visibles, pero si un gran aljibe (doble; hoy en día totalmente seco); es decir, se abastecían del agua de lluvia o de captaciones del arroyo de la Florida próximo.

Como vemos la elección de un lugar apropiado, según los parámetros que los descalzos pretenden, no es tarea fácil. Aun así, se sigue insistiendo y aportando opciones como la que propone la familia Carvajal en 1604, en

un lugar cercano a la Puerta del Sol, extramuros, al sur de esta. Esta opción contaba con el apoyo de D. Pedro de Carvajal (Obispo de Coria) y sus hermanos Don Alonso de Carvajal (Capellán Mayor y Limosnero del Rey) y Don Diego de Carvajal (Tesorero de la Catedral) como patronos. Se realizan las correspondientes escrituras, e incluso se llegó a tener la madera necesaria para comenzar las obras, pero, de nuevo los descalzos rechazan el lugar con el argumento de la escasez de agua (LUNA, 2011: 232).

Comprobamos que, desde la fundación del convento de S. Miguel de la Florida en 1519 hasta este momento, han pasado 85 años; 36 años desde que se inicia en 1568 el proceso de traslado.

Cerca de Puerta Berrozana se concluye un convento para monjas descalzas en 1627, edificado por Don Francisco Rodríguez Cano y su esposa. Ciertos problemas con la comunidad que lo iba a habitar desencadenan los acontecimientos y por fin los descalzos de S. Miguel de la Florida aceptan el nuevo espacio y se establecen en él (AMP, 1639, Acuerdo municipal [diciembre de 1639] sobre la traslación del convento de los frailes descalzos de San Miguel al espacio contiguo al Hospital de la Cruz y su enfermería, fol. 1 v).

Han pasado más de cincuenta años en tomar una decisión y lograr que los descalzos abandonen el convento de Valsoriano y se establezcan en Plasencia, pero lo que, en principio podía pensarse ya como definitivo, se trastoca y ante las quejas de ciertos personajes con influencia en la ciudad, argumentando que los patronos eran particulares y la ciudad no estaba representada, el Concejo retira la licencia y tienen que abandonar el nuevo establecimiento después de tres meses de habitación. Se tienen que recluir en el convento de Viñas de Calzones (LUNA, 2011: 233).

Finalmente, en 1641, más de 130 años después de la fundación del convento de Valsoriano (73 años desde el proceso de traslado), los descalzos se establecen en el nuevo convento de San Miguel, extramuros, al NE de la Puerta del Sol (SÁNCHEZ LORO, Vol. A, 1982: 164) y junto a la enfermería y hospital de San Roque que Doña Beatriz de Trejo construyó y que en su momento ofreció a la orden.

En el plano Anónimo de 1750 (CGE. Cartoteca, 1750: 161; nº 30) tenemos la única representación del convento de S. Miguel y de la enfermería (Fig. 7). Del hospital de la Cruz hay una vista más antigua en el plano de Luis de Toro de 1573 (BUS, 1573: Ms. 2650), aunque también, después, aparece en el plano Anónimo de 1750 con el nº 31 (CGE. Cartoteca, 1750: 161; nº 30) (Fig. 7).

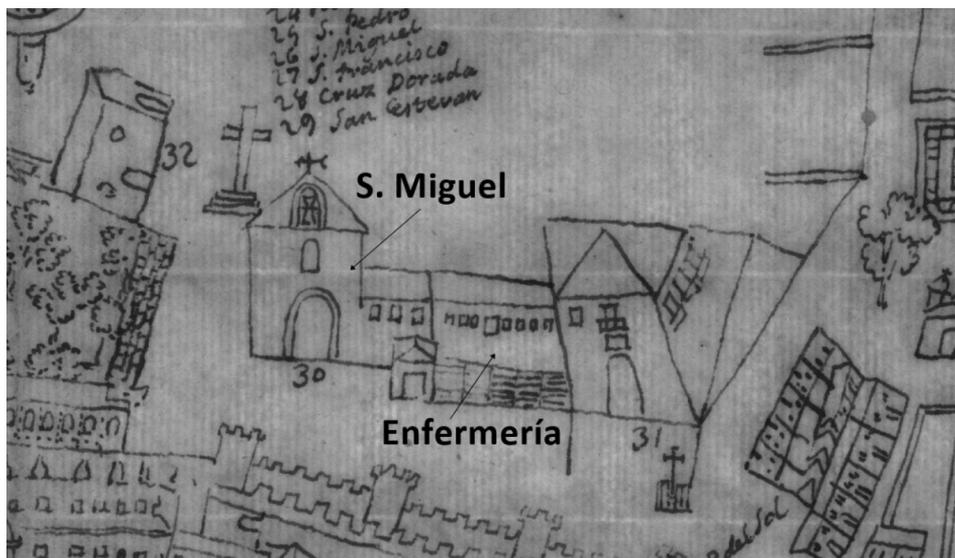


Fig. 7. Anónimo de 1750. Representación de las fachadas de S Miguel (30), la enfermería y el hospital de la Cruz (31).

Con el inicio del Trienio Liberal, se producen cambios en ciertos establecimientos religiosos. Algunos son suprimidos, como ocurre en el nuestro. En 1821, según una serie de documentos del Archivo Municipal de Plasencia (AMP. Archivo de la Venerable Orden Tercera: Escritos de fecha 4 y 20 de junio de 1821), se refleja que en ese momento el Convento de San Miguel está suprimido y la Venerable Orden Tercera de Padres Descalzos (V.O.T.) solicita al Obispo establecerse en el convento de Padres Observantes, es decir en San Francisco, y poder sacar de S. Miguel los objetos de culto; solicitud que es concedida por el Obispo D. Antonio. Son interesantes estos documentos, independientemente de saber que el convento en ese momento está deshabitado, al comprobar que la V.O.T. está asentada en S. Miguel. Tenemos que pensar que los Descalzos han sido sustituidos por los de la V.O.T.

La restauración de la Constitución de 1812 genera poner en práctica en el ámbito religioso medidas drásticas como que se supriman los monasterios existentes, en base al decreto de 1 de octubre de 1820. En el caso extremeño y tomando como base una real orden de 29 de mayo de 1821, publicada en la Gaceta de Madrid el 1 de julio, en la que dejaba al criterio del Gobierno reformar o suprimir conventos en el futuro, se suprimen una serie de conventos; de descalzos subsisten 24 y se suprimen 7. Nuestros

documentos son del 4 y 20 de junio de 1821, por lo que todavía no se había puesto en práctica la Real Orden, y tenemos que pensar que en la primera oleada de exclaustraciones el de San Miguel ya había sido suprimido. Martín (2011), refleja la situación de los conventos extremeños en base a un muy interesante y detallado informe realizado por Don Luis del Castillo Barrantes el 21 de mayo de 1821 (AHN. Secc. Consejos: Legajo 51662) en el que se describe fielmente la situación de los conventos y monasterios en Extremadura.

Efectivamente, en el detalle de dicho informe figura que San Miguel no subsiste y detalla el número de personas que lo habitaban (en el momento de la supresión) con 15 sacerdotes, 3 legos, y 3 seculares.

En 1822, se intenta que el hospital de la Cruz sea acuartelamiento, pero al no haber espacio suficiente se insta a que se habilite San Miguel (AMP. Disposiciones de 1822: N° 226).

Pasado el periodo revolucionario, tenemos que suponer que los descalzos pasan, de nuevo, a habitar San Miguel, aunque no tenemos datos precisos sobre este tema, y tampoco sabemos si realmente es habitado por descalzos o por frailes de la V.O.T.

Suponemos que, a partir de este momento, el complejo conventual se mantendrá habitado hasta la exclaustración general de las Órdenes religiosas impuestas por el Gobierno de la Nación (Desamortización de Mendizábal en 1835). Tenemos referencias respecto al desmantelamiento del convento al poco de ser desamortizado.

El plano de F. Iznardo de 1839 (CGE. Cartoteca: 82) refleja de forma explícita la situación del convento (*Conv/ to/ dem.* [Convento demolido]) (Fig. 8).

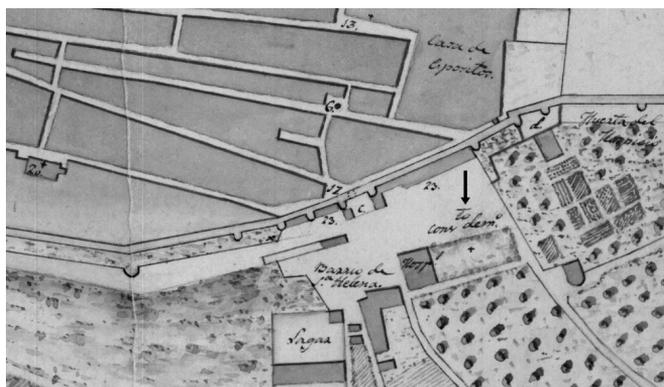


Fig. 8. S. Miguel en el plano de Iznardo de 1839.

El plano de Coello (1854) (fecha de publicación de la 4ª hoja del suplemento correspondiente a León y Extremadura [QUIRÓS, 2010: 67]) es bastante clarificador sobre el estado de San Miguel en ese momento (CGE. Cartoteca). Lo detalla como “*Ex conv de frailes de S. Miguel arruinado*”. Tenemos que pensar que, aunque la fecha de publicación es más tardía a su demolición, los datos que se exponen son previos a la misma (Fig. 9).



Fig. 9. S. Miguel en el plano de Coello de 1854.

Pascual Madoz hace una referencia a S. Miguel y relata su demolición en 1836 (MADOZ, 1849: 80), refiriéndose a él de esta manera: “...San Miguel, fundado en 1519 por doña Mencía de Carbajal, se demolió en 1836, y por cierto que sus ruinas hacen una vista deforme...” (MADOZ, 1849:80). Es evidente que Madoz se está refiriendo al convento de S. Miguel en la Puerta del Sol, aunque asimila la fecha de fundación del de S. Miguel de la Florida (1519), por ser un traslado de sus ocupantes

al nuevo de Plasencia en 1641.

Según el Manuscrito del Capellán José M^a Barrio y Rufo fue demolido en 1837 (SÁNCHEZ LORO, Vol. A, 1982: 106).

A partir de la desamortización las reseñas son muy escasas, teniendo en cuenta que el convento es desmantelado y en parte derruido. No obstante, hay algún documento de 1842 en el que se habla de la concesión al Ayuntamiento de la ciudad de “...*las canterías quehay en la Portada dela que fue Iglesia de los descalzos de esta Ciudad según se havia solicitado pero con la condición de que se demuelan todos los paredones y se escombe el ara? del edificio...*” (AMP, Actas de Ayuntamiento, 5 de noviembre de 1842: fol. 210). Sánchez Loro (1982, Vol. A: 102) refiere la reinstalación, en 1845, del arco de la portada citada en el documento anterior en el Postigo/Puerta de San Antón, junto al alcázar.

Los datos, a partir de su demolición en 1836-37, son en algunos casos cercanos a su destrucción, como el citado de 1842, pero en general, con

excepciones son ya bastante modernos; sabemos que en el solar en el que se asentaba el convento, ya en manos privadas, se utiliza para la instalación de diversas industrias, desde una fábrica de corcho a una fragua, para terminar, como aparcamiento (Parking “Puerta del Sol”). Tras la desamortización, este espacio se fracciona, de forma progresiva, en varios propietarios tanto en sentido este-oeste como norte-sur.

La transformación del espacio

Desde 1550 en que se comienza el hospital de la Cruz, podremos observar como la zona, objeto de este trabajo, se transforma hasta la actualidad.

En el plano de Luis de Toro de 1573 (BUS, 1573: Ms. 2650) se ve con claridad la situación de la zona, en la que está construido el hospital (incluida la cruz y su pedestal); la iglesia de Santiago (S. Iacobus) al NE y el espacio libre de construcciones entre el hospital y Santiago, la puerta del Sol e incluso la existencia en esa zona de antemuralla hasta Torre Lucía; así mismo puede verse la cerca que delimitaba la huerta de los jesuitas y que todavía aún hoy persiste y es el límite por el norte de las actuales plazas de S. Pedro de Alcántara y Obispo Amadeo (Fig. 10).

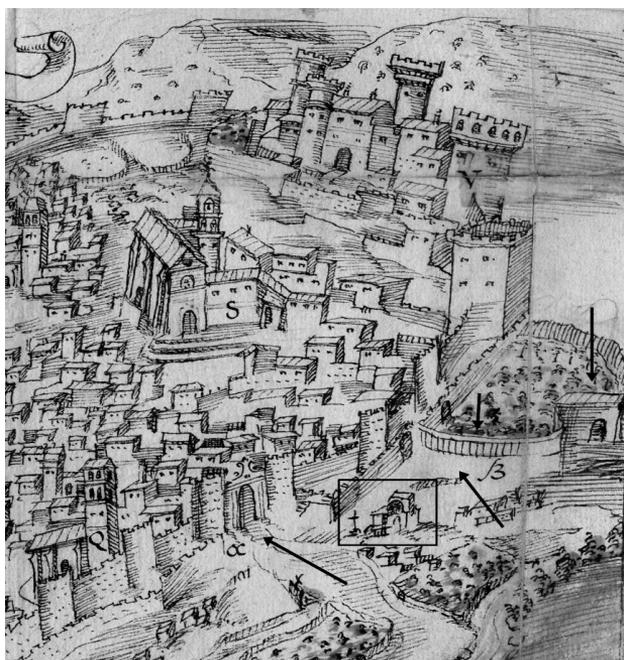


Fig. 10. El hospital de la Cruz y alrededores en el plano de Luis de Toro de 1573.

Si comprobamos el plano de F. Iznardo (CGE. Cartoteca, 1839: 82), bastante fiable incluso con las irregularidades lógicas de un plano de este tipo, vemos como están perfectamente configurados la situación del hospital de La Cruz y del convento de San Miguel, respecto a la Puerta del Sol, la muralla, el camino de acceso a la ciudad (“*Comunic. de Castilla la nueva, Valle y Vera de Plas.*”), la iglesia de Santiago (Cristo de las Batallas), huerta de los Jesuitas (ahora huerta del hospicio), *S^a Helena*, etc. (Fig. 11).



Fig. 11. Situación general de S. Miguel y su zona de influencia en el plano de Iznardo de 1839.

Debemos pensar que San Miguel, debía tener una cerca, habitual en los complejos conventuales no urbanos. No sabemos con exactitud su forma; si hacemos caso del plano de Iznardo, aparentemente la cerca es rectangular y parece que abarca también el hospital de la Cruz y la enfermería (Fig. 8). El plano de Coello (1854), es muy interesante porque vuelve a plasmar una cerca rectangular integrando el hospital y la enfermería (Fig. 12), pero da algún detalle más, en el caso de San Miguel en donde representa dos cuerpos claramente definidos; uno de ellos pudiera identificarse con los restos actuales de la posible torre, unida a un cuerpo de planta rectangular.

Pero hay ciertas irregularidades que debemos contemplar. En primer lugar que la torre está unida a un cuerpo longitudinal en dirección este-oeste que, *a priori*, pudiera identificarse con la iglesia (con su cabecera); pero nos resulta extraño, pues hay una puerta en la torre que, aunque parece tardía, no tendría sentido en la estructura conventual; debería haber un espacio entre la puerta antes reseñada y la cabecera de la iglesia; además el muro que representa Coello no se corresponde con los restos que se ven en la actualidad (al oeste de la torre), sino que se inicia en el extremo este de la misma, y no hay resto alguno hoy en día que lo pueda atestiguar.



Fig. 12. S. Miguel. Plano de Coello de 1854. Muro al E.

están en paralelo a la valla que delimitaba el Huerto del Hospicio (antiguo de los Jesuitas); sin embargo, en realidad, si van en paralelo a la valla de los jesuitas. Parece que la restructuración urbanística de la zona se fundamenta inicialmente en la orientación del hospital de la Cruz y la valla de los jesuitas, junto con la distorsión que genera por el este la construcción de la carretera Salamanca-Cáceres (Figs. 13 y 14).

En general nos encontramos en una zona que ha sufrido grandes cambios urbanísticos. La configuración de la carretera de Cáceres a Salamanca condicionó la zona, especialmente el lateral este del complejo conventual. El hecho de que la carretera pase en sentido SO-NE implicó que la disposición este-oeste de los edificios históricos preexistentes, fuera, de alguna forma, desfigurada, generando un espacio trapezoidal que no se corres-

Los restos desmontados recientemente, al remodelar el espacio de la actual plaza del Obispo Amadeo, de la valla que delimitaba el complejo por el norte y el este, se estaba adaptando a la configuración urbanística de época moderna, vinculada a la nueva compartimentación parcelaria y a la construcción de la carretera Salamanca-Cáceres en el S. XIX.

Si analizamos los planos de Iznardo y de Coello, comprobamos que San Miguel, la posible cerca y el hospital de la Cruz no

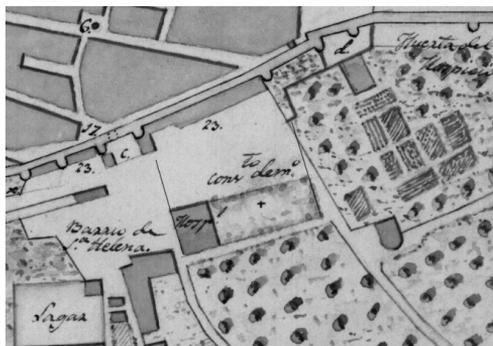


Fig. 13. Orientación respecto a la valla de los jesuitas. Iznardo 1839.



Fig. 14. Orientación respecto a la valla de los jesuitas. Coello 1854.

ponde con la estructura original de ese espacio entre el S. XVI y el S.XIX.

Tenemos referencias en 1915 sobre la solicitud de la realización de una valla en la zona, al norte de lo que luego sería el Cine Coliseum (AMP. 1915, Obras: 26). También en estos años hay datos respecto a la existencia de una serie de propietarios que ocupaban esa zona, y en la que incluso se habla sobre la existencia de una herrería (“banco de herrador”) (AMP. 1915, Escrito al Registrador de la Propiedad de Plasencia).

La construcción del Cine Coliseum (1957), según el proyecto de Tomás Rodríguez, genera una gran distorsión en extensión, al abarcar una superficie bastante grande; desde el límite por el oeste en la plaza de S. Pedro de Alcántara hasta la antigua Avda. de José Antonio, actual de La Salle y por el norte la calle que en aquel momento existía y que se denominaba Paulo el Diácono hasta el edificio del hospital de la Cruz por el sur. En altura, sobrepasó con creces el edificio del hospital de la Cruz. Sabemos que la profundidad de la cimentación fue considerable, al tener un gran espacio en el sótano que fue utilizada como sala de fiestas (más de tres metros respecto de la cota de calle). Esta intervención tuvo que destruir los restos en subsuelo que pudieran existir, tanto de la enfermería como de parte del convento de San Miguel.

Se constata que en 1939 (foto aérea) ya no había restos visibles de la enfermería y, por supuesto, de San Miguel (desmontados en 1836-37); también que todavía no se había configurado totalmente la estructura urbana que luego veremos de parcelación transversal este-oeste; sin embargo, si tenemos la gran manzana con una disposición trapezoidal, al estar ya construida la carretera Salamanca-Cáceres.

En el vuelo de 1939 todavía se conserva un espacio amplio y homogéneo entre las parcelas generadas al norte y el hospital de la Cruz, e incluso, se percibe un muro N-S que se podría corresponder con la prolongación hacia el sur del muro que actualmente se conserva al oeste de la torre (Fig. 15).

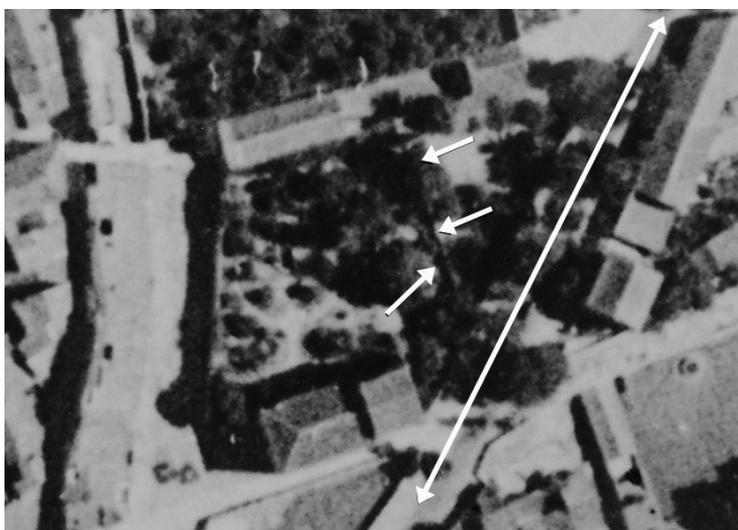


Fig. 15. Foto aérea de 1939. Detalle. Col. Particular.



Fig. 16. Foto vuelo americano de 1956-57. Detalle.

Verificamos que, efectivamente no hay estructuras en la zona que ocuparía la enfermería. No lo hemos comentado, pero viendo el plano de Izuardo comprobamos que, aunque se refiere exclusivamente a San Miguel, en planta está reflejada la superficie del convento y la enfermería. Cabe la posibilidad que tras la desamortización el desmontaje no solo se circunscriba al convento descalzo, sino también a la enfermería (Fig. 13).

Entre 1939 (foto área) y 1948 (catastral de Plasencia) se genera la reparcelación que subsistía hasta la construcción del cine Coliseum, que en el vuelo americano de 1956-57 se percibe con claridad (Fig. 16). Situación que se mantendrá hasta hace un año hasta la conversión en plaza del obispo Amadeo del espacio que quedaba al norte del cine Coliseum, desmontado y convertido en un bloque de viviendas.

Hay documentación fotográfica que plasma muy bien la situación del espacio que estamos tratando. En una fotografía (años cincuenta-sesenta del S. XX) podemos ver la Plaza de S. Pedro de Alcántara desde la Puerta del Sol (Fig. 17).

Al fondo puede verse la muralla (a) y Torre lucía (b). El muro almenado (c) que se ve previamente a la muralla es la valla de la Huerta del Hospicio. Al fondo, a la derecha, se ve el acceso al solar en el que se localizaba el Matadero de cerdos del Ayuntamiento (d) y que luego se transformaría en la calle Paulo el Diácono. A continuación, se ven las distintas portadas de las parcelaciones de la zona de San Miguel. La rotura del muro que se ve en primer plano se corresponde con la calle (e) que se preveía en 1960 y que en 1986 se ve reflejada en los planos catastrales de la época y que precisamente se denominaba Paulo el Diácono. Es casi seguro que cuando se derriba el cine Coliseum y se construye el edificio de viviendas que se ve en la actualidad, a finales del S. XX, la calle que se ubicaba al norte del cine Coliseum es amortizada por dicha construcción, pasando su nombre a una nueva en la zona norte entre la cerca del Huerto de los Jesuitas o del Hospicio y el actual aparcamiento (antiguo recinto del convento de San Miguel) (d). También podemos percibir la atomización del espacio ya comentado anteriormente. Se observan, al menos, tres accesos (f); es decir, tres propiedades que luego se unificarán y que se corresponden con el espacio del antiguo aparcamiento (Fig. 17).

En 1960 se urbaniza la actual Plaza de S. Pedro de Alcántara (proyecto de José María Pellón) y es interesante observar la existencia, en el mismo, de una calle al norte del Cine Coliseum (AMP. 1960), como ya hemos



Fig. 17. Foto años 50-60 desde la puerta del Sol hacia el N. A/D.

comentado. Veremos más tarde como en 1986 en el Proyecto de Restauración de la Muralla en la zona de la Puerta del Sol, aparece dibujada ya la calle en proyecto y se denomina Pablo el Diácono (AMP. 1986). Calle que cuando se realiza la construcción de las viviendas a finales del s. XX es absorbida por la misma y posteriormente su nombre se le dará a la calle que se configura al norte de la zona, entre la valla de los jesuitas y el antiguo aparcamiento -El Sol-]. Esta actuación acabó por rematar lo destruido por el Cine Coliseum.

En 1964 dentro del Plan Parcial de Ordenación del Barrio de los Descalzos, redactado por el arquitecto Luis Martínez Lebrato y en el Proyecto de Urbanización y acerado de la Avda. de Calvo Sotelo, Calle de Alfonso VIII y Avda. de José Antonio se cita "...la construcción de otro aparcamiento para vehículos en dicho tramo..." (AMP. Arquitectura y Urbanismo, 1964: Expediente 314).

Hay documentos fotográficos en los que se ve la valla desmontada y rota por la zona de la calle prevista en 1960 y que se corresponde con la foto que hemos visto anteriormente realizada desde la Puerta del Sol hacia Torre Lucía. En otras fotografías de los años sesenta del S. XX pueden verse los restos de San Miguel y las casas de las diversas industrias que hubo en los distintos recintos que se generan a lo largo de los SS. XIX y XX. A la derecha de la torre, al este del complejo conventual, se ven algunas construcciones que han pervivido hasta la reconversión de la zona en la actual plaza del Obispo Amadeo (Fig. 18).



Fig. 18. Foto años 60 hacia S. Miguel desde el SE. A/D.

Los restos conservados

Del convento de S. Miguel se conservan, visibles, tan sólo los restos de una posible torre adosada al este de un muro con dirección N-S (Figs. 19 y 20)



Fig. 19. Restos de S. Miguel desde SO.
2014. Foto P. Matesanz



Fig. 20. Restos de S. Miguel desde NE.
2014. Foto P. Matesanz.

La torre consta de un gran arco por el este a modo de “arco de triunfo”. Está construida a base de mampostería no concertada de mediano tamaño trabada con mortero de cal. El arco, integrado en la estructura de la torre, es de medio punto realizado con ladrillo macizo dispuesto a soga y apoyando los salmeres que configuran la línea de imposta sobre sendas piezas de sillería granítica reutilizada a modo de impostas; todo el frente sobre el que se apoya el arco y la bóveda es de sillería reutilizada. El arco da paso a una bóveda, también de ladrillo, de rosca con cañón seguido y con el encuentro escalonado muy cerca del arco frontal. Se apoya en los laterales sobre un macizo de siete hiladas de ladrillo macizo que a su vez se apoya en los muros de mampostería (Figs. 21 y 22). Los laterales del arco están, en parte, revestidos.

En la intervención de 2014-15 se consolidaron de urgencia los restos conservados. Actuación básica para reforzar las zonas en las que el paso del tiempo había descompuesto la trabazón original. Se utilizó esencialmente fábrica de ladrillo moderno con mortero de cal y revestimiento neutro de mortero de cal. Se reforzaron las zonas de ventanas en las que su estado era muy precario y se revistió la coronación del muro de la cámara con mortero de cal sobre malla goetextil. El agujero practicado en la bóveda (cuando se instaló una fragua en la zona) que afectó también al suelo de la cámara, se protegió con un tejadillo con teja sobreelevado que sobrepasaba la vertical en el lateral oeste con objeto de que al llover el agua no afectara a la base de los restos.



A partir de la bóveda se desarrolla sobre ella un cuerpo prismático de ladrillo macizo y mampostería no concertada de pequeño módulo (Fig. 23). Consta de tres ventanas (al norte, este y sur) con arcos planos de ladrillo macizo y clave en forma de cuña también de ladrillo macizo. En el lateral norte hay una puerta también con arco plano y clave del mismo tipo que las ventanas (Figs. 24 y 25).

Fig. 21. Vista de la parte inferior de la torre desde el NE. 2018. Foto P. Matesanz.

El interior de esta cámara es muy interesante pues presenta en las esquinas grupos de tres pilastrillas realizadas en ladrillo macizo y revestidas con yeso. Hay grupos de tres pseudocapitelillos decorados con roleos y pequeñas cornisas escalonadas. Tienen una moldura corrida a modo de imposta. Las pilastrillas, en secuencia de tres esquinas, descansan sobre tres pseudobasas molduradas, pero en mal estado de conservación (Figs. 26 y 27).

La esquina NO se corresponde con el lateral oeste de la puerta y afecta a una de las pilastrillas, resolviéndose con la colocación de una pequeña ménsula decorada que le da un carácter especialmente preciosista al conjunto (Figs. 24, 25 y 28).

Los paramentos están decorados con placas de yeso en las que pueden verse secuencias de guirnaldas que se conservan en el lateral sur y los pseudocapitelillos con escalonamientos y roleos (Figs. 29 y 30). Presuponemos que toda la cámara estaría decorada con este tipo de elementos, lo que la conferiría una estructura verdaderamente monumental.



Fig. 22. Detalle de la bóveda del arco de entrada al complejo conventual por el E. 2018. Foto P. Díaz.



Fig. 23. Vista aérea de la cámara superior desde NO. 2014. Foto P. Matesanz.



Fig. 24. Interior cámara. Vista desde el S. Puerta a la izq. y ventana a la dcha. 2014. Foto P. Matesanz.



Fig. 25. Interior cámara. Vista desde el S. Detalle del arco recto de la puerta de acceso y de la pequeña ménsula decorada. 2014. Foto P. Matesanz.



Fig. 26. Interior cámara. Esquina SE. 2014. Foto P. Matesanz



Fig. 27. Interior cámara. Esquina SO. 2014. Foto P. Matesanz



Fig. 28. Interior cámara. Esquina NO y ménsula. 2014. Foto P. Matesanz.



Fig. 29. Interior cámara. Lateral S. Motivos decorativos. 2014. Foto P. Matesanz.

Toda la cámara estaría revestida, al interior con placas de yeso, algunas decoradas y revestimiento de mortero de cal al exterior.

El estado de conservación no es especialmente bueno; falta la cubierta o el forjado superior (si interpretamos que hubiera una segunda planta) y en las ventanas hay roturas y claros síntomas de erosión por haber estado muchos años a la intemperie; pero, aun así, resulta milagroso que todavía podamos apreciar los restos decorativos que restan.

Al exterior, en el lateral norte, pueden verse restos de revestimientos de mortero de cal y placas de yeso en el arco recto y jambas de la puerta.



Fig. 30. Interior cámara. Lateral S. Detalle de la guirnalda. 2014. Foto P. Matesanz.

En el lateral oeste se aprecia un vano, claramente tardío, realizado sobre el muro en el que se adosa la cámara. Hay trazas de repicado en algunos mampuestos y, aunque, tiene forma de arco, no está rematado y se percibe que constructivamente hablando no lo es. Es un hueco realizado imitando un vano en forma de arco (Fig. 27).

El muro de mampostería no concertada en el que se adosa la torre ya descrita tiene un espesor de 0,65 m (Fig. 31) con una puerta de ladrillo macizo con arco rebajado que parece haberse hecho en un momento asincrónico respecto al muro (Figs.



Fig. 31. Exterior. Lateral N. Parte inferior. 2015.
Foto P. Matesanz.

En su lateral norte se percibe la existencia de los restos de una escalera que es por la que se accedería a la cámara superior, a través de la puerta antes descrita (Figs. 23 y 34 También podemos percibir los restos del pretil este de la misma (Fig. 35)

En el lateral sur podemos ver restos de muros previos con arranques hacia el sur y que posiblemente serían parte de la portería (Fig. 36).

32 y 33). Tiene mucho material reutilizado y algún resto de revestimiento de mortero de cal. Es bastante probable que en origen el muro estuviera totalmente revocado, especialmente por el tipo de fábrica muy irregular que pide ser revestida.



Fig. 32. Exterior. Lateral O. Torre con la puerta de acceso al recinto conventual. 2015. Foto P. Matesanz.



Fig. 33. Exterior. Lateral O. Detalle de la puerta de acceso al convento. 2015. Foto P. Matesanz.



Fig. 34. Exterior. Lateral NO. Restos escalera. 2014. Foto P. Matesanz



Fig. 35. Exterior. Lateral NO. Detalle restos escalera. 2018. Foto P. Matesanz.



Fig. 36. Exterior. Lateral sur. Restos de muros de la posible portería. 2015. Foto P. Matesanz.

Conclusiones

En el Plan Especial de Protección del Recinto Intramuros (PEPRI) de Plasencia esta zona está declarada como Zona Arqueológica.

Históricamente hablando, la importancia del sitio en el que estuvo construido el convento de San Miguel y la enfermería aneja al hospital de la Cruz, todavía en pie, es innegable.

La zona en la que se asentaba el convento de San Miguel está a una cota claramente por encima de su nivel primitivo, independientemente de la topografía de la zona, en la que hay una pendiente norte-sur y oeste-este que hace que la zona conventual respecto a la zona del hospital de la Cruz esté más elevado, e implícitamente nos indica que en el área norte y noroeste hay un recrecido notable, perceptible ostensiblemente en el extremo este de la actual plaza del Obispo Amadeo.

El solar contiguo por el sur de la plaza del obispo Amadeo, edificio de viviendas modernas edificadas sobre el lugar que ocupaba el cine Coliseum, formaba parte del espacio del complejo conventual, al igual que la zona sur de este edificio ha ocupado prácticamente la totalidad de la ubicación de la antigua enfermería construida junto al hospital de la Cruz.

El hospital de la Cruz, la enfermería aneja por el norte y el convento de San Miguel formaban un núcleo homogéneo posiblemente relacionado internamente, aunque administrativamente cada edificio era independiente.

Los restos de la enfermería, en la fachada norte (mitad este), del hospital de la Cruz, tiene una entidad notable que requiere limpieza, consolidación y puesta en valor.

En la zona oeste, límite con la Avda. de la Salle, la existencia de una puerta de sillería reutilizada con arco rebajado de ladrillo macizo se ha mantenido, pero totalmente transformada. Pensamos que es de época moderna remontada en su momento como paso a uno de los antiguos solares.

A la vista de las estructuras que se conservan y de lo que consideramos que puede tratarse, pensamos que el complejo conventual descalzo se desarrollaría fundamentalmente hacia el oeste y el sur de dichos restos. Pensamos que existiría un espacio previo, a modo de atrio, entre lo que es actualmente la Avda. de la Salle (en donde debería existir una cerca que delimitaría el convento) y los restos actualmente visibles.

De los restos conservados, pensamos que se trataría de parte de la zona de acceso principal al complejo conventual con una entrada a modo de “arco de triunfo” y con la portería anexa al sur.

Independientemente de este acceso principal, que sería peatonal, de carros y bestias y que sería la vía fundamental de ingreso para la intendencia y la vida diaria del convento, existiría otro acceso, este monumental, a través de la iglesia y que daría hacia el oeste, hacia lo que hoy se conoce como la Plaza de S. Pedro de Alcántara (antes plazuela de los Descalzos) y que sería de acceso público para la asistencia a los oficios pero sin acceso por ella al convento de forma generalizada (queda reflejada en el plano Anónimo de 1750).

Los restos conservados visibles son muy escasos, aunque los que subsisten tienen suficiente entidad para su conservación, consolidación y restauración con la intención de que su ruina sea evitable. Es destacable la conservación de elementos decorativos en la cámara cuadrada que se conserva sobre el cuerpo del *arco de triunfo*. En dicha cámara se detectan tres ventanas (al norte, este y al sur) y una puerta al norte, por la que se accedería a dicha cámara.

Se han localizado, en la cámara, ya comentada, que subsiste en el cuerpo sobre el gran arco y bóveda al este, restos decorativos de entidad (yeserías con roleos y escalonamientos en las pilastrillas en las esquinas NE y SE y restos de revestimientos con aplicaciones decoradas con guirnaldas en el lateral sur que configuraría un espacio especialmente monumental) y que deben ser consolidados de forma inmediata. En su lateral norte se documenta una puerta que daría paso a la escalera de acceso a este cuerpo y, quizás a uno superior, de la que se conserva parte del desarrollo de esta y también parte del pretil sur. La escalera podría configurarse en forma de S invertida. En el frente oeste hay un vano, claramente tardío, que está rompiendo el muro principal, y en el que pueden percibirse restos de repicado. No está rematado.

La fábrica de los muros que subsisten es de buena calidad y está bien aparejada. Son de mampostería no concertada con al menos tres fases constructivas visibles. En el frente este, zona del gran arco, hay sillería reutilizada en las esquinas. Las ventanas y la puerta de la cámara superior están contruidos con ladrillo macizo; al interior, estarían revestidos con yeserías decoradas; al exterior, probablemente estaría revocada con mortero de cal. El gran arco es de medio punto y da paso a una bóveda de rosca con cañón seguido y con el encuentro escalonado muy cerca del mismo. El acceso al resto del espacio conventual se realiza a través de una puerta con arco carpanel rebajado, es claramente posterior al muro en el que se

realiza. Al sur se perciben restos previos con arranques hacia el sur y sobre los que posiblemente se configuraría la portería.

Desde nuestro punto de vista, consideramos que, aunque en la documentación consultada se dice claramente que el convento de San Miguel es demolido (entre 1836 y 1837) y los restos de la portada son utilizados por el Ayuntamiento en 1842 para usos que desconocemos (algunas fuentes indican que se instalan en la zona de la puerta de San Antón), parte de la estructura básica con su traza se encuentra en el subsuelo de la actual plaza del Obispo Amadeo.

En definitiva, nos encontramos en una zona en el que el potencial patrimonial es muy grande y, en estos momentos, está muy devaluado (hay que continuar con la consolidación de las estructuras que subsisten). No solamente consiste en adecentar, consolidar, proteger y poner en valor los elementos que aquí hemos analizado, sino que ello debe llevar aparejado la puesta en valor de elementos que también forman parte del conjunto monumental de la zona, como la propia Puerta del Sol, la muralla, el hospital de la Cruz y restos de la enfermería, la cerca de la huerta de los jesuitas, la iglesia del Cristo de las Batallas (antigua Santiago), la iglesia de Santa Elena, etc.; es decir, hay que añadir más elementos al patrimonio de Plasencia que están ahí pero que no están valorados. Creemos que debe ser el momento de sumar más al ya de por sí rico patrimonio de la ciudad.

Archivos

AHN. Archivo Histórico Nacional.

AHPC. Archivo Histórico Provincial de Cáceres

AMP. Archivo Municipal de Plasencia.

BUS. Biblioteca Universitaria de Salamanca.

CGE.C. Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca.

Bibliografía

AMEZ PRIETO, H., (1999): “La Provincia de San Gabriel de la Descalcez franciscana extremeña”, *Conventos de San Gabriel en la provincia de Cáceres*, ed. Guadalupe, Guadalupe, pp. 363-388.

COELLO, F., (1847-1870): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Atlas de España y sus pose-*

siones de Ultramar... Las notas estadísticas e históricas han sido escritas por don Pascual Madoz. 46 hojas, tamaño aproximado de 100 x 75 cm, 4ª hoja de suplemento, León y Extremadura, 1854, Madrid, CGE.

DÍEZ GONZÁLEZ, C., (2013): “El poder de los franciscanos: ciudad, paisaje y territorio en Plasencia, una ciudad de la cuenca del Tajo”, *Las artes y la arquitectura del poder*, pp. 1039-1052.

FERNÁNDEZ, Fray A. (1983): *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, Plasencia.

GARCÍA, S., (2008): “San Francisco de Asís y la Orden Franciscana en Extremadura”, *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, pp. 759-780.

HOYOS, Fr. Manuel Mª de los, Orden de Predicadores, (1966): *Registro Historial de la Provincia de España*, Tomo I, Madrid, pp. 94-105.

LÓPEZ MARTÍN, J. M., (1993): *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, Mérida.

LUNA REINA, P., (2012): “Franciscanos descalzos de Valsoriano, San Roque y Tabladilla. Orígenes de los franciscanos”, *Memoria Histórica de Plasencia y su Comarca, 2012*, pp. 227-235).

MADOZ, P. (1849): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, T. XIII, Madrid, pp. 79-84.

MADOZ, P., (1953): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar: Extremadura*, Cáceres, t. IV.

MARTÍN MARTÍN, T., (2011): “La reforma de conventos en la Extremadura del trienio liberal”, *Coloquios Históricos de Extremadura*, 2011, Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, Trujillo.

MATÍAS GIL, A., (2000): *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII*, Excmo. Ayto. de Plasencia, Plasencia.

MATESANZ VERA, P., (2014): *Informe arqueológico para la reforma de los inmuebles expropiados en el entorno de la plaza de San Pedro de Alcántara. Plasencia*, Excmo. Ayto. de Plasencia. Inédito.

QUIRÓS LINARES, F., (2010): “La cartografía de la metrópoli en el Atlas de España y sus Posesiones de Ultramar (1847-1870), de Francisco Coello, *Ería*, 81, pp. 63-92.

SÁNCHEZ LEAL, J., (2000): “Bóvedas extremeñas y alentejanas de rosca y sin cimbra”, Actas del tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, 26-28 octubre 2000, eds. Graciani, a., Huerta, S., Rabasa, E. Tabales, M., Madrid: I. Juan de Herrera, SEDHC, U. Sevilla, Junta de

Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, pp. 995-1003

SÁNCHEZ LORO, D., (1982): *Historias placentinas inéditas. Catalogus Episcoporum Ecclesiae Placentinae*, Cáceres, vol. A.

VELO Y NIETO, G. (1968): *Castillos de Extremadura (Tierra de Conquistadores)*. Cáceres, Madrid.

PEDRO LUNA REINA. Investigador y documentalista.

CONVENTO DE LAS CLARAS. LAS VICISITUDES DE UN CONVENTO PLACENTINO

A mediados del siglo XV vivía en Plasencia un matrimonio formado por don Alonso Ruíz de Camargo y doña Sevilla López de Carvajal.

Este matrimonio, ya mayor, no había tenido hijos que heredasen sus haciendas, por lo cual doña Sevilla, desea que en unas casas que tenía en la calle del Rey se funde un convento de monjas Clarisas.



Doña Sevilla, muy enferma, hace testamento el año 1467, dejando a su marido el usufructo de toda su hacienda con la condición que cuando este muera se funde el convento de monjas Clarisas en las casas de la calle del Rey (hoy están marcadas con los números 19-21-23 y 25). Así mismo deja

una buena dotación de rentas, de casas y fincas para el mantenimiento del dicho convento.

Días después, muere doña Sevilla siendo enterrada en la iglesia de san Martín, hasta que se hubiera terminado el convento y la capilla que mandó hacer, a la cual deberían trasladar sus restos. Cosa que nunca sucedió por no realizarse el mismo.

Don Alonso, después de un tiempo prudencial y deseando un heredero, se casa en segundas nupcias con doña Beatriz de Monroy, hija de don

Hernando de Monroy, llamado “El Bezudo”, descendientes del abad don Nuño Pérez de Monroy, el fundador del hospital de Santa María.

Esta doña Beatriz, mucho más joven que don Alonso, gustaba de fiestas y placeres a los cuales su marido no se unía debido a los achaques propios de su edad.



Entre las amistades de doña Beatriz estaba doña Leonor de Pimentel, esposa de don Álvaro de Zúñiga los cuales, por esas fechas, estaban edificando el convento de San Vicente Ferrer.

Doña Leonor había conseguido del Papa Sixto IV, una bula por la cual todas las mandas piadosas de los testamentos que estuviesen sin cumplir en la ciudad, se destinarían las tres cuartas partes a la construcción del convento de San Vicente, y la otra cuarta parte para la cruzada y guerra contra los turcos.

Como vemos, las mandas de Doña Sevilla no entraban en estas disposiciones, ya que estaban en usufructo de su marido hasta la muerte de este que sería cuando se realizase la fundación del convento de la calle del Rey.

Pero como doña Beatriz sabía que de esa herencia no iba a poder conseguir nada y, como era amiga de doña Leonor, conspiraron contra don Alonso, dan información falsa a Roma sobre el testamento de doña Sevilla y consiguen por sentencia de 13 de octubre de 1473, que los bienes de doña Sevilla fuesen a parar para la construcción de San Vicente.

Dolido don Alonso por la jugarreta que le habían hecho su mujer y la duquesa, decide que se hará el convento en las casas que él posee en la calle de Santa María, y lo dotara con cuantiosos bienes de su hacienda.

Don Alonso pone una clausula para la fundación del convento, en la cual manda que las monjas que lo habitasen fuesen de clausura, que sean de la Orden de Santa Clara y el convento esté bajo la advocación de Santa Ana.

Para que no le pase como a su primera esposa, nombra albaceas a sus hermanos don Julián Ruiz de Camargo, doctor, maestrescuela de la catedral y a don Diego Ruiz de Camargo, bachiller, los cuales vivían en Salamanca, ellos cuidarían de que se cumpliesen las últimas voluntades de su hermano.

Don Alonso hace testamento en Salamanca el 27 de noviembre de 1475, y queda mandado que doña Beatriz no pueda ver el testamento hasta después de su muerte.

A doña Beatriz le deja la dote de 400.000 maravedíes que aportó al casarse, así como una parte de la dehesa de Casabolilla, la parte que él tenía en la dehesa Beringes, así como todas las joyas, muebles y demás útiles de la casa.

También le permite que viva con las monjas hasta que esté terminado el convento y la iglesia, luego tendrá que hacerse monja de clausura o abandonarlo.

No sabemos qué decisión tomó doña Beatriz.

Pero como las intrigas no paran, las dos amigas, con intención de que no se cumpliera la voluntad de doña Sevilla, ofrecen el nuevo convento a unas beatas que vivían en la calle Sancho Polo. Estas mujeres, de principio aceptan el cambio, y se manda a Roma la solicitud para la autorización de residencia. Pero como doña Beatriz y doña Leonor no conocían la clausula del testamento de don Alonso, de que fuesen monjas de clausura, el Vaticano se lo deniega si no se hacen monjas de clausura conventual.

Las beatas al enterarse de las condiciones que se les quieren imponer, rechazan la oferta y se quedan en sus casas. Estas mujeres, tiempo después se hicieron monjas y 80 años más tarde tomaron la clausura. En Plasencia se las conoce como las monjas de San Ildefonso, o simplemente “Las Ildefonsas”.

Ante esta nueva intromisión de doña Leonor y doña Beatriz en el funcionamiento del futuro convento, los albaceas de don Alonso consiguieron traer monjas de clausura de Tordesillas, y el Papa Inocencio VIII, en el año 1484 autoriza la constitución de la comunidad.

Viendo que sus planes de manejar el nuevo convento habían fracasado, piensan en trasladar el cadáver de doña Sevilla desde la iglesia de san Martín, donde reposaba, hasta la iglesia de san Vicente, y así, las capellanías que estaban otorgadas para rezos por la finada se tendrían que pasar también a santo Domingo.

Pero don Alonso, se les había adelantado y había quedado aclarado en su testamento que como el deseo de doña Sevilla de reposar en su convento de la calle del Rey no iba a ser posible, mandaba que el cadáver solamente se pudiese trasladar al nuevo convento de santa Ana de monjas clarisas en la calle de Santa María.



Las obras del convento estuvieron bajo la dirección de Pedro González y de su hijo Francisco González, los cuales también trabajaron en la iglesia de san Ildefonso de Plasencia, en la catedral nueva y en santo Domingo.

La portada de la iglesia se atribuye a Rodrigo Alemán, que por esas fechas trabajaba en la catedral.

En el año 1484, el Papa Inocencio III autoriza la constitución de la comunidad y confirma a la abadesa.

En el año 1488, los Reyes Católicos recuperan la ciudad para la corona real, y entre las muchas dádivas que otorgan en la ciudad dan a este convento rentas anuales de 17.000 maravedíes, así como una casa aldeaña al convento donde vivía un judío. Don Juan de Zúñiga, quizás para remediar un poco lo que había hecho su madre, les donó 50.000 maravedíes.



PAPA INOCENCIO III

Don Diego, el hermano de don Alonso, deja en su testamento fechado en 1490, que sea vendida su dehesa del “Arenalejo”, la cual está cerca del pueblo de Portezuelo, y el dinero sea dado para la terminación del convento de las clarisas de santa Ana de Plasencia.

Esta dehesa del Arenalejo, la compraron, una parte, don Diego de Jerez, deán y protonotario, y la otra parte el cabildo de la catedral de Plasencia, el cual para comprarla vendió unas casas que tenía en la calle de la Rúa, (calle Zapatería).

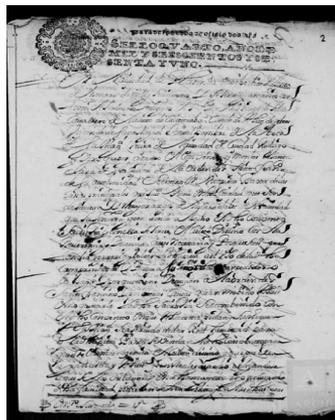
Así mismo les deja la mitad de las dehesas de Torre de Vigo, Pajares y la Salgada.

Las monjas hacen copias de los testamentos de doña Sevilla, don Alonso y de don Diego, y las depositan en su archivo y en el de la catedral de Plasencia.

PLEITOS

Estas mujeres, bien aconsejadas, reclamaron ante el Papa la herencia de doña Sevilla. El pontífice Alejandro VI, el 1 de julio de 1499, nombró jueces para que se estudiase la petición de las monjas.

Los jueces eran: don Enrique de Guzmán, tesorero de la catedral de Plasencia, don Gutierre Álvarez de Sevilla, doctoral y el provisor de Coria.



Estos jueces informaron al Papa de la verdad del caso. El Santo Padre expidió un breve el 27 de septiembre de 1502, en el que se decía que su antecesor Sixto IV, había sido mal informado y por lo tanto tenían que devolver los bienes de doña Sevilla a las monjas clarisas. Para que esto se cumpla crea una comisión formada por don Diego de Jerez, deán y prototario apostólico, don García López de Carvajal, arcediano de Plasencia y Béjar, y don Diego de Lobera, chantre de la catedral. Esta comisión sería la encargada de verificar la entrega de los bienes de doña Sevilla al convento de santa Clara.

Si los frailes de santo Domingo no consintiesen en la devolución de los mismos, les impone censuras espirituales e invoca contra ellos el auxilio del brazo secular.

En 1503, el 19 de julio, el notario don Alonso de Torralba, citó al los dominicos para que en el plazo de tres días, compareciesen ante el tribunal eclesiástico.

Las monjas reclaman, aparte de las casas y otros bienes de doña Sevilla, los beneficios que habían rendido en los 20 años transcurridos que eran unos 500.000 maravedíes por los frutos, y 3.000 por la renta del pan.

Los frailes de santo Domingo tienen personas muy doctas en leyes, exponen sus razones por las cuales se niegan a devolver lo que se les reclama.

Pasan los años y el “breve” papal no se cumple.

Las monjas siguen gastándose muchísimo dinero en procuradores, notarios, escribanos, etc., viendo muy menguada su hacienda, pero no paran de reclamar lo que consideran que es suyo.

En 1555, el procurador de las monjas presenta una carta de poder ante el corregidor de la ciudad, para reclamar los bienes de las monjas. Tampoco en esta ocasión consiguen nada.

Los años 1556 y 1557, fueron años de malas cosechas y se pasó mucha hambre en la ciudad, las monjas al tener tan pocos ingresos tuvieron que pedir al obispo permiso para poder salir del convento y refugiarse cada una con su familia, hasta que mejorase la situación.

El obispo era don Gutierre de Vargas y Carvajal, no permitió esta salida, y de su propio dinero las ayudó.

El 23 de octubre de 1557, se autoriza a las monjas a vender las “yerbas” que habían llevado en dote algunas de ellas para entrar en el convento.

El canónigo don García de Carvajal les compró las “yerbas” y con eso remediaron la situación.



En el año 1565, el racionero de la catedral don Salvador Sánchez de Tamayo, les dona una casa que hacía esquina con la plaza de la Catedral. En esta casa había nacido en 1472 don Lorenzo Galíndez de Carvajal, Correo Mayor de Indias y consejero de los Reyes Católicos y de Carlos V.

Fue un regalo muy apreciado por las monjas pues, tenían vistas a la catedral nueva que entonces se estaba construyendo.

En marzo de 1572 reanudan los pleitos contra los frailes de santo Domingo, sin conseguir, otra vez, nada.

Estos pleitos continuaron hasta la Desamortización del año 1836, dejando al convento arruinado y sin conseguir recuperar los bienes de doña Sevilla.

Al aplicar la ley de “Manos Muertas” de 1835, de los 21 conventos que tenía la diócesis de Plasencia, solamente quedaron 7, los demás fueron desamortizados, entre ellos el de Santa Clara de Plasencia.

Los condes de La Oliva, como patronos del convento, lo podían haber reclamado, pero no lo hicieron, y se perdió para siempre.

Las monjas del convento se trasladaron al de san Ildefonso donde estuvieron hasta el fin de sus días. Con ellas se llevaron su biblioteca y documentos.

La última monja clarisa murió en el año 1860.

El convento se vendió en lotes a distintos compradores, que los utilizaron para diversas actividades.

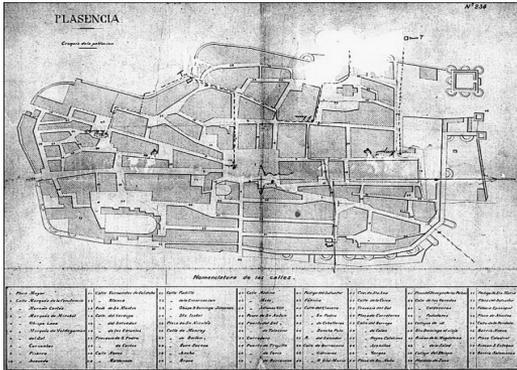
FRANCESES

A finales de diciembre de 1808, llegan a Plasencia las tropas francesas provocando el pánico y la desbandada entre la población.

Nuestras monjitas no iban a ser menos y, abandonando el convento cada una se refugió con su familia hasta que pasase la invasión.

Cosa acertada pues, los franceses utilizaron el convento como cuartel quedándolo destrozado cuando se marcharon de él.

Entre las monjas que abandonaron el convento estaba sor María Mag-



dalena, la cual se dirigió a Tornavacas, su localidad natal y donde residía su familia. Pero por el camino, la caravana donde viajaba la monja fue asaltada por un grupo de soldados franceses, los cuales mataron y destruyeron a las personas y enseres que transportaban.

Son María, se defendió de los intentos de abuso que quisieron realizar con ella y, ante esta negativa, los soldados la mataron.

Cuando se retiraron los franceses, los habitantes de la zona enterraron los cadáveres de las personas que iban en la caravana, y nadie se volvió a acordar de ellos hasta pasados muchos años.

Un día, pasando por el lugar un pastor, vio que del suelo salía un brazo y acercándose comprobó que había un cadáver y que estaba fresco. Para evitar problemas lo volvió a enterrar y se marchó.

Pasados unos días pasó por el mismo lugar y se sorprendió, al ver, otra vez, el brazo fuera de la tierra. Lo volvió a enterrar y le puso encima unas cuantas rocas para asegurarse de que no volviera a pasar lo mismo.

Pero, cuál sería su sorpresa, cuando al cabo de unos días vio que había sucedido lo mismo. Ante estos hechos lo comunicó a las autoridades de Cabezuela, las cuales al nombrarles el sitio se acordaron de los sucesos de los franceses. Fueron al lugar y, al desenterrarla, apareció su cuerpo intacto, como si la acabasen de enterrar.

Fue traída a su convento, el cual había sido restaurado hacía poco tiempo, y fue expuesto su cuerpo en el coro de la iglesia. El médico don José Montes, certificó la incorrupción del cadáver y José María Barrios Rufo, siendo niño, vio el cadáver de sor María Magdalena.

INTERCESIÓN DE LAS CLARISAS

Las monjas clarisas son famosas por su poder de intercesión ante el Altísimo, y la población les sigue solicitando su mediación ante los sucesos que se tienen que afrontar.

Así en el año 1626 hubo una gran sequía, y el cabildo catedral hizo una

procesión con el Santísimo por el claustro de la catedral y después se llevó hasta el convento de las Claras para que pidiesen las monjas por la llegada de las aguas.

La población recurría a ellas para poner remedio a las enfermedades, pleitos y demás contingencias.

Las novias suelen llevarles huevos para que su boda esté libre de incidentes.



ENTERRAMIENTOS

En la iglesia del convento se enterraron varias personas ilustres de esta dinastía, entre ellos están don Pedro Pablo Calderón Vargas Camargo Trejo y Sotomayor, conde de la Oliva, señor de Almonfragüe, y regidor perpetuo de Plasencia.

En el altar del lado del Evangelio se enterraron don Juan de Vargas, consejero de Carlos V, regente del supremo consejo de Italia, y presidente del de Flandes. También en este altar se enterró su esposa doña Inés de Camargo.

En la sepultura del lado de la Epístola se enterraron don Miguel de Vargas, hijo de don Juan y doña Inés, doña Elvira de Trejo y Carvajal su mujer.

En el altar de san Cristóbal, frente a la puerta se enterró, don Gabriel Pizarro, arcediano de Medellín. En el frontispicio se puede leer la siguiente inscripción:



*ESTE ENTERRAMIENTO ES DEL
ILUSTRE SEÑOR DON CAVRIEL PIZARRO
ARCEDIANO DE MEDELLÍN EN*

ESTA SANTA IGLESIA DE PLASENCIA.

MURIÓ VÍSPERA DE NUESTRA SEÑORA DE AGOSTO DE 1571.

Las lápidas de estos enterramientos se llevaron al antiguo asilo de las hermanitas de los pobres, hoy Colegio San Calixto. No sabemos qué uso se les dio.

RETABLO DEL CONVENTO DE LAS CLARAS

A principios del siglo XVII, don Rodrigo Calderón, marqués de Sieteiglesias y conde de la Oliva de Plasencia, y su esposa doña Inés de Vargas



y Camargo, descendiente ésta de los primeros patronos del convento, prometieron a las monjas clarisas entregarles 200 ducados de renta anual, poniendo como condición que tal ayuda se haría efectiva cuando estuviesen concluidos sus enterramientos y “se hiciese un nuevo retablo”. Asimismo los marqueses restauraron la capilla

mayor y la comunidad volvió a reconocerlos como patronos suyos.

Finalmente, los condes de la Oliva no se enterraron en este convento sino que prefirieron el convento de Porta Coeli de Valladolid, del cual también eran ellos fundadores.

La abadesa del convento de las Claras, firmó el día 2 de mayo de 1617 la escritura para la realización del retablo. El día 26 de julio de 1619 el retablo ya estaba asentado en el presbiterio del templo.



El retablo está fabricado en madera dorada, de la escuela castellana con características herrerianas y manieristas, típico de los principios del siglo XVII.

Consta de tres calles, rematadas por un calvario y los escudos de los marqueses de Sieteiglesias.

En la calle central, presidiendo, está Santa Clara, por bajo san Francisco.

En las calles laterales podemos ver las imágenes de san Buenaventura, san Luis Obispo de Tolosa, san Bernardino de Siena, san Antonio de Padua, santa Coleta, santa Inés de Bohemia, santa Isabel de Portugal, santa Rosa de Viterbo, san Diego de Alcalá y san Pascual Bailón.

Se especificaba en el documento que las figuras de *Santa Ana* y *Santa Lucía*, de medio relieve, se dispondrían junto a la custodia, que tendría de alto y ancho lo que “le cupiere conforme a la dicha traza”, y en la puerta del tabernáculo se tallaría un relieve con el tema de la *Resurrección*, colo-

cándose a ambos lados las esculturas en bulto redondo de *Santa Catalina* y *Santa Inés*.

La talla y escultura la realizó el escultor vallisoletano Agustín Castaño de Espinosa, colaborador de Gregorio Fernández.

Este Agustín Castaño trabajó también en el retablo de la iglesia parroquial de Guijo de Coria y en el retablo de la iglesia de san Juan Bautista de Malpartida de Plasencia. Estando trabajando en este retablo le sobrevino la

Agustín Castaño, escultor, "vecino desta ciudad que vive en casa de diego de baçoco, ensamblador, su suegro". De veinticinco años, poco más o menos. Lo mismo.



muerte en el año 1620, cuando contaba 36 años. Su suegro el entallador Diego de Basoco que trabajaba con él, fue el encargado de terminarlo.

La traza del retablo de las Claras fue obra del ensamblador Juan Sánchez, que era natural de Ciudad Rodrigo.

El retablo se ajustó en un precio de 500 ducados, pero las monjas introdujeron varias reformas con lo que el coste total del retablo fue de 7.722 reales, es decir, 702 ducados, que fueron costeados por los marqueses de Sieteiglesias, señores de la villa de la Oliva, patronos de convento.

El retablo mide 19 pies (=5,32m.) de ancho. La altura alcanzaría "el frontispicio en la clave de la cantería de la dicha capilla".

Hoy no se puede saber su altura exacta pues, el banco donde está apoyado el retablo es nuevo y se hizo ex profeso para adaptarlo a la nueva capilla, y para poder albergar al san Francisco que se encuentra en la hornacina central entre el banco y el sotabanco. Esta imagen de san Francisco no pertenece a este retablo y se atribuye al malagueño Fernando Ortiz (siglo XVIII). En la hornacina que ocupa hoy la imagen de san Francisco estaba el Tabernáculo.

Después de haber sobrevivido a la Desamortización, al paso de varios dueños y a más de un siglo de abandono, este retablo fue vendido en el año 1945 a doña María de los Ángeles Suarez de Gallarza marquesa viuda de Larios, la cual lo donó a la catedral de Málaga para sustituir a otro que allí había y que fue quemado en la guerra civil.

Hoy se puede contemplar en la capilla de las Reliquias o de san Francisco de dicha catedral.

A uno y otro lado del altar mayor, en forma de retablo al estilo dórico, había dos elegantes sepulturas. La que estaba en la parte del evangelio decía:

«Juan de Vargas, consejero de Carlos V y Felipe II, regente del *supremo consejo de Italia y presidente en el de Flandes, yace en exigua urna; gran varón, patrono de esta capilla y monasterio, juntamente con su mujer doña Inés de Camargo, señora de las villas de la Oliva y Plasenzuela*».

Esta laude fue retirada en 1945, y llevada al atrio del antiguo asilo de ancianos, hoy colegio de San Calixto.

La misma suerte tuvo también la laude de la sepultura que se encontraba al lado de la epístola, que decía una leyenda: «*Descansan aquí Miguel de Vargas, caballero de la orden de Santiago, comendador de Castillejo de la Cuesta, señor de las villas de la Oliva y Plasenzuela, hijo de los mismos Juan e Inés, cuyos cuerpos yacen en el entierro de enfrente, juntamente con el de doña Elvira de Trejo y Carvajal, su mujer; cuyo yerno don Rodrigo Calderón, caballero de Santiago, conde de la Oliva, comendador de Ocaña, juntamente con su mujer doña Inés de Vargas, hija de los dos señores, esta capilla restauraron y pusieron nueva renta al monasterio*».

RETABLO DE SAN CRISTOBAL PATRON DE LOS CAMINANTES Y CONDUCTORES

SAN CRISTOBAL - EL PORTADOR DE CRISTO.

La representación de san Cristóbal es muy curiosa, pues cuenta la leyenda que nació en Canaán por el siglo II, era de una complexión muy fuerte, medía sobre 2,30 de altura y no temía a nada ni a nadie. Empezó a servir a un rey muy poderoso pero cuando se enteró que temía al Diablo lo abandonó y se puso al servicio de Satán. Cuando vio que el demonio temía



El portador de los Cristóbal manuscrito románico. 1102

al símbolo de la Cruz, dejó de servirle. Entonces un eremita le dijo que podía servir a Dios ayudando a cruzar a los caminantes un vado muy peligroso que había en un río. A esto se dedicó y así se le representa, cruzando un río ayudado con una palmera como bastón.



También se le representa con la cabeza de perro (cinocéfalo), en alusión a Anubis, el cual era el encargado de pasar las almas al otro mundo.

Había una tradición que decía:

“Si del gran San Cristóbal hemos visto el retrato. Ese día la muerte no ha de darnos mal rato”

“Glorioso San Cristóbal viéndote a la mañana. Sin mal, riendo, a la noche nos vamos a la cama”.

Era una creencia común que si se veía la imagen de este santo, ese día no se moriría, y si se moría no se haría en pecado.



En Plasencia el culto a san Cristóbal se estableció desde muy temprano, acordémonos que lo que hoy llamamos el cerro de san Miguel, se llamo siempre Cerro de san Cristóbal, pues en él estaba una ermita con este nombre. De esta ermita salieron a principios del



siglo XV los eremitas que se fueron a la ermita del Salvador, en Cuacos de Yuste, y que fueron los fundadores del Monasterio de Yuste.

Tiene lógica la ubicación de la ermita en dicho cerro pues, por él pasaba la Cañada Real, que era el paso obligado de caminantes y ganaderos.

Por eso, los cuadros de san Cristóbal se hacían de gran tamaño y se ponían de manera que se podían ver desde la calle, bien a través de la puerta o de una ventana.

Es curioso que en este convento esté un altar dedicado a san Cristóbal, ya que no está en ninguna vía de paso de caminantes.

Seguramente sería algún benefactor del convento el cual tendría devoción al santo el que se encargó de ponerlo allí.

En nuestro convento, para seguir la tradición, se colocó el gran cuadro de san Cristóbal en la capilla del Arcediano de Medellín, la cual está frente a la puerta, de manera que cualquier persona que pase por la calle, lo puede contemplar sin tener que entrar en el convento, y así, ese día obtendrá los beneficios atribuidos al santo.

FINAL DEL EDIFICIO

Después de pasar por distintos usos; Posada de la Cisterna, secadero de jamones, escuela taller municipal, almacenes diversos, etc.... En la segunda mitad del siglo XX, se realiza la venta del convento. El comprador y el vendedor llegan a un acuerdo sobre precio y condiciones y se disponen a hacer la documentación pertinente, pero, el comprador pone una última condición; que el cuadro de san Cristóbal sea retirado por el vendedor, ya que él no lo quería. El vendedor le responde que cuando compró el inmueble el cuadro estaba allí y que no lo iba a retirar.



Ante esta negativa se suspendió el trato.

Por la década de los 70, el ayuntamiento adquirió el edificio y lo transformó en centro cultural.

Gracias a san Cristóbal, tenemos hoy el Centro Cultural “Las Claras”, pues sin su intersección, su destino hubiera sido convertirlo en un bloque de pisos.



Como ya dijimos, cuando las clarisas abandonan el convento en el siglo XIX, se llevan sus archivos al convento de san Ildefonso.

Pues bien, hace unos años, las monjas Ildefonsas que moraban en él se marcharon de Plasencia, llevándose todo su patrimonio cultura y, por supuesto, su biblioteca y archivos, en los cuales, se supone, estarían los del convento de las Claras.

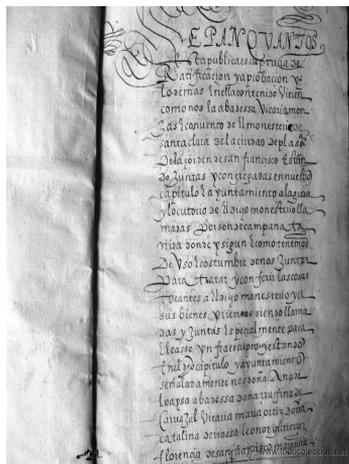
Y ¡Que sorpresa!, al poco tiempo nos encontramos en una conocida casa de venta de segunda mano, varios libros que hacen referencia a este convento. Entre ellos está el

de: *Principio y fundación del convento de las claras de Plasencia. Siendo sus únicos patronos con Rodrigo Calderón Vargas y Camargo y doña Inés de Vargas, su mujer. Año 1609.*

¡Casualidades de la vida!...

Estas han sido algunas de las vicisitudes por las ha tenido que pasar este convento de Santa Ana de las Clarisas Placentinas para llegar a nuestros días.

**Pedro Luna Reina,
Mayo de 2018**



LUIS PÉREZ CALZAS. Articulista y divulgador.

LA CASA DE LAS INFANTAS DE PLASENCIA: UNA DESCONOCIDA

Introducción

La ciudad de Plasencia se fundó sobre un lugar llamado Ambroz, dependiente del obispado de Ávila, cuyos habitantes mayormente se dedicaron a ser hortelanos por las condiciones de las tierras de las riberas de nuestro río, prueba de ello es que ya tenían medio hecho el conocido como “*Molino de la pared bien hecha*” y un gran canal que llegaba hasta el Puente Nuevo, llamado por entonces el “*Puente de Pascual el clérigo*”. Los gobernaba un algardí llamado Aven Jucef y, como ayudante, un muñidor que regulaba los riegos y algunas discrepancias que hubiese entre vecinos. Se basa el rey Alfonso VIII en la teoría pitagórica de la numerología, en la que el número siete es el más equilibrado, el de más suerte y el más redondo. Ordena así que se haga una plaza mayor que sea el centro neurálgico y que en ella entren siete calles principales, que haya siete parroquias, siete fuentes, siete ermitas, etc. Y un mercado semanal que aún se conserva. Da a la ciudad su escudo de armas, su bandera bicolor y un lema, que quiere decir ciudad que “place a Dios y a los hombres”. Pasa por ella el río *Xerete* o Jerte que significa “*Río de Gozo*”, por lo cual aparecen enseguida gentes que quieren vivir aquí siendo los primeros Alfonso Fernández y Pedro Fernández, los Paniagua -que vinieron desde León-, los Zúñiga, los Carvajal, Loaisa, Pedro Isidro o Sancho Polo, que eran concejiles y que fueron después con Fernando III El Santo a la toma de Sevilla, y otros colaboradores como Pedro de Tajabor, que ayudaron para conseguir de Roma un obispado y una diócesis, poniendo como obispo a Don Bricio, más militar que clérigo, que también ayudó a Alfonso VIII a la toma de Cuenca y que de ahí trajeron nueve mil hombres presos que fueron los que hicieron la muralla con ochenta cubos y siete puertas principales.

Desde niño me gustaba oír a los que hablaban de nuestra ciudad, sus raíces y la bondad de sus gentes, pero al venir de una familia modesta, naciendo en 1930, no podíamos estudiar ni comprar libros, sólo ir a las escuelas nacionales y por poco tiempo. Pero esto nos dio pie para buscarnos la vida con la pesca, la caza, los pájaros o ir a por leña. Cuando iba apren-

diendo datos sobre Plasencia, pronto comprendí que casi todos los que de esto hablan siempre se refieren a la Catedral, Plaza Mayor, Santo Domingo y algún dato de los monumentos que caían al paso, despreciando a otros, como la Casa de las Infantas, la “*Casa del peso de la harina*”, el “*Cancho de los tres compadres*”, el Colegio de San Fabián, el origen del Mayorga y por qué se puso, el rótulo que hay en uno de los arcos del Acueducto de San Antón, los grabados en la muralla de la Puerta del Sol, los vítores de la Catedral, el lazareto y su entorno, y personajes atípicos geniales por su comportamiento como Peñasco y el tío Palomero. O el aviso que hay en la puerta principal de la Iglesia de San Pedro en su lado derecho que dice: “*Está prohibido tirar basuras en todo el circuito bajo multa de dos ducados*”.

La casa de las Infantas

Don Pedro Fernández Manrique de la Lara y Solís y su mujer Leonor de las Infantas, que eran de Pasarón, hacen allí, en el mismo pueblo, en 1531, una casa solariega para vivir. Traen para ello a unos canteros de Florencia (Italia) y les hacen dicha obra, más conocida como el “*Palacio de las Chimeneas*”. Hacen cinco modelos de castillos para que eligieran la que más les gustase, una especie de maquetas que llamaron mucho la atención.

En esta época empezaron a pensar hacer una casa con almohadillado en la ciudad de Plasencia, con los mismos artistas que trajeron, parecida a la que tenía que hacer el obispo Carvajal Girón, desde 1604 a 1621, y terminar la de ellos que la ejecutaron con cierto sabor renacentista. Así iniciaron las obras de la Casa de las Infantas, sobre un solar de las armas del Corral, cuyos escudos campean en su fachada. El cuerpo original es el inferior, y por falta de almohadillas de granito las plantas más altas se completaron ya muy posteriormente con almohadillas de cemento que desdican la parte noble de la casa. Los Manrique de Lara, Señores de Oropesa, eran parientes de Garci Álvarez de Toledo, que serían los que les donaron Medina Galisyah, hoy llamado Galisteo, pasando estos a ser señores de dicha villa.

Esta casa, la de las Infantas, sita en la Calle Sancho Polo, más conocida como el Colegio de las Josefinas, tiene una portada con dovelas y un mascarón en la clave central del arco de medio punto, sobre la puerta, que representa al “*hombre verde*”, dios mitológico de origen celta que representa



a la muerte y resurrección de la naturaleza. Tiene la parte derecha abundante vegetación, hojas de parra y yedra con palos, y aparece con la lengua fuera de aspecto burlón, como si se estuviera burlando de los que por allí pasan, y la parte izquierda afeitada, bien peinado, y en las cejas dos salamandras mirándose la una a la otra con aspecto de luchar, que son símbolo de la constancia y la castidad.

En la parte trasera de la casa hay un patio pequeño que da a la Calleja de la Pardala, en el que hay una figura de la mitología

griega, que representa al dios Pan, que protegía a los pastores trashuman-tes y a sus rebaños. Tiene cuerpo de hombre, es velludo y con dos cuernos en la frente, y sus miembros inferiores tienen pezuñas. Este personaje se retiraba a las Cuevas de Andrómeda en sus momentos más bajos a tocar una siringa (flauta). Pan era hijo del dios Hermes y, por eso, le llamaban Pan, que significa “*de todos*”¹.

Enfrente de esta pequeña escultura hay dependencias donde estuvo un colegio fundado, creo que, por iniciativa del obispo Lobera, para recoger a los “*niños barraganes*”, hijos no legítimos de curas, donde se les enseñaban solamente los oficios de chocolateros o pasteleros, al ser dos oficios que se podían aprender sin salir al exterior y así no ser vistos. Estos oficios se les ofertaban sólo a los que eran de nación hombres, para que se pudieran defender con ellos en su futura vida. Estos niños, ya crecidos, pusieron varias chocolaterías, llegando a haber en 1940 hasta ocho fábricas importantes, la más grande con tres viajantes para vender, de la que mi padre era el encargado. Aquella fábrica vendía chocolates bajo la marca “*Caballo Blanco*”. Esta fábrica vendía chocolate de tres tipos, envuel-

¹ PÉREZ CALZAS, Luis, “*El hombre verde y el dios Pan*”, en Revista de Ferias de Plasencia (2007), pág. 26. También en PÉREZ CALZAS, Luis, “*La Casa de las Infantas*”, en el Periódico Comarca (Noviembre, 2004)



tos en papeles de color rojo, azul y amarillo, en función de la calidad, y se distribuían a caballo, en cajas de hojalata. Además de esa fábrica estaban en Plasencia las siguientes chocolaterías: la de Zoilo García, en la Calle Talavera, de marca “*San Nicolás de Bari*”; la de Segundo Luengo, en el Rincón de la Salud; la de Blas García, en la Calle Pedro Isidro; la de Miguel Redondo, en la calle Sancho Polo; la de Juanito Benito, en el Rincón de San Nicolás; la de Félix Sánchez, con marca “*La Bejarana*”; la de Tomás Fernández, en la Calle Zapatería; y la de Alejandro Clemente, en la Calle Santa Ana.

ALICIA MARTÍN TERRÓN. Doctora en Historia y Ciencias de la Música, y profesora en el Conservatorio Profesional de Música “García Matos” de Plasencia.

FUNCIONAMIENTO Y VIDA COTIDIANA DE LAS CAPILLAS DE MÚSICA EN LAS CATEDRALES DE PLASENCIA Y CORIA (siglos XVIII y XIX)

Para poder adentrarnos en el funcionamiento de las instituciones religiosas del norte de Extremadura y comprender la vida cotidiana desarrollada en estas, se han analizado las órdenes de gobierno, las obligaciones diarias, las funciones y la estructura de la capilla de música, los salarios de los músicos, la enseñanza musical y otros aspectos que se han considerado interesantes para contextualizar dicho funcionamiento.

Este trabajo se centra cronológicamente en los magisterios de los maestros de capilla de las catedrales de Plasencia y Coria, y a través de ellos se ha podido hacer un estudio de los aspectos sociales, políticos, económicos e institucionales de la música, del que son protagonistas los músicos de las capillas de dichas catedrales.

Esta investigación también se ha fundamentado en la aportación de datos que nos han demostrado la conexión que había entre las catedrales del norte de Extremadura, ya que debido a su cercanía estaban continuamente en contacto y era muy frecuente el paso de los músicos de una catedral a otra.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, Madrid y su Capilla Real fueron el modelo a imitar por el resto de las capillas musicales españolas. Por esta razón, otra de las cuestiones importantes que se tratan en este estudio son las relaciones que tenían las catedrales de Plasencia y Coria con la Capilla Real de Madrid.

Finalmente, se han transcrito varias de las obras compuestas por los maestros de capilla que abarcan el periodo de este trabajo de investigación; también se ha realizado un análisis de ellas en el que se pretende poner de manifiesto las progresivas limitaciones a las que éstos se vieron sometidos a causa de los diversos acontecimientos históricos. En todo caso se han dado a conocer, por primera vez, algunas de las composiciones musicales que se interpretaban en las catedrales de Plasencia y Coria en esta época.

Estructura y funcionamiento de las capillas de música

Las capillas extremeñas se estructuraban según una rigurosa jerarquía establecida en los estatutos catedralicios. En la cúspide se encontraba el maestro de capilla seguido del sochantre y el organista, y a su cargo los músicos instrumentistas o ministriles, seises y cantores o músicos de voz —tiple, contralto, tenor, «*tenor bajete*» y bajo—. Este grupo de músicos de voz estaba formado por voces de capellanes y beneficiados que tenían buena voz y que participaban en el canto llano y la polifonía cuando eran necesarios. Las capillas de música de estas catedrales estaban bajo las órdenes del Cabildo catedralicio.

Con todo ello, por una parte, se ha reflejado la labor del maestro de capilla a través de su magisterio, y por otra se han aportado nuevos datos a las escasas noticias que se tenían sobre estos músicos. De esta manera se ha dado a conocer también aspectos de interés sobre estas personas —quiénes eran, de dónde procedían, su manera de relacionarse con el Cabildo y sus demás compañeros, cuáles eran sus problemas más frecuentes y sus aspiraciones—.

Sobre el funcionamiento de las capillas de música del norte de Extremadura se ha demostrado que las funciones y obligaciones diarias de los músicos estaban sujetas a los estatutos de la catedral, todo ello con un único fin: el culto divino. El incumplimiento de las obligaciones establecidas conllevaba sanciones por parte del Cabildo. Las más habituales, dentro del periodo estudiado, siglos XVIII y XIX, eran las producidas por la impuntualidad de los músicos en el coro, por negarse a sustituir a compañeros en sus trabajos, por faltar el respeto al Cabildo, al maestro de capilla o al contador de coro, etc. En el caso del maestro de capilla, son muy habituales las sanciones por no enseñar y educar debidamente a los seises o mozos de coro.

Las solicitudes que dirigen los músicos al Cabildo serán una constante en la vida de estos, sobre todo para promocionar: conseguir una plaza en la capilla de música, aumentos de sueldo y, en general, mejorar sus condiciones económicas, sociales y profesionales.

El orden dentro de las catedrales

El orden dentro de las catedrales se guardaba a través de unas normas de comportamiento, vestimenta y ordenación dentro del coro. En ambas catedrales procedían prácticamente de la misma forma. Los prebendados y ministros eran avisados por medio de las campanas, que se tañían según las

horas. Una vez dentro de la catedral, debían llevar el hábito —previamente puesto desde sus casas— y tomar agua bendita antes de acceder al coro. Otra de las obligaciones importantes era la de guardar silencio en el coro; además, los individuos del coro no podían salir mientras se realizaban los oficios divinos. Al igual que las normas de comportamiento y ordenación dentro del coro, era muy importante que todos los dependientes de la catedral fueran vestidos de forma adecuada y aseados en los actos litúrgicos. Tanto es así, que los reglamentos de ambas catedrales están repletos de normas y obligaciones al respecto. La diferencia entre ambas catedrales estriba en que, así como en los estatutos de la catedral de Coria estas normas vienen unidas en dos estatutos, en los de la catedral de Plasencia están especificadas cada una de las prendas del hábito y las penas que se les podrían imponer si no cumplían la normativa.

Sistema de votaciones

En ambas instituciones extremeñas se procedía de igual forma en el sistema de votaciones. Antes de comenzar una votación, lo primero que se hacía era leer el acta del anterior cabildo para ver si se había cumplido lo determinado en este; a continuación, se procedía a la votación, de manera jerarquizada y ordenada. En ocasiones, cuando se había de votar, surgían muchos inconvenientes, puesto que no solo se emitía el voto, sino que también se decía todo lo que se pensaba respecto al asunto a tratar, hasta tal punto que algunos cabildos llegaban a alargarse demasiado tiempo. Por este motivo, en los estatutos de la catedral de Plasencia y Coria se incluyeron algunas indicaciones referentes a cómo debían de hacerse estas votaciones: en primer lugar, los capitulares debían votar por orden de sitio y dar sus opiniones, siempre con la mayor brevedad posible; solamente podían votar los capitulares que estuviesen ordenados «de orden sacro»: cuando había más votos positivos que negativos, se aceptaba lo tratado en el tema. Finalmente, después de la votación, se hacía el recuento de los votos.

Oposiciones de los Músicos

El sistema de oposición que se seguía en las catedrales de Plasencia y Coria era el mismo que en muchas catedrales españolas de la época: una vez vacante la plaza, bien por fallecimiento o por promoción del maestro a alguna otra catedral, se procedía en cabildo a la elaboración del edicto

de oposición, en el que se incluían las condiciones de la plaza a concurso público y los requisitos que debían tener los opositores que se presentaban a la misma. Una vez confeccionado el edicto, se mandaba imprimir, y después de ser impreso, se enviaba a otros centros: los que más interesaban al Cabildo en cuestión, aquellos donde se tenía constancia de que había músicos de mayor prestigio, como el caso de la Real Capilla de Madrid, Salamanca, Sevilla... Junto al edicto, también se adjuntaba una carta impresa que se devolvía remitida por el secretario de la catedral a la que se había mandado como certificado de exposición del edicto.

Un ejemplo de este tipo de oposición fue el realizado por Juan José Bueno en 1778, un motete a 4 voces que el autor realizó cuando se presentó a una plaza de maestro de capilla convocada en la catedral de Plasencia. Mediante esta obra se ha podido comprobar cómo se realizaban los ejercicios, el nivel compositivo que podían dar los aspirantes y las correcciones que hicieron los propios examinadores en esta partitura.

La capilla de música como institución docente

También cumplían una función como instituciones docentes: en los estatutos de las dos catedrales aparece como una de las principales obligaciones del maestro de capilla la de enseñar canto llano o de órgano y contrapunto a los mozos de coro que tuviesen habilidad para ello. De todos los mozos de coro que había en la capilla de música, el maestro de capilla elegía habitualmente a seis que tuviesen buenas voces y aptitudes para la música. El sochantre y el organista eran colaboradores del maestro de capilla en la labor educativa de seises y mozos de coro: el primero ayudaba en la búsqueda y selección de los seises junto con el maestro de canto llano, y era responsable de todo lo relacionado con el canto monódico. Los niños que no cumplían con sus obligaciones eran castigados de diferente forma dependiendo de la catedral en la que estuviesen. En Coria el sochantre tenía que esperar a que se dieran por finalizados los oficios divinos para poder imponer el castigo a los niños que se portaban mal en el coro. Sin embargo, en Plasencia, si había que castigar algún seise o mozo de coro, inmediatamente eran sacados del coro y se les azotaba; además, en el mismo estatuto se indicaba el modo en que se debía de infligir el castigo a los niños pequeños y a los mayores. El organista segundo era el que se encargaba de la enseñanza de los mozos de coro con mejores aptitudes y habilidades para poder tocar el órgano.

Relaciones entre las catedrales de Plasencia y Coria

En cuanto a los vínculos existentes entre las catedrales de Plasencia y Coria se ha podido demostrar que los músicos se trasladaban con frecuencia de una catedral a otra, según les conviniesen los sueldos y las condiciones de trabajo. Los maestros de capilla de la catedral de Plasencia iban a la de Coria en calidad de examinadores en oposiciones y viceversa, y los organistas, organeros o maestros de capilla de ambas catedrales acudían a una u otra catedral a reparar los órganos. Algunos de los músicos de la catedral de Coria fueron a estudiar con maestros de la catedral de Plasencia, y en algunas ocasiones la catedral de Plasencia prestó libros de música a la catedral de Coria. En 1803, la catedral de Coria encargó algunas composiciones musicales al maestro de capilla de Plasencia, Raimundo Luis Forné. Así, se ha planteado la hipótesis de que posiblemente la misa que se conserva en el archivo musical de la catedral de Coria de este maestro se guarda allí por esta razón.

Los Cabildos de las catedrales del norte de Extremadura mantuvieron excelentes relaciones y estaban en continuo contacto apoyándose en todas las cuestiones, ya fuesen políticas, musicales o de cualquier otra índole. Ejemplo de ello se encuentra cuando en 1839, tras recibir una «Real Orden» del gobierno en la que les quitaban la sexta parte de los bienes de culto y clero, los Cabildos de ambas catedrales se unieron para escribir una carta a la reina Isabel II con la esperanza de que se derogase esta orden.

Actuaciones de las capillas de música fuera de la catedral

Las capillas de música tenían por tarea primordial asistir a todas las celebraciones del templo, además de las actuaciones de la capilla dentro y fuera de la catedral en colaboración con otras entidades, tanto religiosas como civiles: conventos, monasterios, ayuntamientos, representaciones teatrales, actuaciones para la nobleza..., todo ello siempre con el consentimiento del Cabildo.

Visitas reales

En la catedral placentina son numerosas las noticias en las actas capitulares en las que se da lectura a las cartas que se enviaban desde Trujillo, Cáceres y Navalmoral solicitando al Cabildo de Plasencia la presencia e intervención de los músicos instrumentistas de la capilla en eventos reales. Por ejemplo, en 1778 y en 1785, con motivo del paso de la reina de Portugal por la ciudad de Trujillo, el Cabildo de la Iglesia de Santa María de

Trujillo envió una carta al de Plasencia para suplicarle que todos los músicos instrumentistas de la capilla fueran a Trujillo, franqueándoles el viaje, con objeto de que estuviesen a tiempo para la entrada de la reina. En 1791 el «Señor Regente de la nueva Real Audiencia de Cáceres» escribió una carta al Cabildo de la catedral de Plasencia en la que solicitaba que diera licencia a la capilla de música al completo, músicos de voz e instrumentistas, para realizar una misa en la que se había de cantar el *Te Deum*, puesto que el día 27 de abril hacía su entrada pública en la «villa de Cáceres» la Real Audiencia. El Cabildo accedió a que fuese toda la capilla de música puesto que el Regente de la Real Audiencia de Cáceres ya les había proporcionado 10.500 reales para la manutención de los músicos y para los criados y caballería que les acompañaban¹.

Como se ha podido comprobar, la capilla de música de Plasencia era solicitada tanto en Trujillo como en Cáceres, ya que en estas ciudades no existían capillas de música ni otros medios para poder suplirlas. Es un dato curioso pues la ciudad de Coria también estaba más próxima a estas ciudades y su capilla musical quizás también disponible.

Representaciones teatrales

Para amenizar las representaciones teatrales, normalmente eran requeridos los músicos instrumentistas de las capillas de música. Los músicos solicitaban licencia al Cabildo para acudir a estos actos, pues suponía el poder ganar un dinero extra respecto a los salarios que ganaban siendo músicos de la catedral. El Cabildo solía conceder licencia a los músicos cuando las representaciones eran religiosas. Así ocurrió en 1783 en la catedral de Plasencia, cuando los músicos solicitaron licencia «[...] para asistir de gracia a tocar en el Teatro à unas Comedias que representaban los debottos de Santa Elena»².

No sucedía lo mismo cuando los músicos querían asistir a funciones de otra índole, como por ejemplo amenizar en fiestas del pueblo, o en comedias cómicas. Un ejemplo de ello lo encontramos en la catedral de Plasencia en 1784 cuando José Terrón, en representación de todos los músicos instrumentistas de la capilla, suplicó al Cabildo que les concediese licencia para poder tocar en el Patio de Comedias «[...] en que ha de hazer

¹ A.C.Pl. Libro 76 (1790-1791). Junta capitular en la sacristía de lo viejo, 19 de abril de 1791. Folio 405. Cabildo ordinario, miércoles 4 de mayo de 1791. Folio 419.

² A.C.Pl. Libro 72 (1782-1783). Cabildo ordinario de Pascuas, 23 de diciembre de 1783. Folio 657 vº.

Titteres y otras avilidades para diversion del Pueblo». El Cabildo contestó «no ha lugar»³.

Encuentros con la nobleza

En la época Ilustrada era frecuente que los aristócratas se rodeasen de artistas y literatos, ya que en muchas ocasiones fundaron importantes academias de arte. Este es el caso de la condesaduesa de Benavente⁴ (doña María Josefa de la Soledad AlfonsoPimentel y TéllezGirón), junto con la duquesa de Alba, María Cayetana⁵.

Como señala Martín Moreno, la condesaduesa de Benavente participaba del interés que las damas «ilustradas» del siglo XVIII sentían por las artes, por la música y también por la astronomía y las otras ciencias físicas⁶. En la época en la que en Madrid comenzaban a surgir las tertulias, la condesaduesa consiguió que su casa fuese una de las más nombradas, ya que organizaba en su palacio importantes «academias» de las cuales era partícipe. También gustaba de rodearse de los mejores pintores y literatos como Goya o Moratín, a los que protegió y promocionó en la corte. Su interés por la música hizo que estableciese un contrato en Viena, el 20 de octubre de 1783, con Joseph Haydn, en el cual se le obligaba al envío a la condesa-duquesa de todas sus composiciones musicales en un número no inferior a doce, siendo estas sinfonías, cuartetos, quintetos, sextetos y conciertos⁷. Todo ello nos da una visión de la cultura musical de los nobles ilustrados de la época, preocupados por hacer en sus palacios la mejor música de toda Europa.

En las actas capitulares de la catedral de Plasencia se han encontrado continuas referencias a la condesa-duquesa de Benavente en las que solicitaba al Cabildo que se concediese licencia a determinados músicos para que fuesen por un tiempo determinado a su casa. Hay que tener en cuenta que en aquella época la orquesta de la condesaduesa de Benavente estaba integrada por diecisiete componentes y tenía como director a Luigi Boccherini. Esto nos plantea la posibilidad de que algunos músicos de la catedral de Plasencia fueran dirigidos por el mismísimo Boccherini, y se hace patente la importancia que aún tenía en aquel momento esta catedral.

³ A.C.Pl. Libro 73 (1784-1785). Cabildo ordinario, sábado 24 de enero de 1784. Folio 19 vº.

⁴ Condesa de Yebes. La condesaduesa de Benavente. Una vida en unas cartas. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1955.

⁵ Soler Salcedo, J.M. *Nobleza española: grandeza inmemorial, 1520*. Editorial Visión Libros. 200

⁶ Martín Moreno, A. *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*. Ed. Alianza. Madrid, 2006, pp. 276-279.

⁷ Martín Moreno, A. *Op. Cit.*

Un ejemplo de la relación entre la condesa-duquesa y el Cabildo placentino lo encontramos en 1785, cuando esta le solicitó que le concediese licencia a Manuel Mariano Mosón, primer violinista, para que permaneciese por un tiempo a su servicio⁸.

Inmediatamente, el Cabildo acordó que el vicesecretario hiciese saber al músico Manuel Mariano Moson que la licencia concedida de dos meses «[...] se entienda hasta las visperas de todos los Santos a que asistira»⁹.

En 16 de septiembre se leyó una nueva carta de la condesa-duquesa de Benavente en la cuál quedaba agradecida al Cabildo por concederle al violinista la licencia de los dos meses que anteriormente había solicitado¹⁰.

En las actas capitulares de la catedral de Plasencia es muy frecuente encontrarnos con informaciones en las que algún noble necesitaba la intervención de los músicos instrumentistas de la capilla, ya fuera para agasajar a otros nobles para que tocaran en su palacio o para otras celebraciones. Así en 1785, con motivo de la llegada a Cáceres del conde Fernán Núñez, embajador de la corte española en la de Portugal, el deán dijo al Cabildo lo siguiente:

El Señor Dean dijo: le havia pasado Don Anttonio Pizarro una Esquela en que aseguraba llegaria mui luego a Cazeres el Excelentissimo Señor Conde Fernando Nuñez Embajador de Nuestra Cortte a la de Portugal, y consttandole quan gratta seria a Su Excelentissimo la concurrencia del primer Organista, y primer Violin de esta Santa Yglesia por ser mui inclinado Su Excelentissimo a la Musica moderna, le rogaba hiciese presente esta suplica al Cavildo a fin de que se les concediese a estos dos Ministros la licencia que fuere de su agrado [...]¹¹.

El Cabildo quedó enterado y acordó concederles la licencia con la condición de que asistiesen primero a los Solemnes de San Fulgencio y de la Purificación de Nuestra Señora¹².

Relación de los músicos de las capillas extremeñas con la Capilla Real

A lo largo del siglo XVIII la corte española será un punto de referencia, tanto profesional como artístico, para todo el reino. Por ello, Madrid y su Capilla Real son el modelo a imitar por el resto de las capillas musicales españolas. Las plazas de músicos en las diversas capillas reales eran muy solicitadas siendo las más importantes de Madrid:

⁸ A.C.Pl. Libro 73 (1784-1785). Cabildo ordinario, viernes 26 de agosto de 1785. Folio 573 vº.

⁹ A.C.Pl. Libro 73 (1784-1785). Cabildo ordinario, sábado 3 de septiembre de 1785. Folio 577 vº.

¹⁰ A.C.Pl. Libro 73 (1784-1785). Cabildo ordinario, viernes 16 de septiembre de 1785. Folio 598 vº.

¹¹ A.C.Pl. Libro 73 (1784-1785). Cabildo ordinario, viernes 14 de enero de 1785. Folio 377.

¹² *Ibidem*.

- La Capilla Real, que era la más importante de todas, se podía considerar como centro de la música «oficial» religiosa y marcaba los gustos y prácticas musicales españolas. Por ello, el acceso de los músicos a algún puesto en la misma era también la culminación de su carrera musical¹³.
- El Monasterio de las Descalzas Reales, que junto con la Capilla Real de la Corte era la más antigua. Fue fundada en 1559 por la infanta de Castilla y princesa de Portugal doña Juana de Austria, hija de Carlos V.
- La Real Capilla y Monasterio de la Encarnación fue otro foco de producción musical religiosa de gran importancia en Madrid. Fue fundado por la reina doña Margarita de Austria y su esposo el rey Felipe III en 1616¹⁴.

Estar al servicio del monarca no sólo implicaba para los músicos tener un gran prestigio y un sueldo elevado, sino que era una puerta abierta que permitía acceder a otras actividades como celebraciones religiosas, fiestas particulares o la enseñanza privada, entre otras¹⁵. Una vez acabada la formación musical, los compositores, instrumentistas y cantores aspiraban bien a seguir formándose en las capillas reales de la capital, hecho que les llevaría a tener más garantías a la hora de obtener un puesto dentro de ellas, bien a aspirar a los puestos mejor pagados y de mayor prestigio, como son el de maestro de capilla, organista o sochantre, los cuales se encontraban en Madrid al amparo de la Corte.

Realización de estudios en Madrid

Cuando los músicos querían perfeccionar sus estudios y conocimientos, solicitaban al Cabildo que les concediese permiso para seguir formándose en las capillas reales de la capital, donde se encontraban los mejores maestros del momento. El Cabildo solía costear y acceder a estas solicitudes siempre que el músico que lo pedía hubiese demostrado tener la suficiente valía. En 1760 Julián Cordero, músico tenor en la catedral de Coria, solicitó un mes de licencia al Cabildo para ir a hacer oposición a la Capilla Real de Madrid. El Cabildo aceptó con una condición: «[...] pero que el tiempo que este ausente no gane salario alguno en esta Yglesia asta que se restitua al cumplimiento de su oblligacion»¹⁶. En 1772, por ejemplo, Cayetano

¹³ *Ibidem.* p. 28.

¹⁴ *Ibidem.* p. 77.

¹⁵ Leza, J. M. Op. Cit.

¹⁶ A.C.Co. Caja 48 (1760-1763). Cabildo ordinario, 26 de septiembre de 1760.

Canseco, músico de la catedral de Plasencia, solicitó al Cabildo que le diese una asignación para poder ir a instruirse en el órgano y la composición a la Capilla Real. El Cabildo acordó lo siguiente «[...] que estudie, y se aplique aquí, y que no hà lugar à su sollicitud»¹⁷.

En otras ocasiones, cuando un músico tenía condiciones y además tenía la aceptación en la Capilla Real, los Cabildos de las catedrales extremeñas solían ser bastante generosos. En 1797 Antonio Sánchez, seise de la catedral de Coria, expuso al Cabildo que tenía determinado pasar a la Corte y para ello necesitaba que se le diese alguna ayuda para el viaje, y que se prestasen los instrumentos que eran de la catedral. El Cabildo acordó que se diesen cien reales «[...] y se le conzede la lizenzia de que llebe los yns-trumentos dando la fianza, que ofrezes; y la lizenzia sea por dos años, si ante no los nezesitare la Yglesia»¹⁸.

También había músicos que solicitaban al Cabildo que les ayudasen a costear los estudios de sus hijos en la Corte. Este es el caso de Pascual Aguilera, organista primero de la catedral de Plasencia, quien en 1816 expuso al Cabildo que, debido a que había mandado a su hijo a estudiar el órgano en Salamanca con la intención de que entrase en la catedral de Plasencia a desempeñar el puesto de organista segundo, no podía permitirse seguir manteniéndole; por ello le suplicaba que permitiese que su hijo fuese a la Capilla Real a estudiar con don José Lidón¹⁹, un maestro de prestigio, para que se perfeccionase en la música. El Cabildo en este caso no lo aprobó²⁰.

Ya en el siglo XIX, en 1825, el músico José María Hidalgo, quien había demostrado con creces después de los muchos años que llevaba al servicio de la catedral de Plasencia sus muchas habilidades para la música, solicitó al Cabildo placentino que se le concediesen tres meses para acudir a la Capilla Real a perfeccionarse en la música y en los instrumentos que sabía tocar. Este Cabildo le concedió la licencia correspondiente «[...] por el tiempo de los tres meses que pedia hasta la residencia proxima, y que a cuenta de su sueldo se le anticipen doscientos reales de efectos de Fabrica»²¹.

¹⁷ A.C.Pl. Libro 67 (1772-1773). Cabildo ordinario, 8 de agosto de 1772. Folio 180 vº.

¹⁸ A.C.Co. Caja 57 (1797-1800). Cabildo ordinario, 14 de enero de 1797.

¹⁹ Montero García, Josefa. "La música de cámara de José Lidón (1748-1827)". En *Revista de Musicología*, Vol. 28, n.º 1, 2005, pp. 731-747.

²⁰ A.C.Pl. Libro 97 (1816). Cabildo ordinario continuado, sábado 17 de agosto de 1816.

²¹ A.C.Pl. Libro 103 (1824-1825). Cabildo ordinario, viernes 22 de julio de 1825.

Admisión de músicos de la Capilla Real en las catedrales extremeñas

Al igual que había músicos que fueron a opositar o estudiar a la Capilla Real de Madrid, también acudieron músicos de esta que pretendían entrar al servicio de las capillas de música de Plasencia y Coria. A continuación mostramos algunos ejemplos:

En 1772 se leyó un memorial de Baltasar Carrella, organista en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, suplicando al Cabildo que le tuviese presente para el nombramiento de organista de la catedral de Plasencia. El Cabildo acordó lo siguiente: «[...] se le ttena presentte para quando huviese vacantte de la Plaza de Organo y se reserven los Ynformes, y zensura como queda decrettado para dicho tiempo y se le dè la zerttificazion de este Decretto»²². En 1777 otro músico instrumentista del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que tocaba el bajón, el violín y la trompa suplicó al Cabildo que le admitiese en la capilla de música. El Cabildo acordó «[...] se le responda se le avisara à su ttiempo»²³.

En el siglo XVIII, en la Capilla Real estaba el «Real Colegio de Cantores», institución regia en la que se formaban, en régimen de internado, los niños que tomaban parte en los actos musicales de la capilla. Al igual que en las catedrales estudiadas, los niños iban con el maestro de capilla a vísperas y demás oficios que se celebrasen en la Capilla del Palacio Real²⁴. En 1764, se presentó en la catedral de Coria un músico tenor que cantaba en la Capilla Real, según el informe que el deán dio al Cabildo, a este músico «[...] muchos dias se le encargan primeros papeles de thenor y que conbienen en que la voz sera buena»²⁵. El Cabildo acordó dejar este tema para el próximo ordinario siguiente para ver si se le había de recibir o no. Finalmente, se recibió a este músico con un sueldo de 150 ducados y 18 fanegas de trigo y se le advirtió de lo siguiente: «[...] que de admitir el venir por dicho salario se ponga quanto antes en camino, y que aquel lo gozara desde el dia que salga de Madrid viniendo aqui derechamente y sin detenzion»²⁶.

En algunas ocasiones, cuando los aspirantes que venían de la Capilla Real deseaban entrar al servicio de las catedrales de Plasencia y Coria y no tenían medios para poder acercarse a estas ciudades para ser examinados,

²² A.C.Pl. Libro 67 (1772-1773). Cabildo ordinario, 12 de agosto de 1772. Folio 182 vº.

²³ A.C.Pl. Libro 69 (1776-1777). Cabildo ordinario, continuado 19 de junio de 1777. Folio 399 vº.

²⁴ Martín Moreno, A. Op. Cit. p. 30.

²⁵ A.C.Co. Caja 49 (1764-1766). Cabildo ordinario, 10 de febrero de 1764.

²⁶ A.C.Co. Caja 49 (1764-1766). Cabildo ordinario, 17 de febrero de 1764.

el Cabildo correspondiente les concedía que fuesen examinados en la propia Corte. Este fue el caso de Florentín Rotellar, quien en 1824 solicitó al Cabildo de la catedral de Coria el magisterio de capilla y la plaza de primer organista que estaba vacante.

Aparte de las capillas anteriormente mencionadas, existían otras Capillas Reales como la Capilla Real de Ntra. Señora de la Soledad, la Capilla Real de San Cayetano, la Capilla Real de San Felipe Neri y la Capilla Real de San Isidro, de las cuales también se ha podido obtener alguna información. De estas capillas también vinieron músicos a Plasencia y Coria para ser recibidos. A continuación expondremos solamente algunos ejemplos, pues hay un gran número de ellos, sobre todo en la catedral de Plasencia.

Capilla Real de Ntra. Señora de la Soledad:

En 1759, Antonio Villafior, músico violinista de la Capilla Real de Ntra. Señora de la Soledad, escribió una carta a la catedral de Plasencia para que se le recibiese como músico. Este músico alegaba saber tocar, además del violín, «la viola de amor y la viola de contralto». Viendo la falta que hacían estos tres instrumentos en la capilla de música, el Cabildo acordó admitir a este músico, previo informe del maestro de capilla²⁷.

En 1762, Diego Antonio de Abango, músico contralto de la misma Capilla Real que Antonio Villafior, expuso al Cabildo placentino que tenía la noticia de que había una plaza vacante de esta cuerda «[...] e ignora el animo de su provision, y inttereses que tiene, para que el Cavildo se digne mandar, sele haga savidor de uno y otro particular». El Cabildo acordó «no haber lugar» para tal memorial²⁸.

Capilla Real de San Cayetano:

En 1760, se leyó en la catedral de Plasencia la petición de un clérigo y músico tenor, José Pérez, de la Capilla Real de San Cayetano. Este músico se encontraba en Plasencia por orden del Cabildo de esta ciudad para ser escuchado, y solicitaba al Cabildo que si era de su agrado «[...] se sirva en vista de su reconocimientto rezibirle por uno de sus enviados»²⁹.

Otro músico tenor de la misma capilla, Ramón Potero, escribió en 1777 un memorial al Cabildo de la catedral de Plasencia suplicando que tomara

²⁷ A.C.Pl. Libro 62 (1758-1760). Cabildo ordinario, lunes 24 de diciembre de 1759. Folio 274.

²⁸ A.C.Pl. Libro 63 (1761-1763). Cabildo ordinario, martes 23 de noviembre de 1762. Folio 345 vº.

²⁹ A.C.Pl. Libro 62 (1758-1760). Cabildo ordinario, lunes 10 de marzo de 1760. Folio 310.

las informaciones que fuesen necesarias de él y le admitiese en la capilla de música «[...] en la que se presentara a ser oído». El Cabildo acordó que se le respondiera diciéndole que ya se le avisaría a su tiempo³⁰.

Capilla Real de San Felipe Neri:

Un aspirante a entrar como músico contralto en la catedral de Plasencia fue Isidro Artiguer, músico en la Capilla Real de San Felipe Neri. En 1762 redactó una carta al Cabildo de la catedral de Plasencia suplicando ser admitido «[...] en la Plaza vacante por ausencia de Bernave Horttiz». El Cabildo le respondió que no había lugar para tales pretensiones³¹.

Capilla Real de San Isidro:

En 1785, se convocaron oposiciones para la plaza de sochantre en la catedral de Plasencia. Con este motivo, el sochantre mayor de la Capilla Real de San Isidro escribió a la catedral de Plasencia para informar sobre un salmista muy bueno que tenían en esta Real Capilla. Se trataba de Francisco Salgado «[...] instruido en el Cantto Llano y figurado con vasttante voz, en alttos medios y vajos [...]», que eran los requisitos que se exigían en el edicto. Además de dar una descripción de las cualidades de este salmista, el sochantre de la Capilla Real expuso que Francisco Salgado iría a la catedral de Plasencia si se le concedía alguna ayuda³².

En la catedral de Coria, en el año 1829, se dio cuenta de un edicto que provenía de la Capilla Real de San Isidro. En este se llamaba a aspirantes para cubrir la plaza de sochantre interino. El Cabildo de la catedral de Coria acordó que «[...] se fige según costumbre, contestandose por mi el Secretario con las formalidades de estilo»³³.

Encargo de instrumentos musicales en Madrid

Los músicos instrumentistas de las catedrales solían tener sus propios instrumentos, pero además, la fábrica de la catedral contaba con instrumentos que compraban en la Corte de Madrid para surtir a los músicos de la capilla que los necesitasen o a los seises y mozos de coro que querían

³⁰ A.C.Pl. Libro 69 (1776-1777). Cabildo ordinario, viernes 4 de julio de 1777. Folio 416.

³¹ A.C.Pl. Libro 63 (1761-1763). Cabildo ordinario, viernes 12 de noviembre de 1762. Folio 337 vº.

³² A.C.Pl. Libro 73 (1784-1785). Cabildo ordinario, jueves 18 de agosto de 1785. Folio 563.

³³ A.C.Co. Caja 66 (1824-1829). Cabildo ordinario, 17 de julio de 1829.

aprender. Cuando la fábrica de la catedral compraba instrumentos se aseguraban de que fuesen de buena calidad. En 1751, por ejemplo, el deán de la catedral de Coria compró dos clarines muy buenos, aunque en esta ocasión no fueron comprados a la Capilla Real. Antes de tomar ninguna determinación, el deán se los ofreció a la fábrica de la catedral³⁴.

En los documentos estudiados se ha podido comprobar cómo en la mayoría de los casos la catedral de Plasencia compraba los instrumentos en la Corte. Este hecho es menos frecuente en la catedral de Coria. En 1761, parece ser que la chirimía que tenía la fábrica de la catedral cauriense estaba en malas condiciones y el Cabildo mando comprar otra en Madrid³⁵. Este hecho nos hace ver que la chirimía perduraría en la capilla de música de Coria, pues el Cabildo podría haber comprado un oboe, que era el instrumento que ya se utilizaba en las orquestas.

A comienzos del siglo XIX, en 1801, existía una gran carencia de músicos que tocasen el contrabajo dentro de la capilla de música de Plasencia. Así, el Cabildo ordenó al señor deán que buscara un maestro de coro a propósito para que enseñase a tocar el contrabajo a algún mozo de coro. El deán, después de tratar con el músico José Álvarez, primer violín, dijo que el más apropiado era el mozo de coro Hornero, pero que se le debía de comprar un contrabajo³⁶. Por esta razón, Álvarez también le comentó al Cabildo lo siguiente:

[...] que las Trompas, las cuales tambien son de Fabrica, están faltas de puntos, y algunas veces no pueden alcanzar a los que se figuran en los papeles de musica y seria conveniente asimismo su remedio. Y el Cabildo acordó, que sirviendose el Señor Dean continuar en su comision, disponga que tenga efecto lo que ha propuesto, y demas que tiene entendido³⁷.

En enero de 1802, el deán dijo que había encargado en Madrid el contrabajo así como los «puntos» de las trompas³⁸. A los diez días se recibieron de Madrid las dos trompas.

Unos días después llegó el contrabajo, y el Cabildo acordó que se entregase al músico José Álvarez para que instruyera al mozo de coro José Hornero³⁹. Recordemos que en 1802⁴⁰, la catedral de Plasencia había en-

³⁴ A.C.Co. Caja 46 (1751-1754). Cabildo ordinario, 13 de agosto de 1751.

³⁵ A.C.Co. Caja 48 (1760-1763). Cabildo espiritual, 1 de junio de 1761.

³⁶ A.C.Pl. Libro 84 (1800-1801). Cabildo ordinario de Pascuas, 24 de diciembre de 1801. Folio 520.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A.C.Pl. Libro 85 (1802-1803). Cabildo ordinario continuado, lunes 18 de enero de 1802.

³⁹ A.C.Pl. Libro 85 (1802-1803). Cabildo ordinario, viernes 19 de febrero de 1802.

⁴⁰ A.C.Pl. Libro 85 (1802-1803). Cabildo ordinario continuado, lunes 18 de enero de 1802.

cargado en Madrid un contrabajo y dos trompas. Pues bien, en 1807 también se hace referencia a un violín, un bajón y una flauta travesera también comprados en Madrid⁴¹.

Aspectos Musicales

En el siglo XVIII la Ilustración fue borrando muchas de las fronteras entre la cultura civil y la forma en que se celebraban los servicios religiosos. En España los géneros vernáculos asistían a una degradación casi total, aunque en mayor grado en los textos que en la música. Los efectos dramáticos característicos del barroco van a llegar a ser cada vez más exagerados y como consecuencia, algunos de los villancicos, entre ellos los de Navidad, se volvieron cada vez más teatrales. Por este motivo, Carlos III prohibió en 1765 los villancicos junto con los autos sacramentales. A pesar de estas prohibiciones se continuaría cantando villancicos en las iglesias, la práctica se irá extinguiendo lentamente hasta principios del siglo XIX. La forma musical del villancico se suprimió en las catedrales del norte de Extremadura después de la Guerra de la Independencia, dando lugar a otras formas de similares características llamadas «gozos», interpretados en la catedral placentina a partir de 1808.

El repertorio litúrgico del siglo XVIII se completaba con otras obras conservadas en los archivos catedralicios, junto a las composiciones de los propios maestros de capilla del momento. Este repertorio se centraba fundamentalmente en la composición de obras para la misa y el oficio con gran influencia del estilo italiano. La composición de salmos era una práctica habitual entre los músicos de la época, pues constituían una parte fundamental de liturgia y se cantaban a lo largo de las horas del oficio divino. También los motetes continuaron interpretándose, pero fueron estructurados de manera que se pudiese aplicar la técnica musical al texto.

Otras obras que se interpretaban todos los años y que el maestro de capilla tenía la obligación de componer eran las pasiones, lamentaciones y angélica de la Semana Santa. Dentro de estas, las más solemnes eran las lamentaciones y el Miserere. Las primeras solían estar compuestas bien para todos efectivos de la capilla de música, incluidos todos los cantores e instrumentistas, reforzados en ocasiones con músicos de fuera, o bien para un solista acompañado de «bajo continuo» o de la orquesta, siendo estas lamentaciones bastante virtuosas. Todo ello se mantuvo a lo largo del

⁴¹ A.C.Pl. Libro 89 (1807). Cabildo ordinario continuado, lunes 23 de febrero de 1807.

siglo XVIII, pues en el siglo XIX, cuando comienza la decadencia, durante la Guerra de Independencia, estas ceremonias se celebraron a duras penas. El canto del Miserere hasta el siglo XVIII seguía siendo una de las composiciones más complejas de todo el año litúrgico, con alternancia de solos y coros. Esta tendencia se mantuvo a lo largo de todo este siglo, incluso potenciándose cada vez más. A principios del siglo XIX, durante y después de la Guerra de Independencia, estas celebraciones serán cada vez más austeras, a causa de la ausencia de músicos en las capillas. De este modo, se tuvieron que hacer modificaciones en algunas obras de música que se tenían que interpretar.

Como una parte de primordial interés se han aportado en este trabajo algunas de las composiciones musicales de todos los maestros de capilla que estuvieron en las catedrales de Plasencia y Coria en este periodo (1750-1877). En estas composiciones se pueden apreciar las tendencias musicales del momento, partiendo desde la segunda mitad del siglo XVIII, con un estilo puramente clásico hasta principios del siglo XIX, con algunos rasgos de influencia italiana.

En la catedral de Plasencia se han aportado obras de los maestros de capilla Raimundo Luis Forné (1782-1817) y José María Hidalgo (1835-1877), por ser los únicos compositores de quienes se conservan obras en el archivo musical de Plasencia. Las obras musicales de Raimundo Luis Forné, nos ha dado una visión del esplendor que aún quedaba en las catedrales y la manera de componer del maestro, con influencias del estilo clásico; la obra de José María Hidalgo ha puesto de manifiesto la precariedad de la música en esta época, pues se puede ver la pobreza en las plantillas instrumentales y vocales y en general de los recursos musicales.

También se han aportado algunas obras de los maestros de capilla de la catedral de Coria de diferentes etapas. Estos maestros fueron Juan Mir i Llusa (1748-1778), Mateo Pascual (1779-1784), Juan José Bueno (1784-1814), Francisco Bernal (1814-1823) y Florentín Rotellar (1824-1839). A diferencia de la catedral de Plasencia, en el archivo musical de Coria se conservan bastantes obras de todos estos maestros. Con ello se pretende dar una visión de la evolución que va teniendo la música. Juan Mir es el primer maestro de capilla que cronológicamente abarca el periodo de este trabajo, en sus obras se puede apreciar la solemnidad de su música, de estilo clásico, con riqueza de voces e instrumentos; de Mateo Pascual, como se ha mencionado anteriormente, se ha escogido un salmo como ejemplo

del estilo compositivo de este maestro de capilla. Está fechado en 1786 y todavía es palpable la riqueza y esplendor de los últimos años del siglo XIX; Juan José Bueno en su villancico refleja un estilo clásico con influencias italianas, seguramente adquiridas de la música que escuchó en sus visitas a Madrid. De este maestro de capilla se ha transcrito un motete a 4 voces correspondiente a un ejercicio de oposición; se ha elegido también una misa de Francisco Bernal fechada en 1816, es decir, después de la Guerra de Independencia. En este caso ya se puede apreciar la pobreza en las plantillas instrumentales y vocales; De Florentín Rotellar se ha tomado un villancico fechado en 1829. Llegados a esta etapa, se concluye con uno de los objetivos primordiales de este trabajo de investigación, que es mostrar el progresivo declive al que se dirige la música en las catedrales extremeñas en este período. En esta obra se observan los pobres recursos compositivos que emplea el maestro en las voces e instrumentos. Además, se puede ver la influencia de las innovaciones italianas con los recitativos y las arias da capo, tan extendidas y utilizadas en España, sobre todo, en la Capilla Real de Madrid. Finalmente, se ha transcrito una misa de Raimundo Luis Forné hallada en el archivo musical de la catedral de Coria, misa que quizá le fuera solicitada al maestro de la catedral de Plasencia por el cabildo cauriense ante la marcha de Juan José Bueno a Madrid.

Finalmente, deseo que con las investigaciones realizadas en este trabajo pueda contribuir a enriquecer y llenar ese vacío existente en los libros de historia de la música española y dar a conocer el patrimonio musical de las catedrales extremeñas de Plasencia y Coria.

MARCIANO MARTÍN MANUEL. Investigador

EL JUDÍO IMAGINARIO EN LA NARRATIVA Y LA HISTORIOGRAFÍA EXTREMEÑAS: DE LA DÉCADA MODERADA A LA RESTAURACIÓN (1844–1923) ¹

En la Extremadura medieval del astrónomo Abraham Zacuto, los financieros Abravanel y el pietista rabí Hayyim ibn Musa cristalizó una literatura antijudía, cuyo máximo exponente fue el libelo *El libro llamado del Alboraique*, escrito en Llerena (Badajoz) hacia 1465, que satirizó el criptojudáismo de los cristianos nuevos. Por estas mismas fechas salió a la luz el cordel *Pleito de los judíos con el perro de Alba, trovado por el bachiller Juan de Trasmiera*, residente en Salamanca, con la referencia del mito del hedor judaico. Tras el decreto de expulsión de los judíos en 1492, su historia real fue alterada por un dilatado repertorio de mitos, leyendas antijudías y falsedades históricas, difundidos por la historia, la literatura y la cultura de transmisión oral, que puede definirse como la figura evanescente del judío imaginario.

En la Extremadura renacentista de don Francés de Zúñiga, Bartolomé Torres Naharro, Diego Sánchez de Badajoz, Luis de Miranda, Michael de Carvajal y Vasco Díaz Tanco de Fregenal, el judío real había dejado paso al cristiano nuevo perseguido por la Inquisición de Llerena y discriminado por los estatutos de limpieza en los ayuntamientos, universidades, órdenes militares, cofradías y cabildos eclesiásticos –el cardenal extremeño Juan Martínez Silíceo (1477–1557) lo impuso en la catedral de Toledo–. En la edad conflictiva del Barroco, Cristóbal de Mesa, Pedro de Valencia y Gonzalo Correas fueron testigos del aluvión migratorio de cristianos nuevos portugueses judaizantes que penetraron en Extremadura, especialmente, durante el gobierno del conde duque de Olivares. En la mayoría de los casos, eran conversos de segunda o tercera generación que practicaban, con la ayuda del libro de la *Reza*, un criptojudáismo erosionado por el contacto con la cultura cristiana. En la historiografía extremeña, fray Alonso Fernández publicó los primeros datos documentales verídicos sobre los judíos placentinos en su *Historia y Anales de la Ciudad y*

¹ Esta ponencia forma parte de mi conferencia «El judío imaginario extremeño en *La llama azul*», impartida en el Congreso Internacional *Los judíos en el antiguo reino de León*, celebrado en Zamora los días 5 y 6 de julio de 2018.

Obispado de Plasencia (1627)², mientras que el extremeño fray Francisco de Torrejuncillo dio alas a las calumnias religiosas y otras crueldades ofensivas en su libelo *Centinela contra judíos* (1673)³.

En el siglo de la Ilustración, la llama judía apenas era una feble luz en el concierto histórico de Extremadura. En la región nacieron judíos ilustres como David del Valle Saldaña (Badajoz, 1699–1755), médico y poeta burlesco, autor de *El afrodiseo y otras obras jocosas y festivas*⁴; y Jacobo Rodríguez Pereira (Berlanga, Badajoz, 1715–París, 1780), que despuntó como el primer maestro de sordomudos⁵. V. Barrantes dio noticias de la obra de Jacobo, pero no le vinculó con la comunidad judía⁶. En la dramaturgia descolló Vicente García de la Huerta con su aclamada *Raquel*. Una comedia heroica al estilo neoclásico en la que escenificó los amores de Alfonso VIII con la judía Raquel inspirada, posiblemente, en la *Tercera Crónica*⁷. El dramaturgo perfiló su visión del judío legendario con los arquetipos tradicionales de la codicia y la belleza de Raquel y la astucia, soberbia y venganza de su consejero Rubén⁸.

En las Cortes de Cádiz de 1812, escenario de la abolición del tribunal inquisitorial, se debatió la separación de los poderes de la Iglesia y del Estado. En la opinión pública española afloró el tema de la libertad de culto, con el trasfondo de la cuestión judía, motivo de controversia entre los integristas y los liberales. El golpe de Estado de Fernando VII conllevó el restablecimiento del tribunal en 1814 hasta la supresión definitiva por la reina regente María Cristina en 1834. La Constitución liberal de 1837 puso fin al capítulo de los estatutos de limpieza de sangre que discriminaba a los descendientes de judíos de los organismos civiles y religiosos, vigentes en el monasterio jerónimo de Guadalupe.

² He consultado las ediciones de Plasencia 1627, 1952, 1983 y 2001.

³ *Centinela contra judíos, puesta en la torre de la Iglesia de Dios*, Madrid 1673.

⁴ Hay una edición de K. Brown en la Editora Regional de Extremadura, Badajoz 1997.

⁵ E. Séguin, *Jacobo Rodríguez Pereira, primer maestro de sordomudos en Francia. Biografía y análisis de su método*, Madrid 1932; y A. GARCÍA TORRES S. J. «Jacobo Rodríguez Pereira: Un judío extremeño en París», *Revista de Estudios Extremeños [=REE]*, XLIII, 1987, pp. 141–167.

⁶ V. BARRANTES, *Aparato bibliográfico para la Historia de Extremadura*, I, Madrid 1875, reimpresión 1977, p. 336.

⁷ Fue divulgada por Florián de Ocampo bajo el título de *Las Quatro Partes Enteras de la Crónica de España*, 1541, véase Joseph G. Fucilla, *Raquel. Tragedia española en tres jornadas*, editorial Cátedra, Madrid 1974, pp. 15–18. Lope de Vega versionó el drama histórico en *Las paces de los reyes y la judía de Toledo* (1615), tuvo descendencia en *La desgraciada Raquel* (1625), de Mira de Amescua, *La Raquel* (1650), de Luis Ulloa y Pereyra, y *La judía de Toledo* (1667), de Juan Bautista Diamante.

⁸ Otra lectura en R. CANSINOS ASSENS, *Los judíos en la literatura española*, introducción J. Israel Garzón, Valencia 2001, pp. 31–48.

La historia del pueblo judío, contemplada desde la atalaya de la ortodoxia católica, cobró vida en el *Discurso académico sobre la Biblia* (1848), del reaccionario José Donoso Cortés⁹. El parlamentario extremeño utilizó el judaísmo como metáfora de la conversión de la mujer judía al cristianismo. En el hombre se manifestaban tres sentimientos poéticos: el amor a Dios, el amor a la mujer y el amor a la patria; el sentimiento religioso, el humano y el político. «De todos los pueblos que caen al otro lado de la Cruz», manifestó, «el hebreo es el único que tuvo una noticia cierta de Dios; el solo que adivinó la dignidad de la mujer y el único que puso siempre a salvo su libertad en los grandes azares de su existencia borrascosa». Donoso Cortés concibió la historia del pueblo hebreo como un drama bíblico en tres actos: una promesa, una amenaza y una catástrofe: «La promesa la oyó Abrahán, y la oyeron todos los patriarcas; la amenaza la oyó Moisés, y la oyeron los profetas; la catástrofe todos la presenciamos». Su discurso se emparentaba con los dramas bíblicos del Barroco inspirados en el Antiguo Testamento, como *La hermosa Ester* (1610), de Lope de Vega, *La mujer que manda en casa* (1611–1612), *La mejor espigadera* (1614) y *La venganza de Tamar* (1621), de Tirso de Molina, cuyos personajes judíos estaban revestidos con atributos positivos. No obstante, el parlamentario extremeño marcó distancias entre el sentimiento religioso del pueblo judío y el del pueblo cristiano. El verdadero prototipo de la mujer no era Rebeca, ni Débora, ni la esposa del *Cantar de los cantares*. Era necesario llegar al cumplimiento de la promesa de redención divina para encontrar en el trono de María la mujer perfecta.

No hubo novedades en la historia de la literatura extremeña. Los narradores del movimiento romántico se sirvieron de los mismos tópicos caricaturescos que los historiadores, poetas y dramaturgos, marcando severas distancias con los hechos del pasado. Proclives a la invención y a la alteración de la historia, incorporaron en la narrativa una leyenda que había caído en el olvido en el siglo XVIII: el judío errante. La fábula había tenido su correlato en la novela picaresca con la figura de «Juan de Espera en Dios», el cristiano nuevo que espera la venida del Mesías para llevarle de regreso a la tierra prometida¹⁰. Don Francés de Zúñiga recurrió a la fábula en su jocosa *Crónica burlesca del emperador Carlos V* (s. XVI),

⁹ Edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes, basada en la edición de la Editorial Católica, Madrid 1946.

¹⁰ E. MARTÍNEZ LÓPEZ, «La leyenda del judío errante en la literatura de cordel española», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 1989*, Barcelona, 1992, pp. 1337–1353: p. 1347.

también presente en la dramaturgia áurea: *El caballero puntual* (1614), de Salas Barbadillo, *Ya anda la de Mazagatos*, comedia atribuida a Lope de Vega, *Casas con dos puertas, mala es de guardar* (1629), de Calderón de la Barca, etcétera¹¹. El padre Feijoo (1676–1764), en una de sus *Cartas eruditas y curiosas*, la epístola número XXV del tomo segundo, refirió una historia sucinta sobre el origen y desarrollo de las distintas adaptaciones literarias de la fábula¹². Eugenio Sue recogió en *El judío errante* (1845) la versión del judío que se negó a socorrer a Jesucristo cuando cargaba con la cruz y le condenó a caminar errante por el mundo, cuyo episodio trasladó Vicente Barrantes en «La judía castellana», incluido en *Baladas españolas* (1854)¹³.

Vicente Barrantes, introductor del estereotipo en la literatura romántica extremeña, situó el romance de la judía y el cristiano en el año de la proscripción del pueblo judío de Sefarad. Un ambiente perfecto para instaurar el mítico discurso del judío errabundo: «Anda, y anda, y anda, y anda / porque el Señor se lo manda», inspirado en la expresión de Sue: «Y tú marcharás sin cesar hasta tu redención, así lo quiere el Señor que está en los cielos»¹⁴. La judía castellana, hechizada por la apostura del cristiano, estaba dispuesta a mudar de religión: «–Me llaman los judíos / flor entre abrojos, / y los pechos más fríos / quemar mis ojos. / Mas yo te adoro, –buen castellano, / dame tu mano, –toma mi fe. / ¡Piedad imploró!– no mas rigores / y al Dios que adores– adoraré». También en *Juan de Padilla* (1855–1856), V. Barrantes entonó la melodía de la raza proscrita de Judea, inmersa en un océano de dolores y marcada por «una vaga espresión que parece eco del *anda, anda* con que Dios la maldijo»¹⁵.

Carolina Coronado (Almendralejo, 1820–Portugal, 1911), admiradora de Sue, había dedicado su folletín *Luz* (1851) al autor del judío errante. Pero cuando se enteró de que la novela había sido prohibida por *La Censura* en 1845, porque criticaba a la iglesia católica y a la orden de los jesuitas, pidió a Juan Eugenio Hartzenbusch que suprimiese de la dedicatoria el nombre

¹¹ E. GLASER, «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1954, pp. 39–62: pp. 56–62.

¹² B. JERÓNIMO FEIJOO, *Cartas eruditas y curiosas*, II, Madrid 1773, pp. 306–315.

¹³ Lo recogen las ediciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y la de eBookClasis *Baladas Españolas* (Anotado).

¹⁴ *El judío errante*, Barcelona 1871, pp. 210–211.

¹⁵ *Juan de Padilla*, I, Madrid 1855, p. 56.

del novelista¹⁶. En *La Sigea* (1851)¹⁷, Carolina Coronado abordó el tema del Santo Oficio, cuya abolición había suscitado el interés de la sociedad española. Luisa Sigea de Velasco, preceptora de la infanta María, hija de Manuel I el afortunado, era una escritora políglota que consagró su primera obra «al consuelo de los infelices que gimen en la inquisición». La infanta María le pidió que le ayudara a redactar una carta de denuncia al Santo Oficio contra el caballero Mariano Enríquez, porque había idolatrado una escultura de la diosa Venus. Una escena similar se encuentra en la novela citada de Sue.

La autora romántica quiso nadar y guardar la ropa con el tema del Santo Oficio. Tuvo unas palabras reprobatorias contra el emperador Carlos V porque «estaba encendiendo sus hogueras con huesos humanos». Y censuró a la reina Isabel la católica por haber acogido al organismo inquisitorial: «¡Ojalá que entre tantos gloriosos hechos como tuvo su reinado no contáramos ese!». Carolina Coronado mostró una postura condescendiente con el Santo Oficio a través del infante cardenal Enrique, hijo de Manuel I y arzobispo de Évora: «el único inquisidor que se hizo amar de los verdaderos católicos», el cual justificó la imposición del organismo represor como una obra justa instituida por la reina católica «para gloria de Dios... pero no las recordemos».

El fraile malvado Juan de Meurcio sirvió a la novelista como recurso literario para complacer los gustos de los lectores críticos con el Santo Oficio, situados en las antípodas de su verdadero pensamiento¹⁸: «Juan de Meurcio es el tipo que conviene presentar en la novela contemporánea para conciliarse la simpatía de la mayor parte de los lectores que gustan naturalmente de ver el papel de *traidor* desempeñado por un fraile». Fray Pardiño, cumpliendo órdenes de fray Meurcio, requisó los manuscritos de Luisa Sigea para examinar si contenían alguna materia contraria a la religión católica. El fraile Meurcio había escrito un libro herético, en latín, que atribuyó a Luisa Sigea y entregó al padre agustino Suárez como instrumento de su condena. Pero el fraile Suárez presentó las pruebas de su inocencia y envió a presidio al fraile intrigante. Carolina Coronado articuló

¹⁶ Carolina Coronado. *Obra en Prosa. Ensayos, artículos y cartas. Apéndices*, III, edición, introducción y notas Gregorio Torres Negrera, Badajoz 1999, p. 442; citado por F. MANSO AMARILLO, «Poesía, crítica y folletín en Carolina», *REE*, LVIII, 2002, pp. 765–844: p. 781.

¹⁷ Publicó la primera parte en el *Semanario Pintoresco Español*, 1851, la edición íntegra apareció en Madrid en 1854, *La Sigea*, I y II, Anselmo Santa Coloma, editor. Otros aspectos de la novela en O. BLANCO CORUJO, «Contra tópicos y prejuicios. Apuntes sobre *La Sigea*, de Carolina Coronado», *REE*, LXIII, 2002, pp. 351–368.

¹⁸ *La Sigea*, II, p. 64.

las cualidades de los personajes en función del arquetipo de buenos y malos. El inquisidor misericordioso cardenal Enrique obtuvo la palma del perdón, y el inquisidor traidor fray Juan Meurcio acabó entre rejas, como era precepto en el cuento romántico.

En la segunda parte de *La Sigea*, que compuso cuando España estaba inmersa en una crisis política, a caballo entre la década moderada de Narváez y la creación de las Juntas revolucionarias, la autora extremeña descargó la culpa de la creación del estamento inquisitorial en el pueblo y en la generación que lo había consentido: «Cuando pidamos cuentas á la historia de los crímenes que se han cometido, no nos ensañemos con los nombres de los individuos, indignémonos contra la humanidad entera que en algunos periodos de la vida del mundo ha llegado á encrudelecerse hasta el extremo de no consentir que ideas generosas y cristianas alienten en ningún pecho de mortal». No eran los Borbones regentes de la monarquía católica, ni los padres inquisidores, ni los frailes religiosos, los culpables de la barbarie inquisitorial, sino la masa anónima, «la nación, esa tirana, esa cruel, contra quien se lanzan tantas imprecaciones». Carolina Coronado parecía preguntarse qué culpa tenía de sus actos el inquisidor Enrique, un hombre bondadoso y magnánimo que se limitaba, por los requerimientos de su profesión, a enviar a la hoguera a seres humanos que habían cometido la osadía de idolatrar una escultura, o de profesar una creencia religiosa distinta a la católica. La poetisa de Almendralejo defendió la conducta moral del inquisidor y le liberó del sentimiento de culpa: «Se juzga del individuo por la institución y no es apenas dado tributar un justo elogio á los varones que se distinguieron por su virtud en aquella relajada milicia»¹⁹.

Donde mejor expresó la autora extremeña su aversión al pueblo judío no fue en la narrativa, sino en la crónica periodística «Un viaje desde el Tajo al Rhin, descansando en el palacio de cristal». Carolina Coronado viajó por España, Francia, Inglaterra, Bélgica y Alemania en julio de 1851, cuyas impresiones publicó en *La Ilustración*²⁰. Cuando visitó la catedral de Burgos vio el supuesto arca de madera con que Mío Cid engañó a los judíos Raquel y Vivas haciéndoles creer que estaba repleto de oro. La narradora se mostró indignada por la fama, por «la gloria», que había

¹⁹ *La Sigea*, II, pp. 63–64.

²⁰ «Un paseo desde el Tajo al Rhin, descansando en el palacio de cristal», *La Ilustración, periódico universal*, III, Madrid 1851, núm. 39, 27 septiembre, pp. 310–311; y núm. 41, 11 octubre, pp. 521–526; IV, Madrid 1852, núm. 1, 3 enero, pp. 5–6; núm. 2, 10 enero, pp. 18–19; núm. 4, 24 enero, p. 58; núm. 7, 14 febrero, p. 66; núm. 8, 21 febrero, pp. 78–79; traslado el texto literalmente; editado en *Carolina Coronado. Obra en Prosa*, III, pp. 61–151.

alcanzado un hecho indigno de un héroe como Díaz de Vivar²¹: «Me responderán los católicos que los engañados eran unos *judíos*; pero yo replicaré *que aun cuando los engañados fueran unos judíos, el engañador era un cristiano*. Yo en vez de conservar piadosamente este arca vacía de oro y llena de *traicion*, la hubiera quemado en honor de la rectitud y de la justicia que dirigian siempre las acciones del noble y valiente Cid». Carolina Coronado identificó a los judíos burgaleses con la riqueza –la plutofilia– y la traición, las dos tipologías con las que caracterizó al judío alemán en *La rueda de la desgracia* (1873), y al prestamista Samuel en *El pagaré* (1886) y *El oratorio de Isabel la Católica* (1896). La autora estaba dispuesta a admitir que los judíos de Bayona, «esta raza de hombres melancólicos y de mujeres hermosas», profesaran la religión de Moisés porque lo habían heredado de sus padres. Pero no aceptaba la religión judía como una cualidad consubstancial con la identidad española porque mancillaba el honor de la patria. El nacionalismo romántico de Carolina Coronado repudiaba al judío. Español, sí; judío, no.

Lanzó otro venablo envenenado contra los judíos en la crónica «Las fiestas en Portugal», que rubricó con el seudónimo Conde de Magacela, en 1886²². Con motivo del enlace de Carlos I de Portugal, príncipe heredero del trono, con la princesa María Amelia de Orleans, evocó el reinado de Juan IV (1640–1656), bajo cuyo gobierno el clero portugués había sido debilitado «por la necesidad que tuvo [la corona] de apoyarse en los israelitas». En la historia real, los cristianos nuevos portugueses, y no los judíos como expresó la autora, financiaron la Compañía General del Comercio de Brasil y dinamizaron el comercio entre Brasil e Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII. Entre otros destacó el banquero Duarte Silva, privado de Juan IV y de Catalina de Braganza, esposa de Carlos II de Inglaterra. Estaba previsto que al enlace nupcial acudiese gente de prestigio. «Dicen que se espera a los Rothschild y que en último caso, como en la repartición del mundo entre los israelitas, Portugal pertenece a Rothschild, éste se quedaría con él dando a Inglaterra el diez por ciento y a España el uso libre de las pescaderías», comentó con sorna la cronista²³. El discurso emergente de la conspiración y del contubernio judío para apoderarse del mundo de las finanzas, cuyo mensaje propaló la policía

²¹ «Un paseo desde el Tajo al Rhin», 27 septiembre 1851, p. 310.

²² *El Estandarte*, núms. 112–114, 117–119, 123 y 124.

²³ «Un paseo desde el Tajo al Rhin» pp. 372 y 377.

zarista en los *Protocolos de los Sabios de Sión*, (un *fake news* del siglo XIX), reverberó en la poetisa extremeña, reproducido en *La rueda de la desgracia*, y con mayor profusión en la ensayística antijudía del canónigo Eugenio Escobar Prieto (1916–1917)²⁴.

En la disciplina historiografía extremeña apenas se registraron novedades. El capellán José María Barrio y Rufo (Plasencia, 1802–1880) agavilló en su *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Plasencia* (1851) un prontuario de noticias reales vinculada con los judíos placentinos²⁵, que tomó casi literalmente de los *Anales* de fray Alonso Fernández.

A raíz del pronunciamiento de las Cortes de 1856, se percibió una mayor libertad, por parte del gobierno de Espartero, hacia las creencias religiosas. El rabino Philippson de Magdeburgo, en representación de los judíos de Alemania, requirió al parlamento que abolieran el decreto de los Reyes Católicos que vetaba la entrada de judíos en España. Por otra parte, la guerra de África (1859–1860) y los acontecimientos que la precedieron marcaron un giro sustancial en la historia del pueblo judío. Las tropas del general O'Donnell descubrieron en Tetuán una comunidad judía radicada desde 1492. Los soldados se reencontraron con el judío real, el judío sefardita del exilio, y se quedaron admirados de su lenguaje –la jaquetía–, de las tradiciones y de las costumbres que se habían traído de la Castilla medieval²⁶.

Entre tanto, Pio IX había condenado todas las tendencias doctrinarias secularizadoras en la encíclica *Syllabus Errorum* (1864); y en el Concilio Vaticano I (1870) acreditó a la religión católica como la única doctrina admitida en España. Tras la caída de Isabel II, la Revolución de septiembre de 1868 proclamó la libertad de creencias religiosas. El tema recrudeció el debate parlamentario sobre la libertad de culto, con el telón de fondo de la cuestión judía. La iglesia católica orquestó un frente defensivo contrarrevolucionario con la finalidad de debilitar las embestidas de las

²⁴ En «Los judíos en Guadalupe y otros pueblos de Extremadura», *El Monasterio de Guadalupe*, I, 1916, núms. 3, 4, 7–9, 11–12; y II, 1917, núms. 14–15 y 17, transmitió del sentimiento de pureza de la raza española, su odio visceral al judío y al cristiano nuevo, la creencia en las profanaciones de las hostias, el apedreamiento a la cruz de Casar de Palomero, la conspiración judía universal, etcetera.

²⁵ Biblioteca Pública del Estado de Cáceres, ms. José M. Barrio Rufo ms. 1: «Historia de la muy Noble y muy Leal ciudad de Plasencia», fols. 82, 119, 130–140 y 172–174.

²⁶ Véase mi artículo, «La “jaquetía” en *La vida perra de Juanita Narboni*», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, XV, núm. 86, marzo–abril 2010, pp. 18–23. Otra fue la perspectiva de Pedro Antonio de Alarcón en su *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859–1860), con la estampa malévolamente del judío usurero y decrépto que arrastraba por la judería tetuani una vida parasitaria, réproba, viciosa y pusilánime.

nuevas corrientes de pensamientos surgidas tras los sucesos políticos. Los escritores vinculados con la iglesia católica se organizaron en tomo a los carlistas y los neo-católicos, más tarde se incorporaron los integristas que vindicaron una España católica impoluta de judíos y otras religiones.

En este ciclo se publicó una de las fantasías más delirantes de la historiografía antijudía extremeña: *Historia de la Santa Cruz de Casar de Palomero* (1870), de Romualdo Martín Santibáñez, que reeditó en *Las Hurdes: un mundo desconocido en la provincia de Extremadura* (1876)²⁷. Su libelo, inspirado en la *Historia* de fray Antonio de San Luis (1604), los óleos ofensivos que colgaban en la sacristía de la iglesia de Casar de Palomero, el libelo del fanático padre Torrejoncillo y la tradición oral, no deja de ser una prosa panfletaria trufada de minervas y falsedades históricas. R. Martín Santibáñez se recreó con la imagen de los judíos perversos y añadió nuevos artificios de su invención, como el romance de la hermosa Sara y el soldado Hernán Bravo, las manchas de sangre de los judíos ajusticiados en las rocas donde se instaló el cadalso y la judería ficticia de los Barreros. El notario de Casar de Palomero instrumentó la historia judía como un arma ideológica al servicio de la propaganda de la iglesia católica, como correspondía a un escritor vinculado con la ortodoxia eclesiástica, como realizó Carolina Coronado con su literatura. Nadie rebate que el notario combatiera con su pluma el dibujo negativo de Las Hurdes, pero a la luz de la documentación de archivo y de la historiografía especializada, su *Historia*, heredera de los más rancios tópicos antijudíos del Barroco, no resiste el más somero análisis crítico, amén de que su texto contribuyó a acrecentar la imagen perniciosa del judío imaginario.

La prosística extremeña caminaba por los mismos derroteros. La escritora de Almendralejo mostró interés por los temas de la literatura medieval y del Barroco, más como instrumento narrativo que como afición por la historia. En la versión de *Jarilla* de 1873 insertó el episodio medieval «Las dos cabezas»²⁸. Cuatro arqueros se internaron en la selva en busca del hijo del marqués de Villena, doncel de Juan II, y cayeron en una embocada. A dos de ellos les cortaron las cabezas y aparecieron en el altar de una capilla. Don Álvaro de Luna «hizo llamar secretamente a un sábio Rabí

²⁷ Véase mi trabajo «El legado judío de Casar de Palomero (Cáceres): el fruto de la intolerancia», *El legado de la España de las tres culturas. XVIII Jornadas de Historia en Llerena*, Badajoz 2018, pp. 129–139. Puede descargarse en mi web: estudiosjudaicos.imaginason.com

²⁸ *Jarilla*, Madrid 1873, pp. 52–59, edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. No está recogida en la versión de Prensa Popular, Madrid 1920.

que acompañaba al Rey, y le ordenó que examinase las cabezas». El rabino no articuló palabra. El condestable de Castilla le entregó un puñado de oro, pero el rabino rehusó las monedas. El judío, que practicaba la magia negra y la hechicería, le vaticinó que las decapitaciones significaban la muerte de dos personas: el judío y el condestable. Don Álvaro de Luna le pidió que no desvelase el secreto. En trueco de su silencio, el judío le extorsionó con «unos papeles donde se pedía la libertad de seis judíos presos en la sinagoga de Toledo, por haber querido llamar á un cristiano a la ley de Moisés». A Carolina Coronado no le importó violentar la normativa de las Cortes medievales que castigaban el proselitismo judío. El rigor histórico no era precepto en los escritores románticos. El condestable accedió al chantaje y rubricó la liberación de los judíos, pero rogó al rabino que conjurase con su magia el movimiento de los astros para que el presagio no se cumpliera. El judío auguró que solo caería una cabeza. Don Álvaro de Luna entendió que la profecía se cumpliría en la cabeza del judío, pero la autora no reveló el desenlace.

El sabio rabino de Carolina Coronado era pariente del judío nigromante y astrólogo judicial don Abraham Abenzaral [Abraham aben Zarzal], médico de Enrique III (1390–1406), protagonista de *El doncel de don Enrique el doliente* (1834)²⁹, de Mariano José de Larra. El retrato del judío vinculado con la magia, las artes adivinatorias y la hechicería trascendió en Publio Hurtado³⁰: «para la masa social ser o llamar a uno **judío** equivalió constantemente a calificarlo de hechicero, brujo o nigromante... a suponerlo perito en el arte de los maleficios y sortilegios, y a mirarlo como a vampiro satánico». Un estereotipo desarrollado también por Mario Roso de Luna en varios de sus cuentos teosóficos³¹.

En *La rueda de la desgracia* (1873), Carolina Coronado diseñó la historia de un judío prestamista alemán ridiculizado con el tópico de las narices aguileñas, el «hombre de las narices de cartón», que condujo a la ruina al conde Virgilio. Atrapado por las deudas de juego en el casino de San Sebastián –la rueda de su desgracia–, y exhausto por los préstamos del judío, el conde Virgilio decidió poner fin a su vida. La viuda del conde, la marquesa de Ranzó y Alar, reo de su ludopatía, también era fuente de extorsionamiento por el judío prestamista.

²⁹ Así lo sugiere Gregorio Torres Negrera en *Carolina Coronado. Obra en Prosa. Novelas (I)*, I, Badajoz 1999, p. 21.

³⁰ P. HURTADO, *Supersticiones extremeñas*, 1902, Huelva 1989, 2ª ed., p. 60; la negrita está en el original.

³¹ Véase mi artículo «La teosofía cabalísticas de Roso de Luna», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, XVI, mayo–junio 2011, pp. 50–56.

Con el gobierno de Alfonso XII (1874–1885) se abrió una etapa de relativa concordia política. La Constitución de 1876 se mostró más restrictiva con las religiones. Al año siguiente tuvo lugar un acalorado torneo político en las Cortes sobre la libertad de cultos, con el trasfondo de la cuestión judía. Emilio Castelar, en cuyo bando se alinearon republicanos y católicos liberales, defendió el retorno de los judíos sefarditas, mientras que el diputado Vicente Manterola, abanderado de la ortodoxia nacionalista católica y del carlismo, aventó el discurso del exilio. Por este tiempo se instaló en España el banquero Bauer, representante de la casa Rothschild en España, cuyo nieto, Ignacio Bauer, fundó la editorial CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones). Hacia 1878 se estableció Enrique Mansberger, abuelo de Margarita Nelken, diputada republicana cunera por Badajoz durante las tres legislaturas.

En la historiografía extremeña irrumpió Alejandro Matías Gil (Plasencia, 1829–1889) con *Las Siete Centurias de la ciudad de Alfonso VIII* (1877)³². En su texto emergieron sus conocimientos precarios sobre la historia y cultura del pueblo judío, que trascendieron en su exegética. A la cruz misteriosa sin cabeza del cementerio judío del Berrocal, mencionada por J. M. Barrio y Rufo, incorporó la fábula de las piedras tiznadas de sangre y los mitos del deicidio y del judío errante procedentes de la cultura popular³³:

En la linde de este campo con la cerca de *El Berrocal*, en la primer eminencia, sobre un grueso y enhiesto peñasco, se destaca hoy mismo denegrido y cubierto por la pátina de los siglos, el signo de este cementerio. El vulgo le llama *La cruz sin Cabeza*. Otros tienen por la letra T., aventurando algunos la opinión de que quiere decir traición, aludiendo a ciertos hechos que suponen ocurridos en la casa de *El Berrocal*. Ni es cruz, ni es admisible la opinión de estos últimos [...] nada tiene que ver la popular *Cruz sin Cabeza* ni con el edificio, ni con las juntas que dicen celebraron en él los comuneros. Ese signo, como su mismo aspecto lo indica, es mucho más antiguo para nosotros; este signo es efectivamente el Tau o letra T emblema, símbolo o enseña del

³² He consultado las ediciones de 1877 y 2000. El autor manejó la *Historia General de España* de Juan de Mariana, las Crónicas de Juan II, el cronicón del padre Román de la Higuera (s. XVI), *los Anales* de fray Alonso Fernández y los textos de Celso Monge, Vicente Barrantes y Pascual Madoz.

³³ *Anales* pp. 139–140; *Las Siete Centurias* pp. 28 y 108–111.

pueblo judío, como antes hemos indicado, colocado en ese sitio desde los primeros tiempos de la ciudad como señal de que ese campo pertenecía a los talmudistas; era propiedad y enterramiento de los proscriptos israelitas.

A. Matías Gil también se inspiró en el panfleto de R. Martín Santibáñez, comentado por V. Barrantes³⁴: «Los demás [judíos] fueron quemados al N. de Granadilla, en el sitio que aún lleva el nombre de Pozo de los judíos. Por cierto que unas manchas oscuras que tienen las peñas del contorno, cree la tradición que provienen de la sangre de los ajusticiados». En la percepción histórica de A. Matías Gil, el pueblo judío tenía por norma añadir en los blasones la insignia hebrea del «Tau o letra T», que incorporó a la necrópolis placentina para certificar la identidad judía. Tras una descripción somera de las sepulturas, el autor prosiguió con su hermenéutica:

Qué contraste tan magnífico presenta este campo y todas estas alturas con las que se levantan a la parte opuesta de la ciudad, o sea con la silueta de la *Sierra de Santa Bárbara*; en esta todo es productivo, bello y poético; las alturas de *El Berrocal* son graves, sombrías, tristes y silenciosas; aquel es el campo bendito de los cristianos; este es el campo fúnebre de los judíos; triste como las laderas del Calvario, pedregoso y árido como los campos de las ciudades malditas.

Algunas tardes del melancólico otoño –reseñó A. Matías Gil–, los placentinos contemplaban la cruz descabezada y los sepulcros del cementerio y les asaltaban “ideas tan tristes como el último rayo de sol que se ponía, sobre la suerte desgraciada de los siempre errantes y proscritos hijos de Israel. A la vista de este signo y de estos sepulcros no se puede negar la obstinación de estos deicidas, ni dudar de la terrible maldición que sobre ellos pesa. Errantes andan por el mundo y errantes anduvieron por estas calles y por estos campos como lo patentiza nuestra cruz sin cabeza”.

A. Matías Gil yuxtapuso en sus *Centurias* los estereotipos del deicidio, la proscripción y el judío errante. Después de todo, su historia, que presumía de verídica, en algunos aspectos, no dejó de ser un artificio fabuloso.

Durante el gobierno liberal de Práxedes M. Sagasta se desencadenó una oleada de persecuciones antijudías en Elisavetgrado (hoy, Kirovoogrado), Odessa, Kiev y otros lugares de Ucrania, en la semana santa de 1881. El

³⁴ *Aparato bibliográfico*, I, p. 459.

gobierno de Sagasta reabrió el tema de la libertad religiosa y ofreció asilo político en el territorio español, por razones humanitarias, a todos los judíos rusos que se lo habían requerido para evitar las sangrientas persecuciones de los zares. Con este gesto político, el Estado promocionaba de cara a la galería europea la imagen liberal de la monarquía borbónica católica.

Los movimientos antijudíos europeos tuvieron su caja de resonancia en la opinión pública española. La defensa ideológica del catolicismo dogmático, con su nacionalismo exacerbado, tuvo en *El Siglo Futuro* a uno de sus máximos difusores. En Extremadura, la prensa católica conservadora disputó agrias diatribas con los progresistas y republicanos partidarios de la libertad de conciencia. En 1881, Miguel Pimentel, defensor de la enseñanza laica, polemizó en *El Magisterio Extremeño* con el conservador Heriberto Larios, abanderado de la enseñanza religiosa. Heriberto le incriminó en la *Revista de Almendralejo* de su vinculación con la masonería y la liga de la enseñanza laica. El debate se recrudeció en 1887–1892. El católico Joaquín Romero Morera midió armas en *El Boletín del Magisterio* con el masón y republicano Anselmo Arenas, que defendió sus argumentos desde la tribuna de *El Magisterio Extremeño–Onubense*³⁵. Masones y judíos, enemigos de la patria, eran los secuaces del liberalismo que desangraban la economía española. Un argumento falaz que repescó la dictadura franquista.

José Amador de los Ríos había publicado *Historia de los judíos de España y Portugal* (1875), un ensayo que revolucionó la historiografía del momento. En Extremadura, los ensayistas caminaban por otro sendero, como manifestó Nicolás Díaz y Pérez (Badajoz, 1841–1902), en *Baños de Baños* (1880)³⁶, un texto plagado de invenciones e inexactitudes históricas. En Béjar había aparecido una lápida hebrea con un epitafio fúnebre. El ayuntamiento envió un traslado de la epigrafía a la Real Academia de la Historia y los académicos remitieron la siguiente traducción: «Preciosa hija del Rey, ó de Rey, entregó su cuerpo al mundo, ó dejó esta villa». Nicolás Díaz y Pérez mostró la traducción a la especialista alemana Dolores Walke, una ficción del escritor extremeño, en cuya boca puso la interpretativa de Émile Ouverleaux, conservador adjunto de la Biblioteca Real de Bruselas, a quien plagió, pero no se dignó citarle. Francisco Cantera Burgos, que conocía los desatinos que el extremeño había publicado en 1879 y 1880,

³⁵ F. LÓPEZ CASIMIRO, «Enseñanza laica y Masonería en Badajoz durante la Restauración», *Masonería, política y sociedad*, I, coordinación J. A. FERRER BENIMELL, 1989, pp. 429–447.

³⁶ *Baños de Baños (Viajes por mi patria)*, Madrid 1880, pp. 123–127.

refirió³⁷: «De la disparatada interpretación de Díaz no hay para qué hablar». La traducción correcta de la epigrafía es «Doña Fadueña, descanse en gloria, / gloriosa princesa en lo interior».

El imaginario judío incorporó un nuevo elemento en su alforja cultural: la etimología hebrea de los pueblos, comarcas y ríos de Extremadura. Vicente Paredes Guillén (Valdeobispo, Cáceres, 1840–1916) dio alas al judío fantasmal al rastrear en la toponimia hurdana vestigios de la presencia de las comunidades judías: «Una de las cosas que mas pueden contribuir al conocimiento exacto de la situación de las poblaciones antiguas, es el de la etimología de los nombres antiguos y modernos de todos los lugares de la comarca», enunció en *Origen del nombre Extremadura* (1886)³⁸. Sustentó la interpretación etimológica en los tesoros del templo de Jerusalén que los judíos trajeron a Mérida y, tras el edicto de expulsión, escondieron en su refugio hurdano. V. Paredes detectó que el étimo *gaz*, que en su opinión significaba *tesoro* en hebreo, estaba presente en buena parte de la toponimia hurdana:

En esta comarca, los nombres de los pueblos y rios, como hemos visto, conspiran á suponer que en algun tiempo su explotación aurífera ha tenido gran importancia. El Gazco, nombre de una alquería, significa el Tesoro; Pesga, pié del Tesoro, Marchagáz, camino del Tesoro; rio Jurdán, el que lava. El Tesoro del Templo de Jerusalén, se llamaba *Gazofilacio*, según Josefo». Otra exégesis etimológica de Marchagaz provenía de la fusión de los étimos «marcha y gaza: gaza significa las grandes riquezas: significa por lo tanto camino del tesoro. La Pesga: significa pie o principio del tesoro porque desde ella empezaba el terreno aurífero que se extiende desde El Gasco.

Los judíos jerosolimitanos sintieron añoranza de su tierra y bautizaron a la comarca y al río con el nombre de Hurdes, o Jurdes, en remembranza del río bíblico Jordán o «Jurdán», por sus similitudes paronomásticas. Las disputas filológicas sobre la influencia del pueblo judío en la toponimia española había sido motivo de controversia en los escritores del Renacimiento y del Siglo de Oro. Ambrosio de Morales, en *Antigüedades de las ciudades de España*, Esteban de Garibay y Zamalloa en *Los LX*

³⁷ Véanse J. MUÑOZ GARCÍA, «Epigrafía bejarana. La lápida hebrea», *Béjar en Madrid*, XXII, 26 marzo 1938, pp. 5–6; y F. CANTERA BURGOS, «De epigrafía hebraicoespañola», *Sefarad*, II, 1942, pp. 106–112.

³⁸ *Origen del nombre de Extremadura. El de los antiguos y modernos de sus comarcas, ciudades, villas, pueblos y ríos; situaciones de sus antiguas poblaciones y caminos*, Plasencia 1886.

Libros del compendio historial de las Crónicas y universal historia de los reinos de España (1571), el jesuita Juan de Mariana, en *Historiae de rebus Hispaniae* (1592) y la *Historia general de España* (1601), y Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1610), ventilaron pleitos sobre el origen etimológico hebreo de los pueblos de España, que ahora rescataban los escritores decimonónicos extremeños y lo trasladaban a la historiografía judía. Tomás López recogió las acepciones «Jordán» y «Jurdán» en el «Mapa de la provincia de Extremadura» (1798).

Vicente Paredes rastreó otros supuestos vestigios judíos en la etimología extremeña. Así, Zorita provenía «de la voz hebrea Zahorah, que significa la blanca. Esta pudo ser la Leuciana del itinerario, que significa también blanca, y está en el camino antiguo». Badajoz «se llamó por los árabes *Bathaljus* nombre derivado del hebreo *Gbat* que, según Josefo, significa Valle; y de Djewel, que equivale á *Monte del Valle*, por todo lo que *Badajoz* vale tanto como *Monte del Valle*». Carmonita «recibió este nombre porque la poblaron los moros de Carmona. El nombre de Carmona se deriva de la palabra hebrea Carm, que es lo mismo que viña». Cordobilla significa «Córdoba pequeña: Córdoba dicen que es hebreo que quiere decir Ciudad buena (Karba toba) ó de Chortz–toba, oro bueno». Y Sierra Morena, en el «límite meridional de Extremadura; significa su nombre actual que su color es moreno; pero su nombre antiguo Mariani se deriva del hebreo Arihim que significa *monte*»³⁹. No fueron estos los únicos referentes de la supuesta influencia de la lengua hebrea en la etimología de los topónimos extremeños. El nombre de Guadiana «está compuesto de Guadi, que en árabe significa río, y Anah ¿su nombre antiguo hebreo, qué quiere decir? ¿dónde está?».

Discípulo de las proposiciones antijudías de R. Martín Santibáñez y de V. Paredes fue V. Barrantes. En «Las Jurdes y sus leyendas»⁴⁰ (1891), el cronista de Extremadura confirió carta de naturaleza a la calumnia religiosa del apedreo por los judíos a la cruz de Casar de Palomero, atribuyó a la comunidad judía la destrucción del reino visigodo y desestimó la propuesta de los ingenieros J. Egozcue y L. Mallada (1876) sobre el origen del nombre del río Jurdán o Jordán, que, en su opinión, procedía del lugar de nacimiento: la fuente Hurda o Jurda. Seducido por las especulaciones de C. Stephano recogidas en *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum, gentium* (1603), V. Barrantes conectó la paronomástica del vocablo Jordán con «la

³⁹ Los datos en *Origen del nombre de Extremadura*, pp. 52, 60, 62, 63, 73, 76 y 79.

⁴⁰ «Las Jurdes y sus leyendas. Conferencia leída en la Sociedad Geográfica de Madrid la noche del 1.º de julio de 1890», *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, 31, Madrid 1891.

etimología hebrea Jarden, que es ya casi la misma palabra Jarde, leída por Santibáñez en los documentos de La Alberca». La quimera de los judíos hurdanos de origen jerosolimitano cristalizó en los textos de los intelectuales extremeños.

La rueda de los disparates giraba sin cesar en el casino de la historia y la literatura. En 1886, Eduardo Drumont publicó *La France Juive* en la que enfatizó los prejuicios antijudíos europeos, cuyas ideas racistas penetraron en España y se recrudecieron con el caso Dreyfuss (1894–1900)⁴¹. Ese mismo año, Carolina Coronado publicó *El pagaré*. Escribió otra versión bajo el título de *El oratorio de Isabel la Católica* en 1896⁴². En ambos textos, la autora enzarzó a las comunidades judía y cristiana en una enconada lucha por detentar la supremacía ideológica, y cargó sobre la raza judía los tradicionales odios atávicos y el mito del judío errante. Carolina Coronado parecía mostrar cierta condescendencia con el judío, como manifestó F. Manso Amarillo⁴³: «el judío goza de la comprensión de la escritora, quien está más cerca de ellos en esta obra [*El pagaré*] que lo estuvo en su artículo *Un viaje desde el Tajo al Rhin*, descansando en el palacio de cristal». En ambas narrativas, el protagonista:

Samuel era buen negociante, no mal hombre. Obedecía al instinto de su raza procurando el oro por medios lícitos al préstamo y, naturalmente, cuando veía alguna fortuna próxima á caer, rondaba y se iniciaba en los secretos de la familia y seguía los pasos de sus individuos hasta que llegaba el momento oportuno de aprovechar aquellas brevitás que caían por sí mismas, maduras y entreabiertas, goteando la rica miel que el judío saboreaba en los palacios del duque.

La novelista vinculó al judío financiero con la plutofilia, pero lo caracterizó con una cierta bondad humana. Samuel «no era mal hombre». Podía haberlo definido como un buen hombre, pero como era judío prefirió el recurso de la litote. Manifestó su verdadero pensamiento negando lo contrario de lo que estaba afirmando, realzando el aspecto negativo del comerciante porque, en realidad, nunca tuvo una mirada condescendiente, comprensiva, con el pueblo judío. Para definir su actividad profesional no necesitó ningún recurso literario. El prestamista Samuel era un «buen

⁴¹ I. GONZÁLEZ GARCÍA, «Los católicos españoles y el problema judío en el siglo XIX (1881–1900)», *El Olivo*, XI, Madrid 1987, pp. 45–77.

⁴² «El oratorio de Isabel la Católica», *Carolina Coronado, Obra en prosa. Novelas II. Teatro*, II, edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera, Badajoz 1999, pp. 297–328.

⁴³ F. MANSO AMARILLO, «Poesía, crítica y folletín en Carolina», *REE*, LVIII, 2002, pp. 765–844: p. 832.

negociante». Era lógico que, como judío, actuase impulsado por su naturaleza especuladora, a la caza de la hacienda del cristiano, pero su conducta especuladora era merecedora de comprensión, como sucedió con el inquisidor infante cardenal Enrique, porque, después de todo, no era «mal hombre». El tropo literario de la bonhomía del judío dedicado al comercio del préstamo a interés, sin el recurso enmascarado de la lítote, emergió en la narrativa de otro escritor católico extremeño: *Libro de las horas*, de José López Prudencio (1926)⁴⁴.

Carolina Coronado dio curso libre a los prejuicios religiosos y sociales seculares del romanticismo. Personajes acartonados caracterizados con los estereotipos tradicionales del judío usurero que devora la hacienda con la pignoración de prendas (rasgo económico); la inteligencia y la soberbia (perfil psicológico); la belleza proverbial de la mujer, las narices de cartón, las uñas negras y los ojos verdes del hombre (aspecto fisiológico); la negación del Mesías y la traición a la doctrina del cristianismo (estigma religioso), materiales utilizados con frecuencia en la narrativa y la historiografía extremeñas del XIX.

Las actitudes de repudio hacia el judío, banalizadas como un hecho real, se habían integrado en el discurso ideológico del judío imaginario extremeño, como consecuencia de una encrucijada de factores derivados de la monopolización del sistema educativo por la Iglesia católica, los alarmantes niveles de analfabetismo, las graves lagunas historiográficas y los prejuicios políticos y sociales propalados por la cultura antijudía tradicional de transmisión oral y literaria. A medida que avanzaba el siglo XX surgieron nuevas corrientes de pensamiento que diluyeron someramente el retrato lesivo del judío imaginario. El discurso trivializado empezó a mudar muy levemente en la sociedad. *Revista de Extremadura* (1899–1911) actuó como termómetro cultural de los niveles de distorsionamientos históricos y las caracterizaciones de los judíos, casi siempre hostiles.

A rebufo del filojudaísmo cultural que rezumaban los círculos progresistas españoles, los hombres de letras de la Restauración extremeña mostraron cierto interés por la temática judaica, sin desprenderse de los viejos prejuicios, los mitos y las fantasías románticas que fertilizaban el imaginario judío. Las composiciones de los escritores con una sólida formación cultural no estuvieron exentos del lastre nocivo de la cultura popular oral y literaria, como la estampa imperecedera del judío deicida y traidor en *La pedrada*, de Gabriel y Galán. O los prejuicios ideológicos de

⁴⁴ *Libro de horas anónimas. Breviario que contiene muy devotos rezos y salmos de profana añoranza deleitosa para la augusta ciudad de Badajoz en sus noches de invierno largas y evocadoras, en sus noches primaverales y otoñales tibias y sugerentes, en sus noches de luna estival blancas y nostálgicas*, Imprenta Antonio Arqueros, Badajoz 1926, pp. 133–135.

Publio Hurtado que en su afán por desterrar las supersticiones populares de su tiempo transmitió, en *Supersticiones extremeñas* (1902)⁴⁵, los estereotipos tradicionales, como el judío embaucador, «cuyo excesivo número, su engreimiento y osadía, haciendo rebosar la copa, ocasionaron grandes trastornos y dieron lugar a que los Reyes Católicos estableciesen un Tribunal Inquisitorial, en Guadalupe, para perseguir a la herética pravedad muy extendida en aquella comarca». O la leyenda de la «camarera judía de peregrina belleza» que en la noche de san Juan salía de ronda por el camino de Malpartida a Plasencia y ofrecía un banquete pantagruélico a los devotos cristianos el día de san Cipriano, patrono de los supersticiosos. Un episodio que recuerda a las dos brujas malvadas con los revestimientos trivializados de la judía avara utilizada por V. Barrantes en *El espejo de la verdad* (1853)⁴⁶. O la vinculación de los cabalistas con los hechiceros, como atribuyó al clérigo converso Francisco de Mesa. Amén del mito del judío errante y otras quimeras del mismo jaez. Como ha resaltado mi colega José Manuel Pedrosa⁴⁷, hubo escritores que llegaron «incluso a dar el paso del antisemitismo cultural al antisemitismo pseudocientífico extremeño, como es el caso de Vicente Barrantes [...] Publio Hurtado, otro de los nombres importantes de la intelectualidad y del folclorismo extremeños de finales del siglo XIX y comienzos del XX, incluía en su volumen de *Supersticiones extremeñas* consideraciones que hoy podrían considerarse tan supersticiosas como la materia de la que se ocupaba en su libro».

En fin, el panorama historiográfico experimentó cambios sustanciales en la alta Extremadura con los ensayos de investigación de Vicente Paredes, *Los Zúñigas, señores de Plasencia* (1903)⁴⁸, y del chantre José Benavides Checa (1847–1912), *Prelados placentinos* (1907)⁴⁹, que ha permanecido inédito hasta 1999. Ambos trabajos, sustentados en las fuentes documentales de los archivos catedralicio y municipal, marcaron el inicio del redescubrimiento de la historia olvidada de los judíos medievales, cuatrocientos años después de la expulsión, y la renovación de la inconmensurable aridez historiográfica dominada por el fértil y lesivo judío imaginario.

⁴⁵ *Supersticiones extremeñas*, pp. 48, 49, 55, 61, 65 y 123.

⁴⁶ *Cuentos y leyendas*, Madrid, 1875, pp. 46–47.

⁴⁷ «Visión de lo judío en la cultura popular extremeña», *Actas de las Jornadas Extremeñas de Estudios Judaicos*, Badajoz 1986, pp. 249–283: pp. 267–268.

⁴⁸ *Los Zúñigas, señores de Plasencia*, Cáceres 1903, y *Revista de Extremadura*, 5–11, 1903–1909.

⁴⁹ *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia*, Plasencia 1907, 2ª ed. Plasencia 1999.

JUAN JESÚS SÁNCHEZ ALCÓN. Investigador y divulgador del patrimonio natural y cultural.

LAZOS CULTURALES Y COMERCIALES ENTRE LA CIUDAD DE PLASENCIA Y MONTEHERMOSO. APORTES HISTÓRICOS DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Comienzo este artículo con los emotivos recuerdos de mi infancia, cuando veía desde el Campo de la Mesa en Sartalejo, aquella solitaria encina en el horizonte que parecía indicar donde estaba la ciudad de Plasencia. *-Mira aquella encina hijo, es la que se ve desde la casa de tía Vicenta-*. Comentaba mi padre.

Y a mi memoria vienen aquellos viajes en el autobús, y al pasar las curvas encontrar aquel enorme cartel que ponía “En Daza vistes lo mejor que hiciste”. Y la imagen de la casa de mi tía en la calle del Salvador y yo asomándome la ventana a ver si veía aquella encina. El olor del pan y los exquisitos dulces cuando caminaba por sus calles bulliciosas en los días de mercado. La voz inconfundible del vendedor de la ONCE con sus cupones que retumbaba por todas las calles “*Para Hoy*”. Tantos y tan buenos recuerdos me vienen a mi memoria.

Empezando por los lazos comerciales, diré que Montehermoso ha tenido siempre una importante actividad económica vinculada al comercio con la ciudad de Plasencia. Esta actividad se fundamentaba principalmente en la venta de productos del campo y de las fértiles huertas de las Vegas del Alagón que ue producían excelentes cosechas de frutas, verduras y hortalizas. Muy importante era también la venta de huevos y ajos que tenían gran fama en el mercado. Pero también la artesanía tenía una gran importancia, los Cencerreros o campanilleros eran parte de una industria artesana ganadera que gozaban de mucho prestigio y eran muy conocidos en la ciudad. Los alfareros que vendían pucheros, cantaros, botijos..., etc., los caldereros, los sarteneros.

En este artículo expondré una parte de la historia de Montehermoso, empezando por las fechas más significativas y los acontecimientos más destacados desde mediados del siglo XIX hasta el siglo XX a través de una selección de aportes y datos históricos. Luego continuaré con las epidemias, enfermedades, la crisis de subsistencia y la economía en Montehermoso, los montehermoseños en el mercado de Plasencia. Los lazos

comerciales, centrándome principalmente en los albores del siglo XX y especialmente en una fecha muy significativa, en 1917. Año de la visita de Sorolla a Plasencia. Los paisanos que aparecen el cuadro del pintor valenciano y como era la actividad que desarrollaban en el mercado. Para terminar, os contaré parte de mi trabajo de investigación sobre el origen de la famosa Gorra de Montehermoso.

MONTEHERMOSO. DATOS, NOTICIAS, HECHOS Y SUCESOS HISTÓRICOS DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Año 1846: la orden del 3 de febrero por la que el juez cita a declarar a Simón Giménez (Jarero), y Lorenzo Roncero (Risa), de Montehermoso, a Antonio Dionisio Galán de Casar de Cáceres y a Gabriel Domínguez (Chiclanes) de Aceituna para que se presenten en la cárcel de Coria y respondan de sus delitos. También es interesante saber el cupo por alcohol y sal que le correspondía a Montehermoso en ese año. El cupo por consumo eran 10.000 pesetas. La cantidad sumaba 729,75 por cada uno de los productos, lo que elevaba al total general a la cantidad de 11.459,50 pesetas. Ese año el impuesto sobre la sal aumentó en 25 céntimos para todos los pueblos de la provincia.

Año 1849: la fuga de la cárcel de Cáceres en la noche del 8 al 9 de marzo protagonizada por varios reos, entre los que se encontraba Simón Jiménez “Jarero” de Montehermoso, cuya descripción realizaron de la siguiente manera. *Cincuenta años, cinco pies, color bueno, pelo cano, ojos castaños, barba poblada cana, nariz regular, con la uña del dedo corazón de la mano derecha partida.*

Año 1857: de la agresión a un guardia civil por un grupo de mozos del pueblo de Montehermoso. El miércoles 4 de febrero de 1857, el Diario de Córdoba recogía esta noticia de un suceso que había ocurrido en el pueblo de Montehermoso. *“En el pueblo de Montehermoso ha sido muy mal herido un guardia civil a quien parece sacaron fuera del pueblo engañado, unos mozos después de estar acostado. Con el pretexto de que les acompañase a cenar; parece que le causaron algunas heridas hasta que le creyeron muerto, pero el guardia, luego pudo levantarse, llegó a casa del segundo teniente de Alcalde, donde le prestaron los auxilios que su posición merecía”.*



Año 1859: el pleito que tienen el ayuntamiento de Montehermoso y varios vecinos del pueblo, sobre la propiedad y aprovechamientos de varios terrenos: Carrascalejo, La Talla, Merendazgo, Tremales, Valcuevo, Vegas, Barrueco, Hinojal y Sartalejo de Arriba, sitios en el término del pueblo en esas fechas. Nadie del ayuntamiento

compareció en el juzgado, a pesar de las citaciones del juez. Las suertes de esos terrenos fueron enajenadas en tiempos de la guerra de la independencia para atender con su importe a las urgentes necesidades del ejército de aquella época, por lo que algunos terrenos fueron adjudicados a los militares que participaron en la contienda en favor de sus servicios patrióticos. El juez en su auto se pronuncia a favor de los vecinos, a los que reconoce la propiedad de los terrenos y sus correspondientes aprovechamientos de los cuales el ayuntamiento exigía pagar ciertas cantidades para atender a las obligaciones provinciales o municipales para cubrir sus necesidades.

Año 1867: el alcalde de Montehermoso, provincia de Cáceres, salió al frente de dieciocho hombres. Proclamado fe y república federal y dirigiéndose a Plasencia. Al salir del pueblo se llevó 200 escudos de la administración de Estancadas. El alcalde de aquella época era Blas Mateo, que lo fue desde el año 1867 a 1868.

Año 1869: el Ayuntamiento de Montehermoso solicita la creación de una Compañía de Voluntarios por la Libertad.

Año 1871: la Diputación provincial de Cáceres hace donación con destino al Museo Arqueológico Nacional de dos trajes completos, de los que usaban los habitantes de Montehermoso hasta la guerra de la Independencia

Año 1878: participación de un grupo de danzantes de Montehermoso en la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes el 23 de enero de 1878. La Diputación Provincial de Cáceres eligió al pueblo de Montehermoso que fue representado por seis parejas de vecinos que fueron acompañados de un tamborilero, ya que su traje había adquirido fama por su singularidad dentro de la provincia.

Año 1880: el grave incendio ocurrido el 4 de agosto en el barrio de El Albadil en Montehermoso que destruyó cuatro viviendas, en una de las cuales estaba Francisca García, que recién parida pudo huir de las llamas. Y Ana Giménez, que tuvo que salir corriendo y desnuda con sus dos hijas pequeñas.

Año 1888: El 8 de noviembre de 1888 aparece la primera representación de la gorra de Montehermoso en una publicación de La Ilustración Española y Americana que aparece simbolizada en un grabado de Juan Comba.

Año 1891: el atentado sufrido una noche por el alcalde D. Pedro Gutiérrez, al que colocaron dos petardos, uno en la bodega que rompió algunas tinajas de aceite. Y otro debajo de la cama del propio alcalde. Se libraron él y su familia de una muerte segura al estallar primero el de la bodega, ya que el estruendo les hizo levantarse y librarse de la segunda detonación que ocurrió después y que les pudo sorprender durmiendo.

Año 1899: el motín ocurrido en Montehermoso en las Fiestas Patronales de San Bartolomé, al negarse el alcalde a dar la salida al toro por carecer de permiso del gobernador. Dos guardias civiles resultaron heridos y fueron sitiados junto a las autoridades hasta que se soltó el toro, restableciéndose luego el orden y acabando la fiesta sin incidentes.

MONTEHERMOSO. DATOS, NOTICIAS, HECHOS Y SUCESOS HISTÓRICOS EN EL SIGLO XX

Año 1904: el terrible escándalo que sucedió en Montehermoso y por el que tuvo que intervenir la guardia civil para poner orden en el pueblo. La causa del suceso fue que un grupo de vecinos intentaron atropellar la casa de Lorenzo Garrido, alcalde en aquella época.

También ocurre otro suceso que sorprendió a los vecinos, se trata del robo cometido el 12 de diciembre de 1904 en la iglesia parroquial del pueblo y cuyos autores no fueron descubiertos hasta dos años más tarde.



Año 1906: en un registro realizado en la casa de una vecina de Montehermoso, se encontraron varias cartas que arrojaban luz sobre el robo cometido el 12 de diciembre de 1904 en la iglesia parroquial del pueblo y cuyos autores aún no habían sido descubiertos. La información obtenida en las cartas, hizo que la guardia civil detuviera a tres vecinos del pueblo como autores del robo sacrílego.

Año 1907: el terrible suceso ocurrido el 3 de febrero, día de San Blas, en el que Victoria, una joven de Montehermoso perdió la vida a manos de su pretendiente cerca de Morcillo.

Año 1908: el 14 de junio, con motivo de la celebración del Congreso Nacional de Hurdanófilos celebrado en Plasencia en los días 14 y 15 de junio de 1908, el grupo de danzadores de Montehermoso actúa en esta ciudad. Salen bailando desde el patio central del Palacio Episcopal, abriendo la marcha de la comitiva, hasta llegar al Teatro de Plasencia, cosechando un enorme éxito entre los congresistas presentes y el numeroso público que abarrotaba las calles.

Año 1911: El concurso para la construcción de puentes sobre los ríos Tajo entre Salamanca y Cáceres, y sobre el Jerte y Alagón, entre Plasencia y Montehermoso.

Año 1915: el atentado realizado al Juez Municipal Juan Retortillo Domínguez al que quisieron quemar la casa.



El suceso ocurrido en Montehermoso contra el Juez Municipal Juan Retortillo Domínguez, al que trataron de hacer objeto de un bárbaro y criminal atentado, aunque al final se frustraron tan siniestros propósitos. A la puerta de la casa de dicho señor dieron fuego a unos cuantos haces de ramajes que pudo sofocar un vecino, consiguiendo que el daño quedará reducido a la destrucción de las puertas. El juez de Plasencia instruyó las oportunas diligencias.

Año 1918: la visita del Conde de la Maza a Montehermoso, sus incidencias al quedar su coche atascado en el río Alagón, y su posterior juicio en Plasencia.

Año 1927: el homicidio ocurrido el Día de los Difuntos en Montehermoso. Todo ocurrió cuando cuatro mozos se encontraban en un bar y habían bebido más de la cuenta. Entonces se presentó la madre de uno de ellos y le recriminó a su hijo su habitual vicio por el vino. Este no hizo caso de las advertencias de la madre y descompuesto e irritado le propinó dos bofetadas. Este hecho indignó tanto a los amigos que le llamaron la atención. Lejos de apaciguarse, se encaró con ellos y los reto a todos, hiriendo mortalmente a uno de ellos de una puñalada.

Año 1928: la primera visita a Montehermoso de Ruth Matilda Anderson.

A mediados de diciembre se hallaban reunidos un grupo de hombres en el “*Portal de Tío Victorio*” en el término de Montehermoso. Al parecer se hallaban embriagados y uno de ellos en una disputa mató a otro de un disparo en el pecho. Después del suceso, el agresor huyó junto a otros cuatro compañeros y se dio a la fuga. Pasaron el día escondidos en “*Los Pajares de Marifranca*” con la intención de huir a Portugal por el termino de Cilleros.

Año 1929: la Fiesta de la Flor se celebró el día 24 de agosto y en ella participaban 14 chicas jóvenes que después de misa ponían una flor a toda persona que encontraban a su paso, visitando todas las calles, plazas y rincones para recaudar dinero. Las fiestas de San Bartolomé terminaron el día 27 con una gira campestre por las orillas del río Alagón. Después de un buen asado regado con buenos vinos y licores, regresaron al pueblo donde amenizó el final de fiesta el afamado tamborilero Antolín Garrido. La gira fue organizada por Moisés Garrido Lorenzo, que dos años después hospedó en su casa al famoso fotógrafo José Ortiz Echagüe.

Año 1930: con motivo las Ferias de Mayo de Cáceres, El Diario de la Provincia de Cáceres del martes 8 de abril de 1930, se hace eco de la noticia de la adquisición de unos gigantes que vestirán el traje típico de Montehermoso y un grupo de gigantillas que irán ataviadas con trajes regionales.

En el homenaje a Gabriel y Galán en la ciudad de Plasencia, se convoca a jóvenes de varios pueblos de las comarcas cercanas para presidir una fiesta en su honor, siendo condición que fueran ataviadas con el traje típico de cada pueblo. Las jóvenes eran de Guijo de Granadilla, Malpartida de Plasencia, Jaraíz de la Vera, Jerte, Serradilla, Plasencia y Montehermoso.

Año 1931: la visita a Montehermoso del gran fotógrafo José Ortiz Echagüe.

Otro suceso trágico de la época, muere electrocutado en un desgraciado accidente el vecino de Montehermoso Dionisio Jiménez, de 22 años de edad, en la posada “*La Cisterna*” en Plasencia.

Año 1932. en el mes de junio se concentran un gran número de fuerzas de la guardia civil, con motivo de haberse alterado el orden público, siendo amenazados de muerte el alcalde, así como algunos patronos de la localidad.

Los graves sucesos ocurridos el 19 de septiembre en los que fue herido Antolín Garrido “*El Tamborilero*”. La subasta para enajenar el aprovechamiento de pastos sobrante y montanera del monte Dehesa Boyal de Montehermoso.

Año 1933: se solicita el envío de la guardia civil a Montehermoso, porque los obreros del campo pretendían roturar todas las fincas. Era alcalde en aquella época Juan Gordo Paniagua (*Tío Juan Patilla*), que mandará construir la laguna que lleva su nombre en la dehesa boyal de Montehermoso.

Año 1942: en el Boletín de la Real Sociedad Geográfica, se hace mención a la habilidad extraordinaria que tenían los aureanos (bateadores de oro) de Montehermoso. No solo destacan la destreza en manejar la clásica batea, sino también el saber escoger los sitios de los aluviones en donde el oro se puede presentar con mayor riqueza.

Año 1949: segunda visita de Ruth Matilda Anderson a Montehermoso.

Año 1951: se solicita permiso de investigación de mineral de Wolframio en la Barrera del Ronco por parte de Vicente Castillo Periañez, vecino de Montehermoso.

Año 1952: participación de Los Negritos en los actos de la coronación de la Virgen del Puerto en Plasencia, el 27 de abril de 1952.

Año 1956: participación de Los Negritos en los actos de la coronación de la Virgen de Argeme en Coria, el 20 de mayo de 1956.

Año 1972: Actuación del Grupo de Los Negritos de Montehermoso en el Concurso Nacional de Coros y Danzas de España en el Teatro de la Zarzuela en octubre de 1972 en Madrid.

Nota Importante: aunque ya sea en el siglo XXI, no puedo dejar de mencionar la participación de Los Negritos de San Blas en los actos conmemorativos del 50 aniversario de la coronación de la Virgen del Puerto en Plasencia el 27 de abril de 2002.

EPIDEMIAS Y ENFERMEDADES

En los albores del siglo XX se produce un importante incremento de la tensión social a raíz de varias crisis causadas por enfermedades epidémicas como la peste, el cólera, la fiebre amarilla, la viruela, el tifus, la tuberculosis, el paludismo, la epidemia del sueño y la gripe española. Las condiciones de salubridad no eran las más adecuadas, lo que hacía más fácil la proliferación de enfermedades infecciosas. No existía suministro de agua potable ni de alcantarillado.

Este periodo se caracterizaba por los graves problemas de salud y las numerosas muertes ocasionadas por estas epidemias que eran originadas por enfermedades altamente contagiosas que se transmitían con rapidez y que a su vez aumentaban debido a los deficientes servicios sanitarios. En el pueblo de Montehermoso nos encontramos con un curioso vocabulario que denominaba de una manera peculiar a diversas epidemias y enfermedades.

Una de ellas era "*La Pelresia*" que era ni más ni menos que un ictus. La perlesía (el nombre correcto) es la privación o disminución del movimiento de partes del cuerpo. También puede ser la debilidad muscular producida por la edad o por otras causas como un ictus. "*El dolor misere-re*" un cólico o una peritonitis, también conocida como "*La pendi*". "*El andancio*" cuando había un virus que producía vómitos y diarreas.

Y la "*Enfermedad de la moda*", que era la gripe española que apareció en 1918 y duró hasta 1920, causando una gran mortandad a nivel mundial. La llamaban así porque la gente decía - vaya una moda que ha venido, se muere la gente una tras otra. Venimos de enterrar a uno y ya suena el *din, dan* de las campanas. ¡Ya cayó otro!".

Pero centrándonos en el año 1917, nos encontramos con una de las peores epidemias de la historia, donde murieron millones de personas por una extraña enfermedad que dejaba a la gente en un período de inconsciencia parecido al sueño y del que muy poca gente lograría sobrevivir. Era la "*Epidemia del Sueño*" o encefalitis letárgica. Esta rara enfermedad que coincidió en el tiempo con la gripe española, no logró remitir hasta el año 1928. Y es que cuando había epidemias y enfermedades contagiosas, en Montehermoso se tenía por costumbre quemar toda la ropa del fallecido para evitar que contagiara a la familia.

LA CRISIS DE SUBSISTENCIA Y LA ECONOMÍA EN MONTEHERMOSO

Las crisis de subsistencia fue un periodo de escasez de alimentos debido a las malas cosechas producidas por la sequía que llegaron a producir hambruna en la población, llegando a provocar la especulación del trigo y de otros productos básicos. Estos ciclos de sequía que duraron varios años, venían a la vez acompañados de epidemias que causaban grandes estragos en la población. Las cosechas fueron malas y se incrementó de manera considerable el precio del trigo y otros productos, lo que dio origen a la especulación.

La economía de Montehermoso era básicamente agraria y ganadera y se caracterizaba por su elevada dependencia de las condiciones atmosféricas, que en aquella época carecían de mecanización y necesitaban mucha mano de obra para poder coger las cosechas. Todo se conseguía con muchísimo esfuerzo y trabajo, y conllevaba que toda la familia y allegados participaran en las labores del campo y se ayudaran mutuamente.

LOS MONTEHERMOSEÑOS EN EL MERCADO DE PLASENCIA

Los paisanos que tenían pequeñas huertas en las Vegas del Alagón y en las inmediaciones del pueblo, acudían cada martes al mercado de Plasencia a vender sus productos, atravesaban el río por los diferentes vados y cuando el caudal subía lo cruzaban en La Barca situada en El Galapagar.

Algunos montehermoseños, principalmente hombres, salían por la tarde después de comer y cargar la mercancía. Muchos tenían que ir andando porque no podían montar, ya que solían llevar los serones cargados con las verduras, hortalizas o la fruta de la temporada. Los productos más delicados los llevaban encima, caso de las lechugas, pimientos o tomates, y las sandías, melones y ajos abajo, cuyas “*ristres*” eran muy apreciadas en el mercado. En otras ocasiones utilizaban para el transporte banastas, cestas y también llevaban sacos. En verano las caballerías iban con cajas llenas de deliciosas brevas o higos en mitad del aparejo.

Cuando se juntaba un grupo, iniciaban el camino contando anécdotas e historias antiguas para hacer más llevadero el camino. Los más jóvenes conversaban entre ellos sobre las mozas que pretendían, la familia de la pretendiente, y la disposición que podrían tener los padres a que se emparejaran con sus hijas.

Una de las historias más curiosas relacionadas con los viajes de los monteroseños a Plasencia es la de “*Tía Matea Galana*”, que se vestía como un hombre y se ponía un cigarro en la boca. Esto lo hacía para que no la conocieran, ya que temía que, al ser mujer, pudieran hacerle daño o meterse con ella. Cuentan los testimonios que cuando se encontraba de noche con alguien en el camino solía poner una voz fuerte y varonil y con el cigarro en la boca decía “*Buenas noches*”. Con el paso del tiempo la gente se enteró de esta circunstancia y luego la esperaban para que viajara con el grupo y le decían “*Venga vamos Matea*” y entonces empezó a viajar tranquila.



Al pasar Carcaboso, a la altura del actual cruce de Pradochano, cogían una trocha (atajo) que salía a la izquierda, para luego más adelante llegar hasta una laguna. Pasaban dejando a su derecha el *Camino de Los Pajares de San Pedro, la Dehesa de San Pedrillo El Raso y la Dehesa de Berrocalillo*. Y a su izquierda, *San Pedrillo de Arriba y la Dehesa de Los Palacios*.

Luego cogían otra trocha hasta el Puente de San Lázaro y desde allí a La Puerta de Coria para llegar a la plaza. Ya bien entrada la noche descargaban la mercancía y dormían en mantas o sacos, utilizando muchas veces los serones como improvisado colchón. Por la mañana se lavaban la cara en los bares y después de un café, un buen trago de aguardiente para soportar el duro día que se les venía encima.

Con el paso del tiempo dejaron de dormir en la plaza, ya que no estaba bien visto. Aunque eran muy madrugadores y antes de “*clarear*” ya estuvieran arriba, a esas horas ya había gente por la plaza. Entonces empezaron a quedarse en las posadas, una estaba ubicada en la Plaza de Abastos, se llamaba *La Cisterna*, allí dormían en mantas y sacos de paja. Durante el mercado dejaban las caballerías en la calle Trujillo a poca distancia de la plaza.

Con el transcurrir de los años, toda la gente que quisiera vender en el mercado tenía que alquilar unas “romanas” para pesar la mercancía que traían. Era en alquiler y al terminar la jornada se devolvían, esto se hacía para evitar que nadie que vendiera en el mercado adulterara las medidas de peso. Al acabar el mercado, de nuevo aparejaban las caballerías y ya más ligeros de peso podían ir montados y si el día había sido bueno, los mozos lo celebraban cantando. No sin antes haber regado el estómago con unos tragos de vino o aguardiente.

“Menos mal que venían juntinos, que si no el mi hombre no llegaba a casa, porque para una vez que vino solo, se cayó de la mula por venir un poco “pintojo” del vino que bebió en la taberna al terminar”. Esto comentaba una mujer mayor sobre las peripecias de aquellos tiempos. Contaban los placentinos que era muy habitual ver a un grupo de mujeres vestidas de negro que se situaban en los portales del ayuntamiento. La mayoría de ellas eran viudas que vendían huevos y que se reunían juntas para viajar hasta Plasencia.

LOS PAISANOS DE MONTEHERMOSO EN EL CUADRO DE SORROLLA Y SUS OFICIOS TRADICIONALES

Montehermoso siempre ha destacado por ser un importante núcleo artesanal en Extremadura. Aunque muchas de las artesanías y oficios tradicionales han desaparecido, en el pasado había varios talleres que por sus características eran únicos y exclusivos, y que con el paso del tiempo fueron adquiriendo identidad propia, asociados a la historia y formando nuestras señas de identidad, siendo un fiel reflejo de nuestra idiosincrasia y nuestra cultura tradicional.

Los oficios tradicionales y la artesanía de Montehermoso conforman uno de los activos históricos y culturales más importantes de la región, siendo la manifestación más tangible del patrimonio cultural inmaterial. La salvaguardia de este patrimonio, debe garantizar que la artesanía tradicional se siga transmitiendo a las generaciones futuras como medio de expresión y conservación de la identidad cultural.

Los Cencerreros o Campanilleros

En Montehermoso trabajaban en diferentes oficios artesanales, como es el caso de la familia Iglesias que fabricaba cencerros en el arrabal de *La Cañada* y que no faltaba a la cita en Plasencia cada semana. La venta la

hacían principalmente los martes, donde nunca faltaban al mercado semanal de Plasencia al que acudían pastores, cabreros, vaqueros y ganaderos de otros pueblos y comarcas para comprar los cencerros para el ganado. También se desplazaban a las principales ferias ganaderas de la zona donde eran muy conocidos y respetados.

En su primera visita a Montehermoso en 1928, Ruth Matilda Anderson inmortalizó con su cámara varias imágenes que muestran el procedimiento y fabricación de los cencerros en la fundición que la familia Iglesias tenía en el arrabal del pueblo, allí trabajaba Pedro Iglesias Garrido con sus hijos Genaro, Ramón, Felipe y Cecilia. Es entonces cuando le dice a Ruth que él fue el modelo que aparece con su mujer en la famosa fotografía de Jean Laurent de una pareja de montehermoseños, con motivo de la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes en 1878.

En su segunda visita a Montehermoso en 1949, volvió a visitar la fábrica de cencerros y campanillas donde habló con Genaro Iglesias Gordo, uno de los modelos que aparecen en el cuadro de Joaquín Sorolla “El Mercado”. Su hijo Eulogio Iglesias Galindo regentaba junto a su mujer Cecilia Garrido el bar donde Ruth Matilda Anderson y Frances Spalding almorzaban cada día y les recordó que ya visitaron esta fábrica en su primera visita cuando él era un niño. Eulogio tenía entonces 34 años de edad.

El miércoles 12 de julio de 2017 tuve la ocasión de hablar con su viuda, una encantadora mujer de 100 años, que todavía recordaba a aquellas dos mujeres americanas que la visitaron junto a otro hombre que también recordaba “era de fuera”. Con una sonrisa le vino a la memoria como les ponía en el bar una palangana para que se lavaran las manos y como ellos miraban extrañados al ver que utilizaban un jabón de papel que nunca habían visto y que luego tiraban. También recordaba que les dejó una habitación para transcribir sus notas y apuntes y como agradecían las buenas comidas que les preparaba con productos de la huerta, lo que le gustaban los huevos con patatas y aquellas latas de conservas que traían en sus viajes.

Jacinto Galindo Morcillo (Tío Jacinto Sartén, el herrero)

Por lo que pude investigar de los paisanos que aparecen en el cuadro de Joaquín Sorolla, Extremadura. El mercado. Jacinto Galindo Morcillo siempre ponía su puesto los martes en Plasencia junto a los campanilleros de la familia Iglesias, con los que le unía una buena amistad. Jacinto vendía tenazas, cucharas, calderos, trébedes, escobas, martillos, cadenas,

hoces, sellos para el pan, además de varios utensilios domésticos y para el trabajo del campo que fabricaba en su fragua situada al lado del “*Boquerón*”. También vendía sartenes, de ahí su apodo “*Tío Jacinto Sartén*”. Me contaba su nieta Priscila que cuando eran pequeñas y sus nietas jugaban en la fragua y le rompían alguna tenaza, él en castigo les mandaba coger el fuelle, algo que en lugar de molestarles, les gustaba y hacían encantadas.

La fragua era una pequeña estancia a la que se accedía por un estrecho pasillo de 1,10 metros de ancho por 4 metros de largo en el cual colgaba muchos de los utensilios que fabricaba. A continuación, estaba la fragua que media unos 2,30 metros de ancho por 5 metros de largo y donde el hacia la mayor parte del trabajo. Esta zona daba acceso a un corral que aun contiene el granado y los olivos que tenía en el exterior.

Las hueveras

También era muy importante el papel de las hueveras, ya que eran muchas las que a lomos de las caballerías acudían al mercado a vender sus huevos frescos y otros productos de la huerta. Estas mujeres que solían ser viudas se dedicaban a comprar los mejores huevos por el pueblo, en el campo y en las dehesas cercanas, para luego en casa limpiarlos y seleccionarlos con mimo y cuidado. A continuación, los colocaban en paja limpia para no dañarlos en el transporte y que estuvieran listos para venderlos en el mercado.

Estos paisanos de Montehermoso eran gente noble y valiente de pieles curtidas por el sol trabajaban muy duro todo el año para poder sacar adelante a sus familias y durante mucho tiempo estrecharon relaciones con los vecinos de la ciudad del Jerte, lo que hizo que a lo largo de la historia se crearan unos importantes lazos históricos y comerciales entre Montehermoso y Plasencia.

Antes de pasar a la parte final dedicada a la gorra de Montehermoso, quiero agradecer públicamente a la ciudad de *Plasencia*, por el cariño y respeto con que la gente de esta ciudad ha tratado y tratan a los habitantes de Montehermoso. Lo digo principalmente porque en aquella época donde la mujer iba con su atuendo tradicional y su gorra a la cabeza, respetaban su forma de vida, sus costumbres y tradiciones transmitidas de generación en generación y que están fuertemente enraizadas en una serie de rasgos y patrones culturales.

El origen de la Gorra de Montehermoso

La Gorra de Montehermoso es conocida a nivel mundial y todo ello se lo debemos principalmente a Joaquín Sorolla, que inmortalizó en el año 1917 en su cuadro *Extremadura. El Mercado* a un grupo de hombres y mujeres de Montehermoso que iban ataviados con su vestimenta tradicional.

Ese fue el comienzo del éxito internacional del traje típico de Montehermoso y de su famosa gorra que años más tarde plasmaron grandes maestros de la fotografía como José Ortiz Echagüe (1931) o Ruth Matilda Anderson (1928 y 1949). Anteriormente pudimos ver las imágenes más antiguas del traje típico de Montehermoso en las fotografías de Jean Laurent en la boda de Alfonso XII y María de Las Mercedes (1878) y de Luis Tarszensky, el Conde de Lipa en 1867.

La Gorra de Montehermoso: mitos, orígenes y realidades

Cuesta mucho quitar todos los falsos mitos y leyendas que se han contado alrededor de la gorra de Montehermoso, pero poco a poco se va consiguiendo. Este trabajo que expongo ha contado con el inestimable apoyo y colaboración de mi buen amigo Juan Manuel Valadés Sierra, Director del Museo de Cáceres, que siempre ha seguido esta misma línea de investigación y que además tiene excelentes trabajos publicados sobre este tema.

No puedo dejar de mencionar los trabajos publicados anteriormente de investigadores locales a los que tengo gran respeto y consideración, Abundio Pulido Rubio, Domingo Quijada González, Aurelio Gutiérrez Gutiérrez, Antonio Corredor García (el Padre Corredor), Ciriaco Fuentes Baquero, y por supuesto a la gran labor recopilatoria de Miguel Garrido Dominguez, Juan Antonio Clemente Paniagua, Aniceto Garrido Retortillo y Maximiliano Caña Morales. Todos ellos merecen mi reconocimiento y agradecimiento.

Ha sido un enorme esfuerzo y dedicación el poder intentar enlazar e investigar todos los datos, pero he intentado hacerlo siempre desde el rigor, y contando con la sabiduría de los mayores que son los que con su transmisión oral nos legaron lo mejor de nuestra historia y nuestra cultura tradicional. Aunque antiguamente era costumbre atribuir todo al legado de los celtas o los moros, la realidad era bien distinta, y además más cercana y sencilla.

A lo largo de estos años he llevado a cabo varias charlas exponiendo lo mejor de nuestra historia, nuestro folclore y nuestra cultura tradicional, pero ha sido en este año, y gracias a todas las investigaciones llevadas a cabo, cuando más conferencias he realizado mostrando en ellas fotografías que han pasado a la historia, con momentos emblemáticos de nuestros antepasados, y hablando de aspectos desconocidos de la tradición y la cultura de nuestro pueblo Montehermoso.

Función de la Gorra

A principios de siglo XX la gorra formaba parte del atuendo y vestimenta diaria de la mujer montehermoseña. Por aquel entonces la principal función de la gorra era la de protegerse del sol y librarse del calor, por lo que tenemos que entender que no llevaban apenas ornamentación, ni figuras decorativas.

El uso del espejo no tenía esas referencias o valores simbólicos que se le atribuían, era una cuestión más sencilla que venía motivada con el uso que de él hacían las mujeres para acicalarse después de las tareas cotidianas o las faenas del campo. Con el paso del tiempo se fueron utilizando gorras más engalanadas solo para los días festivos.

Las mujeres la llevaban puesta cuando iban los martes al mercado de Plasencia, donde vendían los huevos y los productos del campo que recolectaban en los huertos y en las ricas tierras de las vegas del Alagón, además de diversos utensilios artesanales. De la misma manera las usaban cuando se sentaban a coser en la puerta o en las “abrigas” hechas con mantas de tira en las que se resguardaban del viento y del frío, mientras hacían sus labores.

También era habitual ver a algunas mujeres con otro tipo de gorra o sombrero con el casquete más bajo y el ala plana en forma de semicírculo, además de utilizar el modelo de sombrero de ala ancha llamado de “cama de liebre”.



Me comentaban algunas personas mayores que a pesar de la vestimenta y la manera tan tradicional de llevarla, la gente de Plasencia tenía en gran estima y trataba con respeto a las mujeres montehermoseñas, ya que eran sabedores de que eran portadoras de un original atuendo, de un pueblo con hondas raíces que ensalzaba lo mejor del tipismo y el folclore tradicional extremeño. También es de destacar, que a lo largo de la historia, Montehermoso ha tenido una importante actividad comercial con la ciudad de Plasencia.

En Montehermoso siempre ha habido grandes gorreras que elaboraban con arte este símbolo de nuestra cultura tradicional. Además de esto, se debe mencionar el toque o estilo que cada una imponía a sus creaciones, eso sí, siempre respetando el modelo original. También es importante indicar que se hacían con el mismo material sombreros de “Cama de Liebre” con el ala plana y redonda y otras gorras en forma de semiesfera con visera delantera, escotadura trasera para el moño, y algún tipo de decoración frontal que se llevaban haciendo incluso antes de la creación de la gorra de Montehermoso. Es importante que aprendamos cual es la diferencia entre gorra y sombrero, ya que esto se produce cuando el ala no es completa.

El comienzo de todo el proceso se iniciaba con la siembra del centeno en el mes de septiembre, para después de pasados casi nueve meses realizar la siega con los calores del mes de junio. Es entonces cuando disponían de la materia prima de fibra vegetal para la confección de la gorra, pero aún quedaban que dar varios pasos todavía para extraerla.

Dependiendo las últimas lluvias de la primavera la siega venía adelantada o atrasada, aunque casi siempre a mediados de junio ya se habían comenzado las tareas. La siega era uno de las faenas agrícolas más duras y laboriosas que se realizaban durante esta época, tanto por el trabajo que conllevaba, como por estar expuestos a unas duras condiciones climatológicas propias del período estival. En este trabajo hay que recordar que también participaban muchas veces mujeres, entre las había algunas gorreras.

Una vez segado, el centeno era llevado a las eras para ser trillado y separar la paja del grano. El siguiente paso era hacer los haces de bálago de centeno y luego escardarlos y clasificar las pajas en manojos de distintos tamaños con los que se hacen cordones de diferentes formas. Las pajas eran escogidas según el grosor: las finas para hacer “*El cordón*”, las medianas para realizar “*El Picao*” y las más gruesas para hacer “*La Trenza*”. A continuación, las gorreras introducían los manojos en un cubo o barreño

con agua para humedecer (o “*amollecer*” como aquí decían) las pajas para poder trabajar con ellas y no se rompieran. Para elaborar el molde de la gorra se necesitan al menos de 12 a 14 metros de trenzado de bálago de centeno que necesita realizarse con trenzas hechas con siete pajas. Luego se cosen para dar la forma final de la gorra y se dejan secar durante un tiempo determinado.

El último paso culmina con el engalanado, proceso mediante el cual se le añaden los adornos compuestos por forro de tela o fieltro de colores, botones de nácar, lanas multicolores y lentejuelas. Se empiezan a coser las tiras y todos los aderezos que lleva, el sarmiento, el picao, los cordones, corazones, espigas, estrellas, pétalos, flores, claveleras, el forro y las ataderas, que son unas cintas de colores a cada lado de la gorra que sirven para sujetarla. Estos elementos decorativos tienen un gran valor simbólico dentro de la artesanía Montehermoseña, apareciendo en numerosas ocasiones representados. Aunque como vengo diciendo se van añadiendo siempre contando con el tipo de modelo encargado y sus características, ya que la forma de engalanarlas varía dependiendo del uso a que fuera destinada.

Tipos de Gorra de paja de centeno en España

Aunque en Ávila se conocían desde muy antiguo unos sombreros parecidos, no hay argumentos que nos hagan pensar que sean los antecesores de la gorra. Durante el siglo XIX apareció en Francia el Bonete o Capota, que fue el estilo de sombrero que acompañó los nuevos peinados de la época y que acabó extendiéndose con rapidez por toda Europa. Pero esto no quiere decir que la gorra provenga de estos modelos, ya que cuando se creó la gorra de Montehermoso se hizo pensando principalmente en adaptarla al peinado de la mujer montehermoseña. Su original diseño se diferencia de otros tipos de gorras y sombreros que hay en España porque el casco o capota es mucho más alto y ligeramente inclinado hacia delante, y sus alas en vez de ser planas y redondeadas, están elevadas delante de la cara en forma de visera.

Había tipos de gorras o sombreros parecidos de ala plana y copa más baja en zonas de La Coruña, León, Segovia, Toledo, Ávila, Salamanca, Huelva y en la provincia de Cáceres en Madrigal de la Vera, y en pueblos cercanos a Montehermoso como Aceituna, Guijo de Galisteo, Pozuelo de Zarcón y Santibañez El Bajo, donde se elaboraban gorras similares con el casquete más bajo y el ala plana.

Aparte de las diferencias mencionadas, cabe destacar que en estos últimos casos el elemento del espejo desaparecía por completo de la ornamentación y las gorras apenas tenían adornos o figuras decorativas. Varias personas del pueblo de Aceituna me informaron de que en varias ocasiones se desplazaban hasta allí algunas gorreras de Montehermoso a comprar trenzas de paja de centeno para elaborar las gorras, esto es fácil de entender y se haría principalmente cuando la demanda de gorras era muy alta y no daban abasto a trenzar, o no disponían de este material para su confección.

La identificación del estatus social de las mujeres tal y como ocurre en otras zonas de Ávila, fue lo que indujo a algunos estudiosos del tema a decir cuál era el significado de cada gorra. Hay investigadores que llegaron a identificar cuatro tipos de gorra, la de diario, la de soltera, la de casada, y la de viuda. En alguna ocasión se llegó a afirmar de la existencia de la gorra de viuda alegre, que era en engalanada en tonos azules. Esta sería destinada supuestamente a las viudas que volvían a casarse, o “*arrejuntarse*” con otro hombre. Pero nada de esto es cierto.

Esto pudo ser motivado según me informaron porque en Barco de Ávila se distinguían los tipos de gorras por el color que tenía el corazón que llevaban en el frente de la copa. El color rojo era para las casadas, el azul o verde para las solteras y el negro lo llevaban las viudas. En Aldea del Niño el color rojo significaba alegría, el verde amor y el azul celos.

Las denominaciones de gorra de soltera, gorra de casada y gorra de viuda nunca se habían utilizado en Montehermoso. Los únicos modelos que se conocían eran la gorra de espejo y la gorra de clavelera, a la que se unió la gorra de luto (no de viuda). Lo demás fue inventado, pero jamás identificado con nuestra historia y cultura tradicional. Solo el paso del tiempo hacía creer en estas afirmaciones hasta a los propios lugareños.

Fabricación de gorras y sombreros de paja de centeno en España

En este pequeño resumen pongo algunos ejemplos de pueblos y ciudades donde se elaboraban gorras o sombreros de paja de centeno en España:

En La coruña: En San Xusto de Toxosoutos se elaboran los típicos sancosmeiros que son sombreros de paja de centeno.

En Segovia: En la provincia de Segovia son famosas las sombreras que se hacen en Collado Hermoso, La Cuesta y en San Pedro Gaillos.

En Toledo: Se hacen gorras de paja de centeno en Aldeanueva de San Bartolomé y La Estrella.

En Ávila: Aldea del Rey Niño, Barco de Ávila, Bohoyo, Cepeda de la Mora, Chamartin, Casasola, Hoyocasero, Hoyorredondo, La Adrada, La Horcajada, Martiherrero, Navalacruz, Navalosa, Navamediana, Navamojada, Piedrahita, San Martín de la Vega del Alberche, Solana de Rioalmar, Solosancho, Zorita de los Molinos (Mingorria).

En Salamanca: Se conocen como las gorras de Rastrojera y se fabrican en La Armuña, Peñaparda y Rebollar. De lo que he podido averiguar, parece ser que muchas de las artesanas que hacían gorras en la zona aprendieron el oficio en pueblos de Extremadura.

En Cáceres: En Montehermoso, Aceituna, Guijo de Galisteo, Pozuelo de Zarzón, Santibañez El Bajo y Madrigal de La Vera. También podemos encontrar gorras y sombreros parecidos en León y Huelva.

Como hemos visto hasta ahora, la mayor zona de profusión de este tipo de gorras o sombreros se encuentra en Ávila, y más concretamente en la sierra abulense, donde se extiende por varios pueblos. Aquí, al igual que en Montehermoso, era muy común engalanar este tocado con figuras de corazones. Esto lo podemos ver en las gorras de paja de centeno de Bohoyo.

Con todo este argumento, hay que incidir en que existen varios tipos de gorras o sombreros de paja de centeno muy relacionados en otras partes de España e incluso del mundo, pero esto no es indicativo de su origen y procedencia, ya que el modelo de la gorra de Montehermoso se creó por la adaptación de un sombrero de ala plana al moño de las mujeres montehermoseñas.



Tipos de Gorra de paja de centeno en Montehermoso

La Gorra de espejo

La gorra de espejo tenía una función ornamental ya que era utilizada por las Montehermoseñas para ir de fiesta, al mercado de Plasencia, y además les servía para acicalarse después de las tareas del campo o cuando iban a por agua a la fuente, a lavar a los laviles de los arroyos del pueblo o en el río Alagón. Pero la gorra de espejo ha sido utilizada también tanto por solteras como por casadas.

A lo largo de los años fue ganando en colorido al ser engalanada por botones y lanas multicolores para tener más belleza, y por supuesto para tener más atractivo a la hora de venderla. **MARKETING TRADICIONAL.** El espejo va en la frente de la copa y va engalanado con flecos hechos de lanas de colores que le dan un toque llamativo y original a la gorra.

La Gorra de Clavelera

La gorra de Clavelera lleva tres dibujos acabados cada uno en una flor de tres pétalos, sobre un fondo morado, igual que el color del forro. Está adornada con sarmiento alrededor del ala y botones de nácar entre flor y flor. Estos dibujos florales semejantes a un clavel son los que le dan la denominación a esta gorra. La gorra de clavelera tiene un dibujo floral que hace mención a su nombre y era utilizada indistintamente por solteras o casadas.

La Gorra de Luto

Según me contaba siempre mi buen amigo y maestro Miguel Garrido Domínguez, investigador local en las tertulias que pasábamos juntos en los que me hablaba que si las mujeres estaban de luto, en vez de utilizarlas más galanas, se usaban de color negro, tanto solteras, como viudas. Antiguamente el luto era 3 años por padres, 2 por los hermanos, 1 por los abuelos y 6 meses por los primos.

La gorra de luto estaba más extendida entre las mujeres mayores, no solo necesariamente entre las viudas, por lo que era utilizada indistintamente tanto en el ritual del duelo por el familiar fallecido, como por la



adaptación o adecuación a la edad de la mujer, de manera que las mujeres entradas en años solían llevar las gorras con colores más oscuros, mientras que las más jóvenes lo hacían con tonos más alegres y llamativos.

Por lo tanto, tenemos que aclarar que antiguamente se hacían más gorras pensando en la demanda que hacían de ellas las mujeres para sus tareas cotidianas. Para los días de fiesta utilizaban las gorras más galanas, que como pasaba con los trajes, dependía de la situación familiar de cada una para comprárselas con más o menos adornos. Solía pasar que cada gorrera decía que la suya era la que mejor encajaba en el moño.

ALGO HA TENER EN CUENTA: CON EL TRAJE DE GALA TRADICIONAL DE MONTEHERMOSO NO LLEVABAN LA GORRA, NI TAMPOCO BAILABAN CON ELLA. LA GORRA SOLO LA USABAN CON EL TRAJE DE DIARIO.

Mitos en torno a la gorra

Sobre la gorra de Montehermoso se han hecho muchas conjeturas e insinuaciones sobre su antigüedad, atribuyendo su origen a los celtas, a los moros o traída de América en la época de su descubrimiento por parte de los españoles. Sobre este asunto quiero indicar que el origen o procedencia Hispanoamericana no parece probable, ni tampoco ha quedado demostrada. Si podemos asegurar que hay equivalencias y similitudes en algunos modelos. De igual forma los adornos de la gorra y la simbología de la indumentaria y artesanía tienen muchos lazos en común, pero de ahí a afirmar su posible origen son solo teorías o suposiciones.

En el pasado vimos informaciones que dieron lugar a falsas leyendas en torno a la gorra de Montehermoso que con el paso del tiempo los mismos vecinos del pueblo alimentaron y aceptaron como verdaderas, algo parecido a lo que ocurre con la leyenda de Los Negritos de San Blas, donde se asegura que una leyenda es el origen histórico de este legendario grupo, cosa que no es cierta. Esto fue motivo de controversia por varios historiadores, al ver diversas informaciones aparecidas en los periódicos en las que se afirmaba como verdadera esta teoría, o que el baile de Los Negritos con la cara pintada de negro solo se podía ver aquí. Esto demuestra un claro desconocimiento de lo que este tipo de manifestaciones representa y por cuantos lugares de España está extendido.

Desmitificando las informaciones que aparecieron sobre la gorra, hay

que decir tajantemente que es falso que el hombre rompiera el espejo de la gorra de la mujer el día que se casaba con ella, para que así ningún otro hombre se mirara en él.

También conviene indicar que hay otro mito incierto, en el que se llegaba a afirmar que cuando se rompía el espejo era indicativo de la pérdida de virginidad de la mujer.

Esta teoría es realmente ridícula e improbable y no se sostiene de ninguna manera, ya que por aquella época ninguna mujer sería capaz de ir proclamando a todo el mundo que ya no era virgen, y más en una sociedad o entorno rural marcado por la castidad y la prudencia.

Por lo tanto, solo queda decir que son conjeturas y creencias sin fundamento histórico alguno. Quiero volver a incidir, que a pesar de lo escrito y publicado argumentando que las mujeres de Montehermoso rompían el espejo al casarse en señal de la pérdida de virginidad o el cambio del estatus social, ES TOTALMENTE FALSO.

Otra afirmación incierta es la de denominar la indumentaria de diario, como traje de soltera. Y que la borla de la cobija indicaba que la mujer era virgen. Nada de esto se corresponde con la realidad, ya que el traje no diferenciaba tampoco el estatus social de la mujer montehermoseña.

Y ya para terminar este apartado, hay que fijarse en un detalle muy importante que podemos observar en el cuadro de Joaquín Sorolla “*El Mercado. Extremadura*”, en el que solo llevan la gorra las mujeres que llevan traje de diario. Las que llevan el traje de gala o de fiesta solo van con un pañuelo de colores a la cabeza.

La creadora de la Gorra de Montehermoso, Ana García Ruano

Otro dato para la historia de Montehermoso. Máxima Hernández García tenía 50 años cuando fue inmortalizada por Ruth Matilda Anderson. Esta legendaria gorrera nació el 8 de enero de 1878, hija de Ana García Ruano (la creadora de la gorra de Montehermoso tal y como la conocemos actualmente) y de Gabriel Hernández González. Sus abuelos paternos eran José



Hernández y Ana González, y sus abuelos maternos eran Cándido García y María Ruano. Máxima Hernández García se casó con Lucas Garrido Garrido y tuvieron cinco hijos, María, Juana, Isaac, Felipe y Florián. Murió a las 9 horas del 14 de enero de 1942 debido a una bronquitis crónica.

Fue en 1928 cuando le dice a Ruth Matilda Anderson que fue su madre quien creó la gorra siendo joven. Esto puede darnos una pista, ya que en esa época joven era igual a moza, y podía indicarnos que estaba soltera. Ana García Ruano nació en 1848, hija de Cándido García y de María Ruano.

Se dedicaba en su juventud a elaborar sombreros de paja de centeno, además de trabajar en el campo. Su habilidad la llevó a reelaborar un sombrero de ala ancha, deshaciéndolo por completo y adaptándolo graciosamente para adaptarlo al moño que llevaban las montehermoseñas, para lo cual levantó la copa y elevó las alas en forma de visera.

Esta fue su mejor creación y lo que marcó el inicio de la famosa gorra que con tanto salero lucen las montehermoseñas. En los últimos años de su vida seguía aún trabajando en la elaboración de las gorras a pesar de haberse quedado ciega debido a su enfermedad, para ello le clasificaban las pajas de centeno y ella se encargaba de hacer la trenza y el cordón a pesar de su discapacidad.

Ana García Ruano se casó con Gabriel Hernández González, y tuvieron tres hijas, Máxima, Anastasia, Juana, y un hijo que murió antes que ella, Basilio. Ana falleció en Montehermoso el 11 de diciembre de 1927 a la edad de 79 años debido a una anemia cerebral.

A partir de estos datos podemos estimar una antigüedad aproximada para la gorra que la vamos a situar en un espacio de tiempo comprendido entre 1865 – 1870, aunque no por eso quiero restarle mérito, ya que para mí es un símbolo de nuestro folclore y de nuestras señas de identidad cultural.

Por lo tanto, nada de falsos mitos y leyendas en torno a la gorra de Montehermoso, ya que es la creación del diseño de una artesana que elaboró este hermoso tocado femenino, deshaciendo por completo un sombrero de ala plana de paja de centeno al cual se levantaron las alas y se subió la copa o casquete para adecuarlo al peinado de las montehermoseñas.

En el libro de Ruth Matilda Anderson. *Spanish Costume Extremadura*. New York: Hispanic Society of America, 1951, aparece escrito que Máxima Hernández García le comenta lo siguiente: “Su madre cuando era joven, vio una gorra que había sido traída a Montehermoso desde Villar de Plasencia. Estaba bien, pero algo en la forma le agradó y lo copió, elaboró la forma – inteligentemente, no hay duda – y le añadió los adornos”.

Pero sin embargo, por lo que he podido averiguar a través de sus descendientes, Máxima Hernández García siempre les contaba que no era una gorra, que era un sombrero redondo de ala plana, y que nada tenía que ver con el modelo actual que conocemos de la gorra, insistía en que únicamente fue una invención de su madre Ana García Ruano, una artesana que ideó un adorno de fantasía para el tocado de la mujer montehermoseña.

Quiero terminar este tema dedicado a la creadora de la gorra de Montehermoso, mostrando mi agradecimiento a la familia y descendientes de Ana García Ruano por el cariño, apoyo y respeto mostrado en este trabajo.

Este trabajo quiere rendir homenaje a todas las gorreras que han existido a lo largo de la historia en Montehermoso, por ser portadoras y representantes de un símbolo de la cultura tradicional extremeña. Por eso desde estas líneas expreso mi CARIÑO, RESPETO y ADMIRACIÓN a todas.



Bibliografía

Anderson, Ruth Matilda (1951): Spanish Costume. Extremadura, New York: Hispanic Society of America.

Pulido Rubio, Abundio “Memoria de costumbres y tradiciones perdidas en Montehermoso, Plasencia: Gráficas Sandoval”.

Sánchez Alcón, Juan Jesús “Joaquín Sorolla. El cuadro dedicado a Extremadura El Mercado” y los tipos de Montehermoso” en Montehermoso

Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional. <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2012/07/montehermosoimagenes-para-la-historia.html>.

Sánchez Alcón, Juan Jesús “José Ortiz Echagüe y las fotografías sobre los tipos y trajes de Montehermoso”, en Montehermoso Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional. <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2013/08/jose-ortizechague-y-las-fotografias.html>

Sánchez Alcón, Juan Jesús “Los paisanos de Montehermoso en la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes” en Montehermoso Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional. <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2014/07/los-paisanos-de-montehermoso-en-la-boda.html>

Sánchez Alcón, Juan Jesús “La gorra de Montehermoso: mitos, orígenes y realidades”, en Montehermoso Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional. <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2014/06/mitos-origenes-y-realidadessobre-la.html>.

Sánchez Alcón, Juan Jesús “Las visitas de Ruth Matilda Anderson a Montehermoso en 1928 y 1949”, en Montehermoso Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional. <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2015/08/las-visitas-de-ruth-matilda-anderson.html>

Sánchez Alcón, Juan Jesús Montehermoso. Datos, noticias, hechos y sucesos históricos en el siglo XIX <http://montehermosocultural.blogspot.com/2018/01/montehermoso-datos-noticias-hechos-y.html>

Sánchez Alcón, Juan Jesús “Montehermoso. Datos, noticias, hechos y sucesos históricos en el siglo XX”. <http://montehermosocultural.blogspot.com/2018/01/datos-sobre-la-historia-de-montehermoso.html>

Sánchez Alcón, Juan Jesús “Los montehermoseños en el cuadro “Extremadura. El Mercado” de Joaquín Sorolla”. http://montehermosocultural.blogspot.com/2017/10/los-montehermosenos-en-el-cuadro-el_26.html

Sánchez Alcón, Juan Jesús “Los montehermoseños en el cuadro “Extremadura. El Mercado” de Joaquín Sorolla”. Extremadura en la mirada de Sorolla 1917- 2017. REGIONAL DE EXTREMADURA, EDITORA.

Valadés Sierra, Juan Manuel “La indumentaria tradicional en la construcción de la identidad extremeña”, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Tomo LVIII (2).

Valadés Sierra, Juan Manuel “La aportación cacereña al Pabellón de Extremadura en la Exposición Ibero Americana de Sevilla (1929)”, Revista de Estudios Extremeños, T. LXIX (3).

Valadés Sierra, Juan Manuel “La indumentaria tradicional como símbolo regional. El traje regional extremeño”, en La palabra vestida. Indumentaria histórica y popular, Soria: Excma. Diputación Provincial.

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO. Doctora en Historia del Arte y profesora

NARRATIVAS DEL PAISAJE URBANO DE PLASENCIA: LOS CINEMATÓGRAFOS

1.-Introducción: Sentido del estudio de los cinematógrafos

En cierta manera, podría decirse que en la actualidad el estudio de los cinematógrafos se encuentra en boga o de moda, como muestra el importante número de estudios editados. De una parte, el número de publicaciones centradas en la nostalgia gráfica ha crecido de forma exponencial en los últimos tiempos, gracias también a que las redes sociales permiten compartir fotografías, donde la evocación de las imágenes de los cines forma parte integral de dicha nostalgia, que, en el caso de Plasencia, puede descubrirse en, entre otros, los libros de Sánchez de la Calle (2006 y 2010), así como en diferentes portales de internet, páginas de redes sociales y blogs, de los que existen distintos ejemplos, con una dedicación desigual por parte de sus promotores [caso del de la señora Asociación Cultural “Pedro de Trejo”: <http://www.pedrodetrejo.com>]. De otra parte, existen aspectos más antropológicos. Así, se trata de abordar la desaparición de una forma de ocio que definió desde un punto de vista cultural el pasado siglo (Blanco & Román, 2013). Por lo demás, la reivindicación de la memoria de lo cercano se presenta como una de las formas de hacer frente a la globalización cultural de nuestros días; es decir, como una reacción. En fin, ocio y memoria se funden en los recuerdos de las personas y de la forma en que dicho recuerdo les ha marcado; de ahí el éxito de libros y blogs y ello no sólo en Plasencia, por supuesto. Es posible, empero, efectuar una aproximación, por así decir, más académica (Sanchez-García, 2015): concebir el estudio de los cinematógrafos como una lectura del entorno que todavía permanece vigente (Montero & Paz, 2012). Tal es la perspectiva que van a ocupar nuestras reflexiones (García Manso, 2013).

En efecto, los cinematógrafos no constituyen una categoría arquitectónica unívoca (Balsalobre, 2006), menos aún en un entorno geográfico como el de Extremadura (como refleja el pionero estudio centrado en los cines de Mérida llevado a cabo por Caballero en 1999), el de la provincia

de Cáceres, o el de la ciudad de Plasencia, por delimitar el objeto de nuestro análisis. Y es que una sala de proyecciones no se parece a otra, ni en el tiempo ni en el espacio, aunque puedan llegar a convivir modelos arquitectónicos que, en realidad, son dispares entre sí. De hecho, los espacios de proyección proceden, una vez que se abandona la caseta de feria, de entornos teatrales (Alonso, 2009; Lozano Bartolozzi, 2009, sobre Cáceres). Cuando surjan edificios cuyo fin prioritario sea el cine, el nombre técnico que reciben en inglés es el de “movie theater”. Es importante comprender la idea que transmite “movie theater”, pues éste es, desde un punto de vista arquitectónico, el edificio de cine propiamente dicho. No obstante, la transmutación forma parte de la arquitectura de los cines, entre otros motivos porque es más importante contar con un proyector que con un inmueble. De acuerdo con ello, nos vamos a referir a edificios, no a películas ni a otros aspectos relacionados con el Séptimo Arte como forma de ocio.

2.-Los difusos orígenes del cinematógrafo en Plasencia

Que sepamos, no existen estudios detallados sobre los inicios de las proyecciones en Plasencia; o, al menos, nosotros no los conocemos. De cualquier manera, tales inicios del cine en cada lugar suelen mantener dos motivos que se cumplirían de forma patente en Plasencia. En primer lugar, la participación de fotógrafos en la nueva técnica de imagen en movimiento que es, en verdad, el cine. En este contexto, uno de los pioneros, en el tiempo en los que el cine se desarrollaba en barracas, fue el fotógrafo Augusto Márquez en el último decenio del siglo XIX, al poco de la comercialización de los proyectores Lumière; pero Augusto Márquez pertenece más bien a la historia del cine en Castilla y León, pues fue conocido, sobre todo por sus rodajes de entornos de Salamanca; su paso por Plasencia fue ocasional (Pulido & Utrera, 2001). En verdad, aunque casi tres décadas después, será otro fotógrafo placentino, José Díez García el que lleve a cabo el rodaje de una de los primeros documentos informativos propiamente extremeños, *La coronación de la Virgen de Guadalupe* con la presencia del rey Alfonso XIII en 1928 (editado en formato DVD por Filmoteca de Extremadura y *El Periódico Extremadura*, 2003).

En segundo lugar, se cuenta como motivo la extensión de las líneas de ferrocarril, y ello no sólo por el hecho de que el rodaje inicial más conocido sea la célebre “Llegada del Tren” de los Hermanos Lumière, sino

porque, una vez que empieza a desarrollarse como industria de exhibición, son las vías férreas el camino por el que, en buena medida, transcurre la distribución. En lo que se refiere a Plasencia, en la primera década del siglo XX fue el empresario de origen bilbaíno Francisco Reizábal quien, una vez que dejó implantado el negocio en Talavera de la Reina, traería a la ciudad las primeras proyecciones más o menos estables, aunque sin una sede propia (Díez Pérez, 1996).

No sabemos con certeza dónde podrían haberse desarrollado las primeras proyecciones. Pero había un local en Plasencia que reunía las características necesarias para la exhibición comercial de películas desde antes del cine, desde 1893 para ser más exactos: se trata del Salón Romero, que, con el tiempo, además de ser conocido como Teatro Romero también será bautizado como Cine Romero. Aunque no nació como “movie theater”, el Salón-Teatro-Cine Romero será uno de los inmuebles más singulares del Séptimo Arte en Extremadura.

3.-El Salón-Teatro-Cine ROMERO

El Cine Romero, entonces Salón Romero, se presenta como el inmueble más antiguo, anterior incluso al propio arte cinematográfico (lo cual supone que no nació como “movie theater”). Se trata de una edificación desmontable que, en realidad, pervivió medio siglo, mucho más que numerosas obras de fábrica construidas con voluntad de permanecer. Ello ya es indicio de particularidad, casi de excepcionalidad. Ahora bien, ¿puede hablarse realmente de arquitectura desmontable en relación con el Salón Romero?

Habría que hacer un pequeño inciso al respecto de las morfologías de las arquitecturas desmontables (en plural): así, no resultan conceptos coincidentes “arquitectura nómada” (como la de las atracciones de feria), “arquitectura efímera” (como la que es erigida para un acto o momento determinado y luego se desmantela), “arquitectura provisional” (aquella que anticipa el uso de un inmueble futuro) o “arquitectura estacional” (aquella que se construye para una temporada más o menos larga y en previsión de unas condiciones meteorológicas determinadas, como sedes cálidas para meses invernales y frescas para estivales). La arquitectura estacional adquiere desde mediados del siglo XIX un fuerte empuje auspiciado por la celebración de Exposiciones Universales, que permiten el desarrollo de

novedosas técnicas de construcción y ornamentación; también del tratamiento de la madera que es el material del momento más dúctil y fácil de trasladar, junto con el zinc, el cristal o la tornillería de hierro. Tal es el contexto arquitectónico en el que debe entenderse la instalación del Teatro Romero en la placentina Calle de San Pedro, de donde ya no se desplazará hasta su desaparición medio siglo después.

De acuerdo con esa nomenclatura, el futuro Cine Romero se presenta como un edificio de arquitectura estacional, sólo que lo estacional se transformará en perdurable. Como inmueble de carácter estacional, el Romero, antes de ser Romero, estaba instalado en Madrid, en la Glorieta de Bilbao, con el nombre de Teatro Maravillas. De hecho, fueron varios (probablemente cinco) los edificios de ocio que, en el entorno del barrio de Malasaña, llevaron el nombre de Maravillas hasta 1918, cuando se erigió definitivamente en fábrica de obra el Teatro Maravillas, luego demolido en 1999 y vuelto a construir con una arquitectura residencial añadida en 2005 (Fernández Muñoz, 1988; 167-171).

Así, el local placentino procede del que probablemente fue el primer Teatro Maravillas, que funcionó entre 1886 (según otras fuentes, desde 1885) y se mantuvo durante un lustro, hasta 1891, cuando fue puesto a la venta, en tanto se proyectaban recintos de mayor capacidad y modernidad en el mismo entorno madrileño.

Se atribuye a la maestría del industrial de carpintería placentino Julián Serrano la reconstrucción del Teatro Maravillas en Plasencia, uno de los promotores de la compra junto con el empresario José Romero, que es quien rebautizó la estructura con su apellido una vez que se instaló en la Calle de San Pedro, junto a la Iglesia del mismo nombre, e intramuros (colindando con el lienzo sur de la muralla) (Domínguez Carrero *et alii*, 2007). De esta forma, tres años antes del nacimiento del Séptimo Arte, en 1893 comienza su andadura el Salón Teatro Romero.

Sea como fuere, si bien no debiera resultar extraño el “reciclado” de edificaciones desmontables, que son trasladadas desde entornos más relevantes (como es Madrid) hacia poblaciones también pujantes, aunque de menor entidad, como es obvio en el caso placentino, lo llamativo del Teatro Romero es su enraizamiento en su ubicación definitiva, toda vez que incluso llegó a funcionar como acuartelamiento durante la Guerra Civil, cuando el edificio tenía ya más de cuarenta años. De alguna manera, cabe preguntarse por cómo un edificio provisional (en tanto Plasencia se dotaba

de inmuebles de mayor envergadura, según sucederá en la feliz década de los años 20 del pasado siglo) se transforma en un enclave permanente. Evidentemente, estamos haciendo una reflexión retórica en voz alta, para exponer una hipótesis que, aunque sin documentar de forma irrevocable, posee todos los visos de ser coherente desde una perspectiva histórica.

Nos referimos al hecho de que, a pesar de que estéticamente el exterior estuviera a caballo entre lo funcional (aunque resaltado con motivos estéticos relativos al ocio) y unos accesos de aire neogótico, y la decoración interior respondiera a un ambiente “seudopalacial” con materiales de escaso valor, la resistencia del edificio respondiera a un diseño arquitectónico elaborado, y no sólo a la reconocida habilidad de Julián Serrano, a quien, por lo demás, no se le conoce amplia experiencia en estructuras desmontables (Merino, 1968). En efecto, el Teatro Maravillas de 1886 respondió a un diseño del arquitecto Celestino Aranguren, en colaboración con el también arquitecto afincado en Madrid Joaquín de la Concha Alcalde, quien, además, en algunas fuentes aparece como uno de sus propietarios cuando el edificio se encontraba instalado en la Glorieta de Bilbao en Madrid. Se trata de un arquitecto que, por otra parte, tiene experiencia en intervenciones en lugares de ocio de envergadura, como es el caso del Teatro Real en Madrid, por citar un único ejemplo anterior al Teatro Maravillas. ¿Tiene algo que ver el diseñador del edificio primigenio con la Plasencia del primer lustro de la década de 1890, cuando se instalaría el inmueble en la ciudad del Jerte?

Joaquín de la Concha Alcalde se encontraba en esas fechas en Plasencia, participando en la construcción del Colegio de San Calixto (Pizarro & García, 1990), cuya estética neomudejarista o neomudejar había anticipado el arquitecto en el Archivo de Protocolos de Madrid, que él mismo diseñó; se trata del mismo Colegio que luego fue Cuartel de la Constancia y ahora es sede de la Universidad de Extremadura en Plasencia. Este dato es clave, en nuestra opinión, para comprender la instalación del Teatro Maravillas en Plasencia y el nacimiento del Teatro Romero, que fue la primera instalación estable de proyecciones cinematográficas en la ciudad. Pendiente de estudio por nuestra parte queda la relación familiar, de existir, entre Joaquín de la Concha Alcalde y Juan de la Concha, conocido político placentino en la convulsa España del siglo XIX, que en la actualidad da nombre a un premio universitario en la ciudad.

En suma, la resistencia y el éxito del edificio es tal que en el año 1902,

apenas una década después de su instalación, se le dota con una fachada de obra, frente que refuerza su carácter urbano. Dicha fachada es obra del arquitecto cacereño Emilio María Rodríguez que también había trabajado con de la Concha Alcalde en la emblemática construcción del Colegio de San Calixto, en los momentos en los que, precisamente, estaba interviniendo cuando proyectó el nuevo frente del teatro (Lozano Bartolozzi, 2013; en torno a Emilio M^a Rodríguez). El diseño de la fachada responde a las pautas habituales de los edificios de ocio de principios del siglo XX, con ventanas con arcos de medio punto, frontones triangulares, un enorme vano central y, en general, un aire entre neoclásico y ecléctico, donde el citado vano central ofrece la característica más singular, una abertura como enorme hornacina coronada en arco de medio punto partiendo en dos la portada, al tiempo que evoca el ábside del escenario.

En definitiva, sin ser conscientes del todo de ello, dos arquitectos de relieve, uno madrileño y otro cacereño, preparan el edificio de la Calle de San Pedro como sede del primer cinematógrafo estable placentino. De hecho, en la parte final de su vida útil, será conocido como Cine Romero. Es más, su decadencia fue de carácter tan cinematográfico que, tras la Guerra Civil, al resquebrajarse la cubierta por diferentes avatares (uso abusivo, inclemencias climatológicas, descuidos de mantenimiento debido a las necesidades materiales de la posguerra, etcétera), sus laterales exteriores constituyeron la cerca de un cine de verano, hasta que, finalmente, el solar fue edificado para usos comerciales y de viviendas. Previamente, tras fundirse en una misma empresa las propiedades del Romero y del Alkázar se consideró la posibilidad de construir un nuevo cinematógrafo para el que, según algunas fuentes, se pensó en el arquitecto diocesano, experto en construcción y rehabilitación de centros de culto, Rodolfo García-Pablos. Se trató de un cine fantasma, de un cine de alguna manera virtual, pues no pasó de idea, o, a lo sumo, de esbozo sobre papel (si es que llegó siquiera a croquis) como último hito del Cine Romero, que de edificio desmontable pudo terminar siendo un cine de papel.

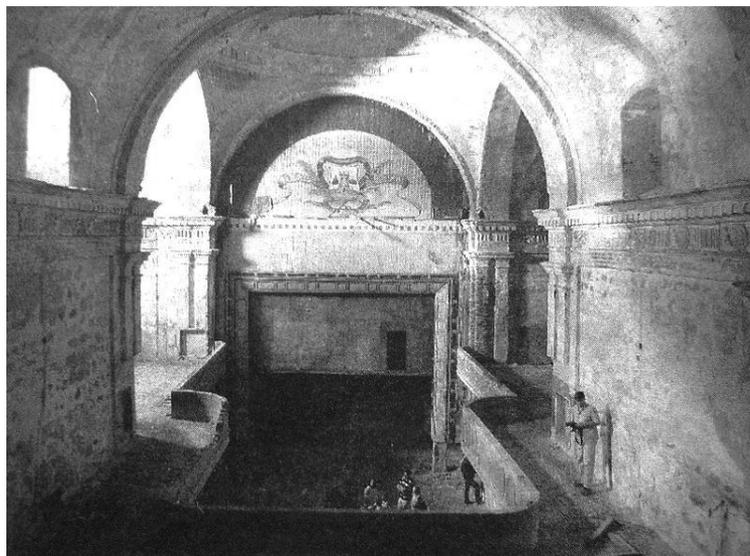
Es posible sobrevolar esos últimos tiempos del Cine Romero, sus últimos diez años, cuando perdió la cubierta y cuando quedó como solar junto a la Iglesia de San Pedro, con la que comparte no sólo tangencialidad, sino una superficie y un volumen muy parecidos, algo realmente llamativo desde una perspectiva geoespacial. Se trata de dos ortofotografías de los llamados “vuelos americanos” de 1945-1946 y de 1956-1957 (Pérez



Álvarez *et alii*, 2013), en las que se aprecia la paulatina desaparición del inmueble, primero sin cubierta y, posteriormente, la vista del solar ya desmontado en el que estuvo instalado. Puede verse en el portal de IDEEX (Infraestructura de Datos Espaciales de Extremadura), de la Junta de Extremadura (consultable en el enlace web: <http://www.ideextremadura.com/Geoportal/> ; más en concreto en las pestañas relativas a las ortofotos del visor: <http://www.ideex.es/IDEEXVisor/#>).

4.-El Teatro-Cine SEQUEIRA

En la misma década en que desaparece definitivamente el Cine Romero, apenas dos años antes de su desmantelamiento, y en un lugar bastante próximo –aunque ya en extramuros–, entra en funcionamiento el Cine Sequeira, en cuya iniciativa participa también, como en el Romero, el industrial Julián Serrano, toda vez que la adaptación como teatro se apoyará en creación de espacios (palcos, proscenio, etcétera) de madera. Y es que se trata de otro inmueble realmente singular en el contexto de los cinematógrafos de la provincia de Cáceres. El Cine Sequeira, al igual que el Cine Romero, fue primeramente teatro, inaugurado en 1923, y como tal funcionó con altibajos durante una docena de años hasta la Guerra Civil, dejando de utilizarse desde ese momento. No será hasta 1953 cuando entra a formar parte del *corpus* de cinematógrafos de la ciudad del Jerte, año



en que es remodelado como cinematógrafo, si bien conserva muchos de los elementos de su pasado teatral, lo que no dejará de conferirle en todo momento cierto aire vetusto. Según decimos, como teatro, la arquitectura de madera característica del Cine Romero se emplea para los palcos; como cinematógrafo, la intervención resulta más conservadora, a pesar de que el rediseño aparece firmado por el arquitecto de origen riojano Ángel Pérez (Díez González, 1998), arquitecto municipal de Cáceres y responsable de la Sección de Cultura en el Gobierno Civil (Hurtado, 2010), pero, sobre todo, Ángel Pérez es el diseñador del emblemático Cine Norba de Cáceres, así como de otros cines, como el Cine Morán, de Malpartida de Cáceres, por citar únicamente dos.

De cualquier forma, la singularidad del Cine Sequeira procede de su condición de arquitectura monumental: se trata del Convento de San Francisco, un inmueble del siglo XVII, que pasó a manos privadas a mediados del siglo XIX tras la Desamortización de Mendizábal (Díez González, 2013). En la provincia de Cáceres apenas se cuentan espacios monumentales como salas de proyección: únicamente tres contando con el Cine Sequeira. Se trata del Palacio Juan Pizarro de Aragón, en Trujillo, del siglo XVII, cuyo patio claustrado interior fue cubierto y transformado en un teatro que empezó a funcionar como tal en el año 1864 y, con posterioridad, en Cine Gabriel y Galán; o el Cine Maravillas de Alcántara, en un entorno

también desamortizado, el de la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, del siglo XVI.

La percepción de un cine que es la nave central de una iglesia de envergadura y donde la pantalla ocupa el altar no deja de ofrecer cierta extrañeza en la Plasencia preconiliar en la que se instaura el cinematógrafo (Sánchez García, 2016). No obstante, la situación extramuros y colindante con el ocio al aire libre que representa el entorno de La Isla aporta un contrapunto cuando menos llamativo a su disposición (Castro, 1990).

5.-El Teatro-Cine ALKÁZAR

Entre la arquitectura desmontable del Cine Romero y la monumental del Cine Sequeira, el Teatro Cine Alkazar se muestra de primera mano como espacio de ocio placentino con partida de nacimiento como tal. Pero, para no desentonar con las peculiaridades que tienen los cinematógrafos en la ciudad del Jerte, también lleva en sus venas una naturaleza mestiza, ambivalente. En efecto, por influencia del Salón-Teatro-Cine Romero, el Alkazar, que se construye una vez que el Séptimo Arte está en pleno apogeo de su época muda o silente, se presenta como un espacio que, en términos actuales, se definiría como multiusos o polivalente, es decir, con capacidad de dar representaciones teatrales (por supuesto) y como auditorio, pero también para ofrecer banquetes y, cómo no, proyecciones de películas. De hecho, a pesar de que su arquitectura se puede definir como de “teatro a la italiana”, su bautizo real se hizo con la proyección de la película *Hotel Imperial* (*Hotel Imperial*, 1927, de Mauritz Stiller), que constituyó su inauguración en el año 1927.

La historia de la construcción del Teatro-Cine Alkazar está bastante bien documentada; el nombre del polifacético Francisco Mirón Calzada, aparejador municipal y diseñador en buena medida del urbanismo de la Plasencia de los años veinte y treinta del pasado siglo, es indiscutible. No es extraño que en la época y en función de determinadas lagunas de la legislación un aparejador o maestro de obras proyecte un edificio de la envergadura que posee un teatro a la italiana, más propio de una persona titulada como arquitecto (Arenas, 2005). Pero las habilidades del polifacético Francisco Mirón exceden de las constricciones de una titulación. Así lo refleja la voluntad de la construcción misma; y es que, en lo que se refiere a los “teatros a la italiana” (con palcos, foso, escenario, etcétera) en

la provincia de Cáceres, únicamente se cuentan tres edificios que pueden adscribirse a esta definición: el Teatro Luis Rivera, de Valencia de Alcántara (Berrocal, 2011), inaugurado en 1893, sin que sepamos el nombre del arquitecto, aunque, en virtud de la envergadura del edificio y de su estética, este podría ser Emilio María Rodríguez, el mismo que llevaría a cabo la fachada del Teatro Romero en Plasencia; el Teatro Luis Rivera se transformó en cinematógrafo durante más de cuarenta años y en la actualidad existe como fachada de un uso residencial. Y como segundo inmueble de referencia, el Gran Teatro de Cáceres, prácticamente coetáneo del Alkázar, aunque con un proceso constructivo lento y lleno de altibajos, que lo alejan del planteamiento de fondo que posee el Alkázar. Y es que el Gran Teatro de Cáceres es ideado cuando el cine es un arte balbuceante y, sin embargo, es culminado en pleno apogeo del cine mudo, casi en su transición al sonoro. De hecho, es probable que el Gran Teatro de Cáceres tuviera un uso parecido al Teatro Cine Romero, llegando a albergar puntualmente alguna actividad con estructuras provisionales mientras estaban las obras detenidas (Paredes, 2015).

De cualquier forma, frente a las fachadas del Teatro Luis Rivera y del Gran Teatro, el frente que diseña Francisco Mirón para el Alkázar refleja de forma nítida una realidad diferente: de un lado, el interior responde claramente a la disposición de un “teatro a la italiana”; de otro, la fachada se cubre de elementos propios de la arquitectura de los emergentes “movie theaters” (es decir, de los edificios diseñados expresamente como cines), entre los que es posible destacar: el predominio de la horizontalidad (una fachada alargada) y la importancia de los espacios opacos, los ojos de buey, la decoración mediante lienzos verticales, el recurso a marquesinas extendidas a lo largo del frente, etcétera. ¿De dónde surgen estos elementos estéticos? La construcción del Teatro-Cine Alkázar es paralela a la de los grandes cines de la emergente Gran Vía madrileña, que visita con asiduidad Francisco Mirón, un viajero vocacional. En esos inmuebles se aprecian soluciones concomitantes con las que emplea el aparejador municipal, pero que este podría o no conocer, pues se trata de edificios que no existían cuando se diseña el Alkázar. Se trata de cinematógrafos tan emblemáticos como el Cine Callao, el Cine Avenida o el Palacio de la Música, por citar tres (Urrutia, 1984).

Sin embargo, en Madrid, aunque fuera de la Gran Vía, sí existe, de construcción poco anterior y en pleno funcionamiento, un Teatro-Cine

que, aunque de forma lejana, guarda relación con Plasencia. Se trata del Teatro Maravillas, heredero de aquel Teatro Maravillas que se había instalado veinte años antes en la Calle San Pedro de Plasencia. Pero, sobre todo, heredero de un Teatro Maravillas que ya no es desmontable, sino de fábrica, obra del arquitecto Alfonso Sánchez-Vega Malo, que fue inaugurado casi una década antes del Alkázar, en 1918. En efecto, la fachada del Teatro Maravillas guarda semejanzas elocuentes con el frente del Alkázar: su altura, horizontalidad, los entrepaños, la galería superior a base de ventanas cuadradas, no dejan de ser evocados en el edificio placentino.

Por lo demás, el nombre del cine hace pensar que procede de su ubicación, prácticamente tangencial con el alcázar placentino, en su zona de paso o acceso al ensanche que hoy representa la Avenida Juan Carlos I. Se trata de una fortaleza que, desgraciadamente, será demolida en 1935, pocos años después de la erección del Teatro-Cine. De alguna manera, y aunque solamente sea de nombre, el Alkázar queda prácticamente como el único y último testimonio de una fortificación que, desde la perspectiva actual, hubiera sido conservada y que, en su momento, en un equivocado afán de ampliar, modernizar e higienizar la ciudad, se cometió un pecado que la población acaso haya querido en buena medida olvidar y en el que probablemente participó también Francisco Mirón, el autor del proyecto del Teatro-Cine. Sesenta años después, en 1995 los placentinos no toleraron quedarse, por segunda vez, sin Alkázar, aunque ahora se trate meramente de un inmueble de ocio; algo de mala conciencia del pasado podría subyacer en ello. Lo cierto es que, aunque ya no sea sala de proyecciones, el edificio pervive y ojalá sea por largo tiempo.



6.-El Cine COLISEUM

El “movie theater” por excelencia de Plasencia habría de aguardar hasta la década de los años sesenta, entendiéndose por “movie theater” un edificio nacido por y para la pantalla, aunque subsidiariamente pudiera ser empleado para otros fines. Desde un lustro antes de su construcción se constituyó una sociedad, a la que se llamó Ambracia, con la idea de ofrecer un cinematógrafo acorde con los nuevos tiempos, una vez clausurado el Cine Romero, adaptado el Sequeira y reformado el Alkázár en plenos años cincuenta. Aunque el nombre pensado para la nueva sala fuera también el de la sociedad (Cine Ambracia), al cabo pesó más la influencia de nombres consagrados para los “movie theaters”, como es el de Coliseum. Se trata de un inmueble desaparecido a finales de los años 80, erigido frente a la Puerta del Sol, en extramuros. Fue diseñado por el arquitecto cacereño Joaquín Silos, implicado con la ciudad de Plasencia sobre todo en lo que se refiere a la rehabilitación historicista del entorno monumental (López Martín, 1998).

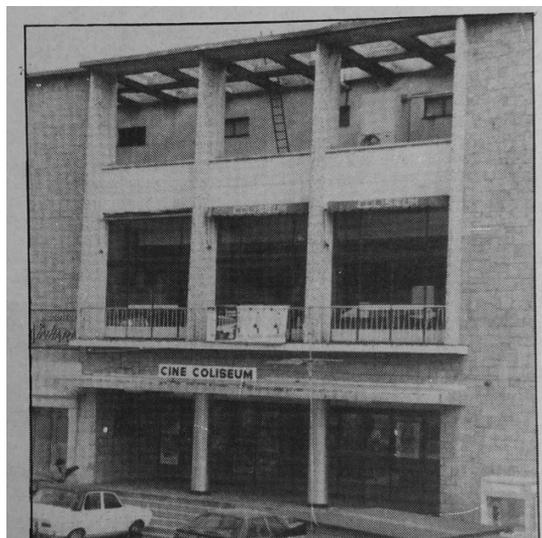
El Coliseum comenzó a funcionar en 1960, dos años después del cercano Cine Wetonía, de Malpartida de Plasencia, obra del mismo arquitecto y con el que comparte voluntad funcional y estética, además de un nombre inicial de reminiscencias prerromanas, dado que, en consonancia con el nombre de la sociedad promotora, el primer nombre que se pensó para el cinematógrafo fue Ambracia. Pues bien, aunque no se trate de dos cines gemelos, sí es posible apreciar su hermandad. No hemos tenido acceso a la memoria del proyecto del Cine Coliseum; sí conocemos, sin embargo, la relativa al Cine Wetonía (García Manso, 2018). Silos Millán redacta una memoria en la que se hace eco literario de la importancia de la luz en el edificio que diseña, por paradójica que suene esta relación entre luz y construcción cuyo interior ha de estar opacado para que funcione la magia del cine. Pero el Cine Coliseum, al igual que el Wetonía, va a ser un inmueble muy luminoso, sobre todo por su orientación hacia el oeste en el caso placentino, en plena plaza de San Pedro de Alcántara, frente a la Puerta del Sol.

El Coliseum fue un edificio muy de su época, muy “sesentero” por así decir. Según relata en las evocaciones que el profesor Eduardo Cubera Pereira ha publicado con el título de *Los bolindres de barro* (Cubera, 2014), llamaba la atención que hubiera tresillos en los ambigús de cada planta,

como una decoración interior de aire más íntimo, buscando distanciarse de la iconografía estética del ocio pseudomodernista para acercar la experiencia cinematográfica al salón de un hogar donde empieza a ocupar su sitio el televisor.

Desde una perspectiva arquitectónica, además de los enormes vanos de luz, en forma de balconadas y de una malla cenital, se presenta, de un lado, como un inmueble racionalista, aunque con alternancia de material granítico y enfoscado; de otro, como un cubo que dialoga con la muralla placentina, cuyas torres evoca como un elemento más de la fortaleza, aunque extramuros. De hecho, el espacio que ocupa había sido el del antiguo hospital de la Cruz de San Roque, estableciéndose el cine en un lugar central entre el conventual de los Franciscanos Descalzos y los restos de la iglesia del hospital, un complejo que, tras la desamortización, había funcionado como cuartel y que fue desmantelado posteriormente. De ahí la existencia de una enorme superficie en la desembocadura de la Calle del Sol.

Desde el punto de vista urbanístico llama la atención que el edificio estuviera de espaldas a la antigua carretera y avenida de circunvalación de la ciudad en el momento de su construcción –actual Avda. de La Salle– y que el arquitecto ofreciera el inmueble hacia la desembocadura de la ciudad que representaba la Puerta del Sol. Y es que, como acabamos de señalar, el edificio mira hacia la muralla, hacia la Plasencia monumental, también hacia la ciudad comercial, que desemboca, de nuevo, en la explanada que es como un nudo de comunicaciones de la ciudad: salida, intersección, antigua estación de autobuses, cruce de calles y avenidas, balcón de la muralla, etcétera, todo ello termina siendo el enclave del Coliseum.



7.-Principales cines de verano

En la misma explanada en la que se erigió el Cine Coliseum funcionó en los años cincuenta un cine de verano, el Cine Sol. Tal como hemos descrito en un estudio dedicado a un cine de verano cacereño, instalado en un arrabal y no en la ciudad burguesa y de funcionarios, el Cine de San Blas, los cines de verano constituyen, de una parte, un retorno a los inicios del Séptimo Arte; de otro, las necesidades climatológicas, para proyecciones en momentos de calor cuando la técnica de refrigeración interior no estaban desarrolladas por completo (García Manso, 2012). Además, del Cine Sol, ya hemos visto cómo el venerable Cine Romero acaba sus días como cine de verano. Pero también, al igual que hemos destacado a propósito de los edificios estables, en Plasencia hubo dos cines de verano de entidad singular.

Uno de ellos, el Cine Gabriel y Galán, estuvo instalado junto al acueducto de San Antón, y es particularmente destacable en virtud de la figura de su promotor, el polifacético médico Marceliano Sayáns. Corría el año 1946. El otro, años anterior, el emblemático Cine Avenida, prácticamente colindante con el Teatro Alkázar.

El nombre del Cine Avenida refleja su ubicación al comienzo de la actual Avenida de Juan Carlos I, junto al colegio de La Salle, en una calle que ha cambiado varias veces de nombre a lo largo de los años desde el funcionamiento de un cine Avenida a finales de la década de los años veinte, que compartía su uso de proyecciones con el de verbena. El cine de verano se vio reformado en el primer lustro de los años cincuenta, que representa para la memoria urbana el rostro más característico del desaparecido cinematógrafo. Lo más llamativo arquitectónicamente del diseño del inmueble de los años cincuenta era la forma de embocadura de la pantalla, que se abría en horizontal en arco y en vertical como un cortinaje hacia cada de los costados del cercado, escalonando su altura. La platea constaba de tres hileras de sillas plegables, marcialmente dispuestas, según se descubre en el recuerdo aéreo del vuelo americano de 1956-57, en una ortofotografía que nos trae desde el cielo y desde la lejanía de los tiempos la presencia del antiguo cine.

El Cine Avenida fue el cine de verano de mayor capacidad y duración en el tiempo entre las construcciones estacionales en Plasencia. Hemos citado ya el Cine Sol de verano, el Cine Romero, el Cine Gabriel y Galán y el



Cine Avenida. Otros cinematógrafos estivales fueron el Cine Arco Iris (el último de la serie, en los primeros ochenta), instalado también fugazmente donde el antiguo Gabriel y Galán, y los Cines El Puerto y Las Vegas, de los que solamente conocemos la mención, pudiendo tratarse, en verdad, de nombres distintos para enclaves coincidentes, básicamente en el entorno del acueducto de San Antón nuevamente.

8.-Narrativas del paisaje

Una vez descritos los inmuebles y sus singularidades arquitectónicas, tres son los motivos que, desde la narrativa del paisaje, convierten en singulares los cinematógrafos placentinos y hacen de estos objeto de un relato de proximidad o *storytelling*:

- 1) su paulatino desplazamiento hacia el este de la ciudad;
- 2) la mirada puesta en Madrid; y
- 3) su cercanía con entornos eclesiásticos.

Así, si se abre un mapa y se descubre la situación de edificio de mayor solera, el Cine Romero, los inmuebles posteriores se van desplazando paulatinamente hacia el este al tiempo que crece la ciudad, excepción hecha del Cine Sequeira, en el que, en realidad, prima su instalación en un edificio monumental de origen eclesiástico, pero, según hemos apuntado ya como elemento singular, con la característica de situarse extramuros. En efecto, hacia el nordeste se instala el Cine Alkázar y, directamente hacia

el sol, el Cine Coliseum. Salvo en lo relativo al Cine Sequeira, la muralla constituye el referente central de este desplazamiento. El Cine Romero se instala intramuros, cerca de la Puerta de Clavero, en tanto el Alkázar ocupa el borde entre el lienzo amurallado y la desaparecida fortaleza que constituía su altura más relevante. Frente a la muralla tenía sentido la arquitectura del Coliseum, como un cine que se presenta como un cubo, casi como una nueva Torre Lucía, y mirando de cara hacia la Puerta del Sol. Por consiguiente, cabe una lectura sociológica: el Alkázar es el cine del ensanche burgués en tanto el Coliseum, cuarenta años después, representa el crecimiento de posguerra. Incluso los actuales Multicines Alkázar aún se han desplazado más hacia el este, hacia el crecimiento especulativo de los años noventa.

En la fuga hacia el este o nordeste, Madrid se presenta como un referente topográfico. Plasencia quiere rivalizar con otras ciudades cercanas reclamándose más madrileña que provincial: de Madrid se trajo el Teatro Maravillas; la mirada puesta en el Teatro Maravillas de 1918 podría haber inspirado el diseño del Alkázar. Y a este mismo respecto del Alkázar, resulta sintomático cómo el documentalista Jorge Martín Clemente elige el Cine Alkázar como uno de los cinematógrafos desde el que evocar en *Los operadores del último cine* (2013) una época la figura de los operadores de los proyectores, a la altura de otros de grandes capitales españolas además de Madrid, sino incluso como centro proveedor de otros cines rurales, caso del cine Sol de Carcaboso. Y no sólo de Carcaboso, sino de cines nuevos como los de los poblados de colonización e hidroeléctricos, pues desde Plasencia también se surtía, por ejemplo, la programación al poblado de Los Saltos de Torrejón (García Manso, 2017).

Pero lo realmente llamativo se descubre en cómo una ciudad episcopal como Plasencia se convierte en un caldo de cultivo ideal para descubrir la ambivalente relación entre Séptimo Arte y enclaves religiosos. Sucede, por descontado, con el Cine Sequeira. La sensación de asistir a una película proyectada en lo que es el vano del altar, transformado en escenario y pantalla, y sentado en un patio de butacas que, en realidad, es la nave central del templo constituye una experiencia extraña, más en los años en que se encuentra el edificio en pleno apogeo como cinematógrafo puede responder a una experiencia religiosa.

Por lo demás, ya el Cine Romero casi compartía acceso con la Iglesia de San Pedro, como una bifurcación de senderos, como una decisión, la de

elegir entre la misa o el cine, entre la salvación o la condena. De un lado, cierta oscuridad penitencial; del otro, la luz obscena de la pantalla. En lo que se refiere al cine Alkázar, cuyo acceso lateral por la calle del Rey prácticamente esquivaba la presencia de la iglesia de Santa Ana, obligaba casi a “confesarse” a la salida, pues esta daba directamente de frente al lateral de la construcción, un lienzo de sillares de piedra y recios contrafuertes que se presentan como un muro de las lamentaciones frente al cartón del espectáculo filmico y su colorista cartelera. Por cierto, Santa Ana también se ha convertido, como sucedió con el Cine Sequeira, en una sala de proyecciones, en la sede placentina de la Fílmoteca de Extremadura.

Hasta el Cine Coliseum se apropió del espacio que siglos atrás ocupaba el Hospital de la Santa Cruz de San Roque, entre los restos del conventual de los Franciscanos Descalzos y los del ábside del posible sepulcro de los mecenas del Hospital, acaso en plena mitad del complejo sanitario y monástico. De hecho, si el Cine Coliseum no mira hacia la Avenida puede deberse al respeto iconográfico que posee la disposición entre fachada y ábside, entre fachada y traseras. Ciertamente, no se conservan –ni se conservaban en 1960, cuando se erigió el cine– las fachadas de la iglesia ni del convento. Y así, colindante, el cinematógrafo orientaba su frente como su acompañante de los restos de ambas estructuras. Las traseras de ambos se disponían como en una carrera, en la que ambos inmuebles serán en buena medida derrotados, más vencido el cine, que ya no existe, a pesar de que su envergadura emulaba la de un torreón más de la muralla, al igual que el nombre del Cine Alkázar convocaba a la antigua fortaleza de la ciudad.

Por último, ¿qué puede pensarse de los actuales Multicines Alkázar, en la expansión de la ciudad hacia el nordeste, cuando estos son colindantes con la cerca de piedra del asilo de las Hermanitas de la Caridad, una institución religiosa fuertemente asentada? Plasencia acopla perfectamente ambas facetas de la experiencia humana, y lo hace de una manera en verdad singular, única. Así pues, iglesias y cinematógrafos tejen una curiosa historia de Plasencia pero en tiempos diferentes arquitectónicamente, en verdad. En definitiva, surge una película de los cinematógrafos placentinos que es como la vida misma.

9.-Bibliografía

Alonso García, L. (2009). “Madrid: Aquellos viejos cines primitivos de orquestrión y charlatán”. En Saiz Viadero, J. R. (ed.), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*. Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deportes; 179-188.

Arenas Cabello, F. J. (2005). “La titulación de Aparejador. Evolución histórica de sus atribuciones profesionales: desde el Decreto Luján de 1855 hasta la Ley 38/1999 de ordenación de la edificación”, *Boletín de la Facultad de Derecho de la U.N.E.D.*, 26, 15-31.

Balsalobre García, J. M. (2006). *Arquitectura de salones, pabellones cinematográficos y cines*, Alicante: Universidad de Alicante.

Berrocal Magro, T. (2011). *Hoy en dos sesiones. El teatro Luis Rivera de Valencia de Alcántara*, Badajoz: edición del autor.

Blanco Esteban, O. & Román Ibáñez, W. (2013). *Castillos de ceniza: Historia de los cines en la montaña palentina*. Palencia: Aruz Ediciones.

Caballero Rodríguez, J. (1999). *Historia gráfica del cine en Mérida (1898-1998)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Castro Flórez, F. (1990). “El Cine Sequeira”. *Feria y Fiestas Plasencia. Junio 1990*. Plasencia (Cáceres): Sanguino Offsset.

Cubera Pereira, E. (2014). *Los bolindres de barro*. Plasencia: Edición del autor.

Díez González, M. C. (1998). “El Cine Sequeira: una reutilización de la capilla del Convento de san Francisco de Plasencia”. En *Ciudades históricas vivas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura; vol. 2, 401-405.

Díez González, M. C. (2013). “El poder de los franciscanos: ciudad, paisaje y territorio en Plasencia, una ciudad de la Cuenca del Tajo”. En Mínguez Cornelles, V. (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló: Universitat Jaume I; 1039-1052.

Díez Pérez, A. (1996). “Aproximación a la historia del cine mudo en Talavera (1897-1933)”. *Cuaderna. Colectivo de Investigación Histórica Arrabal*, 3, 32-53.

Domínguez Carrero, M., Serrano San Pedro, F. & López Herrero, I. (coords.) (2007). *Catálogo *Plasenciacontemporánea* Hombres y muje-*

res que han hecho ciudad (1810-1935). Plasencia: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura & Ayuntamiento de Plasencia.

Fernández Muñoz, A. L. (1988). *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapiés.

García Manso, A. (2012). “El cine de verano del cacereño barrio de San Blas”. En A. Pariente (ed.), *En torno a San Blas*. Cáceres: Fundación San Benito de Alcántara y Parroquia de San Blas de Cáceres; 161-173.

García Manso, A. (2013). *El octavo pecado de la capital. El cine en el Cáceres de los años 50*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura.

García Manso, A. (2017). “Los “cines del agua” en la provincia de Cáceres: un recurso para la didáctica de los lugares desaparecidos y olvidados”. *Agua y Territorio*, 9, 84-90.

García Manso, A. (2018). “Didáctica del patrimonio: El Cine Wetonía y otros edificios de ocio de Joaquín Silos Millán”. *Norba-Arte*, 38 (en prensa).

Hurtado Urrutia, M. (2010). “De nuestra memoria cultural: Ángel Pérez. Arquitecto (1897-1977)”. *Ateneo, revista del Ateneo de Cáceres*, 11, 10-13.

López Martín, J. M. (1998). “El centro histórico de Plasencia. Planteamientos y praxis restauradora en los últimos treinta años”. *Alcántara*, 44, 55-71.

Lozano Bartolozzi, M. M. (2009). “El cinematógrafo en Cáceres. De la barraca de cine a los multicines”. En Parrado del Olmo, J. M. & Gutiérrez Baños, F. (edd.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al Prof. de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad de Valladolid; 287-292.

Lozano Bartolozzi, M. M. (2013). “Agua, higiene, espacio. Proyectos a caballo entre dos siglos del arquitecto Emilio M^a Rodríguez en poblaciones de la cuenca del Tajo”. *Boletín de Arte*, 34, 135-160.

Merino González, D. (1968). “Réquiem por un teatro”. *Plasencia, 1968. Feria y Fiestas*. Plasencia (Cáceres): Asociación cultural placentina Pedro de Trejo.

Montero Díaz & Paz, M. A. (2012). *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, Madrid: Rialp.

Paredes Pérez, M. M. (2015). “Fuentes documentales para el estudio del cine en Cáceres”, *Balduque*, 7, 144-162.

Pérez Álvarez, J. A., Bascón Arroyo, F. M., Crespo Pérez, F. J. & Charro Lobato, C. (2013). “Project Casey Jones, 1945-46: el vuelo histórico fotogramétrico de la serie A en España y sus aplicaciones cartográficas”. *Mapping*, 159, 14-25.

Pizarro Gómez, F. J. & García Gutiérrez, M. I. (1990). “El colegio San Calixto de Plasencia y su arquitecto Joaquín de la Concha Alcalde”. *Norba: revista de arte*, 10, 161-178.

Pulido González, C. & Utrera Macías, R. (2001). “Los orígenes del cinematógrafo en el sur: Andalucía y Extremadura”. *Artigrama*, 16, 155-172.

Sánchez de la Calle, J. A. (2006). *Plasencia. Tradiciones y lugares*. Madrid: Amberley.

Sánchez de la Calle, J. A. (2010). *Plasencia. El placer del recuerdo*. Madrid: Amberley.

Sánchez García, J. A. (2015). “Las salas de cine en España. Evolución histórica, arquitectura y situación actual”. *Patrimonio Cultural de España*, 10, 97-109.

Sánchez García, J. A. (2016). “De conventos a teatros (y cines). Reutilizaciones y derribos de edificios conventuales para espacios escénicos en las ciudades españolas desde el siglo XIX”. *Revista de História da Arte*, 5, 89-102.

Urrutia Núñez, A. (1984). “Los cinematógrafos de la Gran Vía”. En AA.VV., *Establecimientos tradicionales madrileños: A ambos lados de la Gran Vía*, Madrid: Cámara de Comercio e Industria; IV, 65-74.

LAURA FERNÁNDEZ ROJO. Doctora en Historia del Arte y técnico de la *Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno*

LAS ACTUACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DEL TEATRO ALKÁZAR (1917-2017)

Primeros pasos del espectáculo en Plasencia

En el Renacimiento, Plasencia era uno de los focos teatrales más destacados de la región, de ahí que contara con diversos espacios donde se llevaron a cabo representaciones de teatro culto, como el Convento de los Frailes Predicadores de San Vicente (1464) -actual Parador de Turismo-, la Academia de Gramática y Retórica (1468), el Colegio del Río (1556) y el Colegio de los Jesuitas (1554) -en la actualidad sede de la Escuela Oficial de Idiomas-. Tanto el teatro sacro, el humanístico y el popular se escenificaban en los tres corrales de comedias: “uno estaba frente a la iglesia de San Esteban, otro en una travesía de la calle de Cartas y otro en el patio del convento de San Francisco”¹.

En Plasencia, el primer local donde se exhibieron películas fue el desaparecido Teatro Romero de 1893, un edificio con sabor historicista, propiedad de José Romero y Julián Serrano. También se habilitaron inmuebles ya existentes como el antiguo Convento de San Francisco, que entre los años 1923 y 1960 se convirtió en el Teatro Sequeira, rescatado de la ruina por el Ayuntamiento de Plasencia en el año 2007 y convertido en sala de exposiciones adscrita al Círculo Regional de Exposiciones Permanentes de Artes Plásticas. La primera construcción que se levanta propiamente como cinematógrafo será el Cine Coliseum en 1957, un edificio funcional con una sala muy amplia -demolido en 1996-. Como cines de verano los más relevantes fueron el Avenida y el Coliseum. Y al igual que en el resto de las localidades, también hubo cines parroquiales, cines en colegios, cineclubs, etc. En total, hemos podido contabilizar dieciséis cines y teatros:

¹ LÓPEZ SÁNCHEZ MORA, M., *Las catedrales de Plasencia y tallistas del coro: guía histórico-artística*, Caja de Ahorros de Plasencia, Plasencia, 1974, pp. 69-70.

Cines cubiertos

Cine Coliseum.
Cine Sol.
Minicines Alkázar.
Teatro Cine Alkázar.
Teatro Cine Sequeira.
Teatro Romero.
Cine Agrupación Teatro Educación y Descanso.
Cine Club Placentino

Cines de verano

Cine Alcázar.
Cine Arco Iris.
Cine Avenida.
Cine Coliseum.
Cine Gabriel y Galán.
Cine Las Vegas.
Cine Sol.
Teatro Romero.

El Teatro Alkázar

De todos los cines y teatros citados, el único que sigue haciendo su función original es el Teatro Alkázar, gracias a las reformas pertinentes para su conservación. La documentación del edificio es muy escasa: no hay apenas fotografías ni planos de las múltiples obras efectuadas en él. Solamente hemos podido localizar algo de las efectuadas en 1939 y 1956 por el arquitecto José María Pellón y Vierna, y el proyecto de la rehabilitación efectuado en 1996 por el arquitecto Luis Ramón Valverde Lorenzo. Aun así, podemos trazar su trayectoria.

El Teatro Alkázar se levantó en los jardines de la casa que era propiedad de Ramona Vera, en pleno casco histórico de la ciudad de Plasencia. Su fachada principal daba a la calle del Rey y la trasera a la Cruz de Santa Ana. El solar (975 m²) limita en su derecha con edificios de tres y cuatro plantas que habían sido levantados en el segundo cuarto del siglo XX². Por su izquierda colinda con el local comercial que adquirió el teatro en un bloque de tres plantas y con la Casa de los Toledo Barrantes, del siglo XVII, cuyos jardines son las traseras del teatro.

El 8 de septiembre de 1926, la propietaria, Ramona de Vera y Díaz-Agero, lleva a cabo una serie de obras en las casas números 29 y 31 de la calle del Marqués de la Constancia. Consistían en construir un balcón en la casa número 29 y derribar y reconstruir un trozo de fachada de la casa número 31. Las obras son adjudicadas al contratista José Rodas Calderón, el futuro dueño del teatro³.

El teatro se construye en 1927 y abre sus puertas el 15 de junio con la película *Hotel Imperial*, interpretada por Rodolfo Valentino. En ese mo-

² Ayuntamiento de Plasencia, Sección de Arquitectura y Urbanismo, VALVERDE LORENZO, L.R., *Proyecto de adaptación y reforma del Teatro Cine Alkázar*, 1996.

³ Archivo municipal de Plasencia (en adelante AMP), expediente 8, 1/26, solicitud licencia de obras, 8 de septiembre de 1926.



*Fachada 23 metros de longitud
altura 10 metros*

Figura 1. Dibujo de fachada del Teatro Alkazar (RODAS CALDERÓN, J., 1926).

mento había en la localidad tres teatros: el Teatro Alkazar; el Teatro Romero y el Teatro Sequeira.

El Alkazar fue el resultado del trabajo conjunto del contratista de obras José Rodas Calderón y del maestro de obras municipal Francisco Mirón Calzada. Para conseguir la licencia no se necesitó entregar el proyecto de ejecución, solo hizo falta presentar el permiso del Gobierno Civil para espectáculos públicos.

Al escayolista Antonio Peña Huerta se le encomendó la decoración interior del edificio, para lo cual tomó como modelo ciertas molduras de la puerta plateresca de la Catedral de Plasencia. Estas molduras decoraban las barandillas de plateas y entresuelo, y el ojo del escenario, anteriormente semicircular (no rectangular como lo es ahora).

Los promotores de la construcción fueron: Modesto Durán Jiménez, José Rodas Calderón y Francisco Mirón, con un porcentaje de acciones de 52,7%, 33,48% y 14,45% respectivamente. Unos años después de construirse, Francisco Mirón vendió sus acciones a Juan Antonio García Hernández⁴.

Tras las oportunas reformas para la adaptación de la casa, el resultado fue un teatro a la italiana con una sala principal constituida por un amplio patio de butacas, con plateas a los lados; se colocaron unas butacas en el primer término del piso principal junto a la barandilla de protección, donde un pequeño pasillo las separaba de la delantera de paraíso al que seguía el gallinero en forma de U con anchos peldaños.

⁴ *Ibid.*, autorización licencia de obras, 1927.

Como peculiaridad, el suelo del patio de butacas podía elevarse hasta alcanzar el nivel del escenario mediante un entramado de rodillos instalados debajo de la tarima⁵. El aforo era de 1.005 espectadores, divididos en: 602 localidades en el patio de butacas, 96 en las plateas, 74 en la delantera de entresuelo y 233 en el entresuelo⁶.

En 1936, cierra el Teatro Sequeira y el Teatro Romero es ocupado por el ejército, por tanto, el único local de espectáculos que queda con tal uso en la ciudad era el Teatro Alkázar. Tras la Guerra Civil se reabrió el Teatro Romero, pero ya solo se utilizaba como cine y daba muy pocas funciones al año, por lo que definitivamente el Alkázar vuelve a quedar como único teatro.

El 19 de abril de 1995 se remitió al Ayuntamiento el anteproyecto de derribo del Alkázar para construir viviendas y seis salas de cine. Esta noticia coincidió con el derribo del Cine Coliseum. A raíz de esto, se creó una agrupación para la defensa del Alkázar, que promovió una serie de movilizaciones para evitar su desaparición.

Con el fin de evitar su demolición y acordar el destino del teatro, el Ayuntamiento mantendrá conversaciones con la propiedad y la Junta de Extremadura para lograr un acuerdo satisfactorio para todos. Pero el 23 de mayo, la propiedad cerró el cine, tras la indiferencia del Ayuntamiento y la Junta de Extremadura, y el 13 de julio abrió de nuevo, tras reanudarse las conversaciones interrumpidas. Su apertura no fue completa, ya que la entrada que está en la calle del Rey, taquillas incluidas, permaneció cerrada⁷.

El acuerdo que se establece para que no se derribe el teatro es que el Ayuntamiento de Plasencia compre el edificio (con el dinero que obtendrá de la Comunidad Europea), comprometiéndose a realizar cinco salas de proyección; y por otra parte, la Junta de Extremadura lo rehabilitará e incluirá en la Red de Teatros de Extremadura. La redacción del proyecto de rehabilitación se efectuó en 1996 y en él se recogen las características del inmueble antes de la intervención, que son básicamente las de la actualidad salvo algunos cambios que detallaremos posteriormente:

La fachada principal, ubicada en la calle Cruz de Santa Ana, está constituida por tres grandes franjas horizontales: la superior, que es lisa, corona el teatro; la siguiente es la zona central, ligeramente sobreelevada con

⁵ VALLINOTO PIZARRO, T., *El Teatro Alkázar*, Ayuntamiento de Plasencia, 1999, p. 5.

⁶ AMP, expediente 10, 5/39, autorización licencia de obras, 1939.

⁷ *Ibid.*, 1995.

cinco pináculos piramidales que rematan por otras tantas bolas; y la intermedia, organizada en tres verticales que son dos lisas a ambos lados de la central, con ventanas rectangulares enrejadas. En esta zona también hay otros tres tramos verticales: el central es liso con una ventana rectangular en la parte superior y otra igual en la inferior. En la zona central de este tramo está el rótulo TEATRO ALKÁZAR; el tramo de la izquierda tiene cuatro bandas verticales divididas trasversalmente en dos por una cornisa; encima de esta hay cuatro vanos de distintas dimensiones: los dos primeros son cuadrangulares y el primero de ellos está abierto y el segundo no, el tercero es rectangular (abierto), y el cuarto es rectangular (no abierto); la otra zona está organizada similarmente pero en sentido inverso: por debajo de la cornisa hay cuatro franjas en sentido vertical, rehundidas y con decoración de esgrafiado con un fondo rojo y el motivo decorativo en beige. Esta misma composición se contempla al otro lado del ribete central: en la primera, tercera, sexta y octava hay una ventana de forma ovalada.

El friso más bajo se distingue del central por una marquesina, ejecutada entre 1980 y 1981, que ocupa en longitudinal prácticamente toda la fachada. Las esquinas están matadas en curva hacia el interior, el resto del alzado está revestido por losas de granito rosado. En la zona central hay tres puertas de salida similares, otra de entrada a la derecha, y otra a la izquierda de salida de emergencia del minicine.

En la calle del Rey estaba la salida de emergencia, cerrada desde 1995. La fachada pertenece a un establecimiento que se compró para descongestionar el vestíbulo, ya que era muy pequeño para el número de espectadores. El local anexo (el número 29) se usaba como taquilla y como entrada al patio de butacas y entresuelo.

El vestíbulo es una zona que se transformó en los años ochenta y no tiene nada que ver con el vestíbulo original del teatro. Desde este *hall* salen los dos pasillos por donde se accede a los palcos.

El patio de butacas presenta una estructura rectangular: en cada lado hay cuatro palcos de platea, separados entre sí por pequeños tabiques a media altura, con la parte superior curvilínea y orientada oblicuamente al escenario. La estructura de la cubierta de la parte trasera del patio de butacas bajo el anfiteatro se adorna con dos sectores de molduras. El más occidental muestra tres conjuntos de casetones moldurados rectangulares y cada conjunto tiene cuatro casetones que cercan una moldura circular central en la que vemos una lámpara de araña. La cubierta sobre los palcos

solo tiene un casetón rectangular longitudinal, sin más lámparas que las de posición.

El suelo presenta una pendiente acusada y gradual que se dirige hacia el escenario hasta llegar a la orquesta (localizada entre la escena y las butacas), que está a un nivel levemente inferior al patio de butacas e inmediatamente superior al foso (que se ubica bajo el escenario, en el frente occidental de la sala).

La decoración de los palcos, techo y embocadura del escenario en la sala principal es principalmente a base de molduras que más tarde analizaremos, pues nos sirven para determinar el estilo arquitectónico al que pertenece el teatro.

El escenario tenía un suelo de tablones de madera, y en su parte anterior aún se conservaba la trampilla practicable para colocar la concha del apuntador. Al norte del proscenio existe un pasillo con cuatro camerinos a los lados. Esta es una zona bastante modificada y seguramente no tiene que ver con el proyecto original del teatro: lo que sería la zona de bastidores se sustituye por una gran pantalla cinematográfica que esconde el entramado de tramoya, peine y telar; tras el escenario, detrás la tramoya, hay una sala con una cubierta más baja que se usa como trastero; la cubierta, así como los suelos y los muros, se encontraban en mal estado.

El foso es un piso inferior al escenario cuyo tablado actúa como techo. Al norte de esta sala había otras tres que servían de leñera y depósitos de carbón. Y al oeste, a través de una puerta de arco de medio punto, se llega a otras habitaciones, almacenes, aseos y unas escaleras.

El anfiteatro, al que se accede por medio de una escalera ubicada al norte del vestíbulo, está en un nivel superior al del patio de butacas ocupando la parte trasera del mismo y los espacios laterales sobre los palcos de platea. Detrás del anfiteatro se encuentra el minicine, que anteriormente era el *ambigú*.

El paraíso o gallinero presenta una estructura de graderío, los asientos son bancos corridos de madera y su barandilla es igual a la del anfiteatro. Al lado del gallinero, la parte alta del teatro está invadida por la antigua vivienda del conserje, la cabina de proyección y un pequeño almacén. Y para finalizar la descripción, la estructura de la cubierta es a dos aguas y está compuesta de hierro con pares de madera⁸.

⁸ *Ibid.*, MATESANZ VERA, P.; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, C. *Proyecto de remodelación, adaptación y reforma del Teatro Alkazar: Memoria histórica y descriptiva del teatro Alkazar de Plasencia*. Septiembre/1996. Hemos utilizado para la descripción del estado del teatro antes de ser restaurado la memoria descriptiva del

El Ayuntamiento de Plasencia convocó el concurso para la rehabilitación del inmueble, cuyo pliego de condiciones se publicó en el Boletín Oficial de Cáceres (23 de agosto de 1996). Para la remodelación del teatro, en septiembre de 1996 la empresa Ferroviael elaboró el primer proyecto, pero finalmente se adjudicaría a la empresa Placonsa según estudio y dirección del arquitecto Luis Ramón Valverde Lorenzo.

Según certificación del arquitecto, las obras finalizaron el 9 de diciembre de 1997⁹ pero sus puertas no se abrieron al público hasta el día 11 de marzo de 1999 a las ocho de la tarde con la actuación de la Orquesta Nacional de España¹⁰. La razón es que una vez acabadas las reformas, faltaban las obras de suministro e iluminación del equipamiento de sonido, luz y maquinaria escénica, que se adjudicaron a la empresa Ben-Ri Electrónica S.A. en la Comisión de Contratación y Compras del Ayuntamiento de Plasencia del día 8 de octubre de 1998¹¹.

Su nombre lo adquirió del Teatro Alcázar de Madrid (denominado así hasta que en 1940 se cambió por el actual “Alcázar”, cuando Franco prohibió los nombres de estilo extranjero). El 15 de abril de 1911, se inauguró en la calle Alcalá el teatro de variedades Trianon-Palace, embrión del Teatro Alcázar, construido según los planos de Eduardo Sánchez Eznarriaga e inaugurado el 27 de enero de 1925¹².

La fachada del teatro y la distribución de sus espacios son fieles al estado en el que se encontraba el inmueble antes de su intervención, excepto su cuerpo central, que presenta un balcón cerrado coronado por una marquesina y en su interior podemos ver una antigua máquina de cine, y su color, que es terracota. Como ya hemos descrito, está constituida por una serie de franjas y resaltos horizontales, cuya parte central está ligeramente sobreelevada y en el cuerpo inferior hay una marquesina que ocupa toda la fachada longitudinalmente. Su principal característica, pues, son los volúmenes geométricos que la definen.

El teatro placentino lo adscribimos a la arquitectura de los edificios de espectáculos de los años treinta, esta es vanguardista, mezcla elementos

primer proyecto de rehabilitación (que no se llevó a cabo), elaborado por los arqueólogos de Ferroviael: Pedro Matesanz Vera y Cristina Sánchez Hernández.

⁹ Ayuntamiento de Plasencia, Sección de Arquitectura y Urbanismo, VALVERDE LORENZO, L.R., *Proyecto de adaptación y reforma del Teatro Cine Alcázar*, 1996.

¹⁰ AMP, Signatura 8/16, recortes de prensa, 11 de marzo de 1999.

¹¹ Ayuntamiento de Plasencia, Informe certificación nº 6 de las obras realizadas en el Teatro Alcázar, 4 de octubre de 1999.

¹² CASTRO JIMÉNEZ, A., *Teatros históricos, edificios singulares*, Libros Alcaná, Madrid, 2006.

propios del *déco* con otros racionalistas, y su principal característica es la desnudez formal. Sus fachadas se caracterizan por volúmenes aerodinámicos, molduras de trazado geométrico y son de piedra artificial, con superficies metálicas y acristaladas.

Los diseños del *art déco* se expresaron en formas fraccionadas, cristalinas, con bloques cubistas o rectángulos y formas simétricas. También utiliza la tipografía en negrilla, sans-serif o palo seco, el facetado y la línea recta o quebrada o greca, los patrones del galón y el adorno sunburst¹³. Estos ornamentos los vemos en muchos interiores de teatros como el que es objeto de nuestro estudio.

En la fachada es patente la influencia del *art déco*, son varios los edificios que nos sirven de referencia para justificar su inclusión en dicho estilo. El primero al que debemos aludir es el Palacio de la Música de Madrid, de Secundino Zuazo Ugalde en 1926. Como en el Teatro Alkázar, su estética es próxima al *déco*, con resaltos geométricos que a su vez influyen a otros cines como el Avenida de Miguel de la Quadra Salcedo en 1928 y el Tivoli en 1929, ambos de Madrid, que presentan los mismos rasgos decorativos que nos permiten trazar ciertos paralelismos con la obra que estamos analizando. Pero las influencias *déco* son más claras en el Cine Callao de Madrid, de Gutiérrez Soto en 1926, por su juego de volúmenes en su fachada principal, que se repiten en el Teatro de los Campos Elíseos de Auguste Perret.

Otro elemento fundamental de la fachada del Teatro Alkázar es la decoración a base de flores geométricas en sus vanos rehundidos, motivos geométricos que vemos no solo en el Cine Callao sino también en el Teatro Pavón, otro de los encargos de Anasagasti en Madrid en 1923-1925.

Respecto a su estructura, la planta primitiva en forma de “U” ha sido conservada, aunque no sigue el estereotipo en forma de herradura propia de los teatros a la italiana. Esta planta la vemos en algunos cines como el Cine Teatro Fígaro de Madrid, en el que la elipse se corta en el escenario, algo que también ocurre en el Teatro López de Ayala de Badajoz. Esta relación es más clara y evidente si lo comparamos con la planta del Teatro Carolina Coronado de Almendralejo, que es una mezcla entre la de herradura y la propia de los music-halls, en la que se intenta acabar con esa

¹³ PÉREZ ROJAS, F.J., “Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental Sport de Melilla”. El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. *Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA)*. Málaga-Melilla, 1985, pp. 275-288.

separación entre la escena y el espectador. Por esto la disposición de los palcos es ascendente, pero se acercan demasiado a la escena.

En cuanto a su interior, la sala principal está constituida por un patio de butacas, palcos de platea a cada lado, anfiteatro y gallinero o paraíso. Debemos destacar dos elementos: que el anfiteatro se prolongue hasta las alas laterales cortándose justo antes de la escena, y que bajo este se disponga un palco a la misma altura que el patio de butacas.

La organización de su sala principal es muy similar a la del Teatro Nuevo Apolo de Almería, por lo que no existe esa concepción de teatro hacia arriba propia de los teatros a la italiana, ni tampoco una planta de herradura.

La decoración se concentra en la sala principal: palcos, escenario, frente del anfiteatro, techo e incluso en las lámparas y barandillas. Está en la línea del *art déco* porque sus motivos decorativos son molduras doradas de escayola en resalto, que remarcan elementos y lámparas rematadas por unas hojas de las cuales sale un haz de tiras de lágrimas de cristal tallado que confluyen en la parte inferior, en un plafón semicircular del que cuelgan otras tiras de prismas.

La ornamentación de los palcos se crea con molduras concentradas en el frontal, en la barandilla y en la cubierta, las primeras son similares a las del Gran Teatro de Cáceres. El frente de la barandilla está ocupado por un gran casetón rectangular, enmarcado por una serie de perfiles, y el espacio entre casetones se define por molduras distribuidas constituyendo una pilastra. De idéntica forma se adorna la estructura de la cubierta de la parte trasera del patio de butacas bajo el anfiteatro.

El escenario presenta una forma rectangular, encuadrado en unas molduras que recorren los laterales y la parte superior de esta, y organizadas de forma que crean un abocinamiento en la embocadura, estrechándose hacia el interior. La línea inferior del escenario tiene un gran listón a modo de concha corrida y la parte superior se culmina con dos casetones rectangulares, como en el resto del teatro, las molduras están revestidas con purpurina dorada. Todo el frente del anfiteatro tiene una barandilla adornada como los palcos de platea, pero sin los casetones rectangulares ni las pilastras.

El techo está decorado y pintado. Tanto la madera como la escayola, las jácenas y las jaldetas son de madera, con los vértices moldurados, los paños intermedios a modo de casetones situados en las calles formadas por

las jaldetas son de escayola, las vigas, así como los tramos rectos, están policromados y sobredorados.

Como ya hemos dicho anteriormente, el vestíbulo, los pasillos y los camerinos se remodelaron en los años ochenta, por lo que siguen igual que antes de la rehabilitación.

En definitiva, consideramos que este edificio, sobre todo por su juego de volúmenes geométricos tanto en la fachada principal como en la decoración interior de la sala, está dentro de estos teatros *déco*.



Figura 2. Fachada del Teatro Alkazar.



Figura 3. Sala principal del Teatro Alkazar

Actuaciones para su salvaguarda

Tenemos constancia de ocho reformas documentadas, la primera es de 1939. A partir de entonces se suceden varias que bien son obras menores por la reposición de elementos deteriorados y por ello no se efectúa proyecto, o bien son restauraciones de gran envergadura de las que sí tenemos documentación.

En 1939, los propietarios del teatro (Modesto Durán Jiménez, José Rodas Calderón y Lorenzo García Llanos) elevan una instancia al Ayuntamiento para reformar la cubierta del escenario destruida por un incendio ocurrido el 17 de octubre de 1938. La memoria de reforma es redactada por el arquitecto José María Pellón y la autorización de dicha licencia se les comunicó a los propietarios el día 16 de abril de 1940¹⁴.

¹⁴ AMP, expediente 10, 5/39 de 5 de julio y comunicación licencia de obras, 21 de noviembre de 1939.

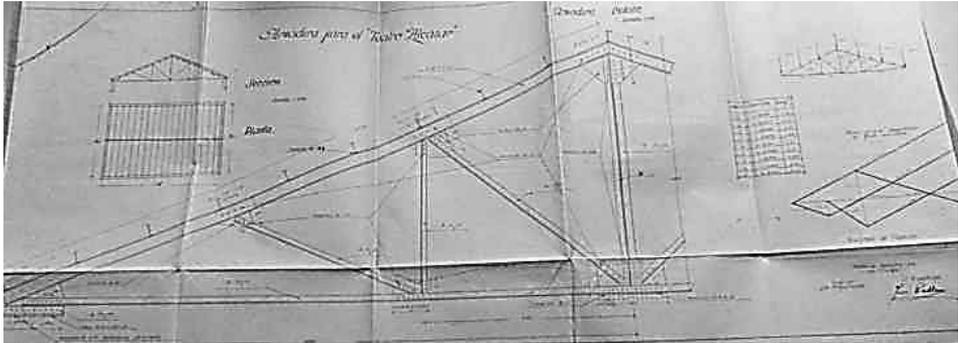


Figura 4. Armadura de la cubierta (PELLÓN Y VIERNA, J.M., 1939).

La solución que plantea el arquitecto es ejecutar un entramado metálico para que sea incombustible, la superficie a cubrir era de 94,20 m² y la teja descansaría sobre bovedillas de ladrillo siendo su forma sobre cargaderos metálicos¹⁵.

En julio de 1952, el teatro tiene que cerrar para acometer una serie de reformas, por lo que no se reabre hasta el 21 de septiembre con la programación de invierno¹⁶. Las actuaciones, de obra menor, comienzan el 11 de julio. Los nuevos propietarios resultantes de la subasta pública, un condominio presidido por José Rodas Calderón, pintan los salones y pasillos, aumentan las luces, arreglan las butacas y se prevén dos obras que no se sabe si se realizan en ese año: el telón de boca con escudo de la ciudad y las alfombras en los pasillos¹⁷. A estas intervenciones sumamos la petición de José Rodas Calderón del 7 de julio para realizar una tercera reforma, que consiste en demoler la cubierta del balcón de la fachada principal, en mal estado de conservación¹⁸.

En 1953, aumenta el número de socios propietarios del teatro al entrar en el condominio Valentín García, que había sido jefe de Telégrafos y propietario del Cine Romero, adquirido por la sociedad del Alkázar¹⁹. La

¹⁵ AMP, Expediente 10, 5/39, PELLÓN Y VIERNA, J. M., *Proyecto de cubierta para el teatro Alkázar*, diciembre de 1939.

¹⁶ *Ibid.*, expediente 10, 5/39, solicitud licencia de obras, 1952.

¹⁷ *Ibid.*, expediente 8, 1/26, recortes de prensa, CORBO, V., “La subasta del Teatro Alkázar”, *El Regional (Plasencia)*, 17 de junio de 1952, p. 5. En el Juzgado de 1ª Instancia de Plasencia el inmueble sale a subasta pública. MIRÓN, F., “Estampas y figuras placentinas de tiempos pasados”, *El Regional (Plasencia)*, 26 de enero de 1954, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*, Expediente 10 5/39, solicitud licencia de obras, 1952.

¹⁹ A.S.O., “El Teatro Alkázar cumple 80 años”, *Diario Hoy Extremadura*, 17 de marzo de 2007, en: http://www.hoy.es/prensa/20070317/plasencia/teatro-alkazar-cumple-anos_2007_0317.html. (Consulta: 10 de agosto de 2017).

sociedad proyecta levantar un nuevo cine en el solar del Romero, cuyos planos se encargaron al arquitecto Rodolfo García de Pablos (sin embargo, no llegó a realizarse). Por el contrario, en 1954 reabre el Sequeira como cine tras ser reformado y se crea la Sociedad Ambracia para construir el Cine Coliseum en la Puerta del Sol²⁰.

En cuanto a las reformas de 1953, se crea una localidad intermedia con los actuales asientos, adelantando la visera de ese piso 3 o 4 metros sobre el patio de butacas. Se aumenta el número de localidades y se instala un sistema de refrigeración²¹.

El 2 de abril de 1956 se dotó de nuevas instalaciones al viejo teatro, cambiando la cubierta que era toda de madera. El arquitecto José María Pellón y Vierna proyecta la reforma de la cubierta elevando los muros laterales, se construye otro piso de localidades sobre el anfiteatro (paraíso o gallinero), se mejora la iluminación, se renuevan las butacas y se realiza un remozado general: aseos, calefacción y bar²². Esta reforma se prolongó durante nueve meses, concretamente desde el mes de mayo hasta primeros de febrero del año siguiente. Durante ese periodo no hubo funciones²³.

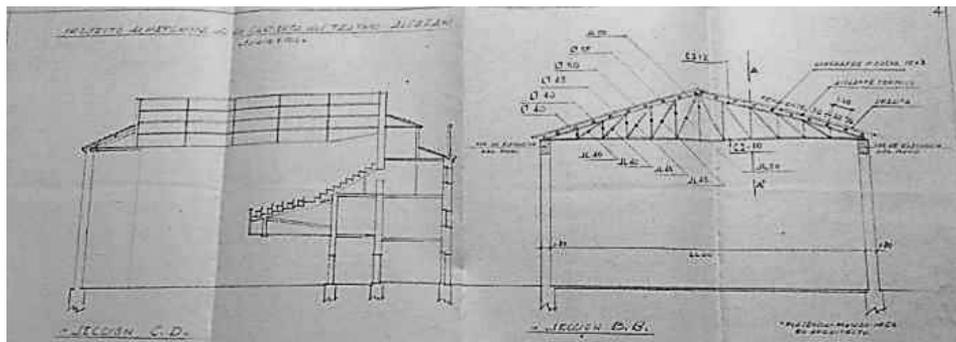


Figura 5. Plano de secciones. (PELLÓN Y VIERNA, J.M., 1956).

Entre 1956 y 1957, el viejo teatro precisaba de una reforma que le dotara de nuevas instalaciones. No hubo cambios sustanciales en la estructura, ni en la decoración, ya que como dijimos, se sustituyó el viejo techo de madera por hierro y se eliminaron las columnas del gallinero por impedir

²⁰ AMP, expediente de certificación sobre cinematógrafo a instancia de la empresa Ambracia S.A., 1 de agosto de 1957.

²¹ *Ibid.*, Expediente 8 1/26, Recortes de prensa, CORBO, V., “Con el presidente del condominio del Teatro Alkazar”, *El Regional* (Plasencia), 16 de septiembre de 1952, p. 5.

²² *Ibid.*, Expediente 26/1956, solicitud licencia de obras de la reforma en el teatro Alkazar, 1956.

²³ *Ibid.*, solicitud certificación al Ayuntamiento para valorar las obras realizadas, 13 de marzo de 1957.

una correcta visión²⁴. Las obras realizadas fueron valoradas por el aparejador municipal, según escrito del 14 de marzo de 1957 en unos dos millones de pesetas²⁵. El objetivo de las reformas, según dicho aparejador, era mejorar considerablemente las cuestiones acústicas, la iluminación de la sala, la visibilidad de la escena y la comodidad (se instalan nuevas butacas en el patio, principal y paraíso). Y, además, se renuevan los servicios de calefacción, higiene y bar²⁶.

De nuevo se efectuaron obras el 10 de diciembre de 1964, tras un pequeño incendio en la sala ocurrido el 6 de diciembre, reponiendo los asientos afectados, parte del entarimado en el patio de butacas y algunas escaleras²⁷.

Pero las intervenciones en el inmueble no cesaron pues en 1980 se reparó una serie de elementos deteriorados y sabemos que un año más tarde se efectuaron obras de reforma, aunque no constan datos²⁸.

Los elementos que se subsanaron entonces fueron los siguientes: en el pavimento en el vestíbulo de entrada, el zócalo de la fachada y los peldaños de la entrada, se repara el granito; la marquesina se recubre con manta asfáltica y teja; se cambia la carpintería de madera por otra metálica en puertas de entrada y salida en fachada principal²⁹.

En 1984, se vuelve a abrir una antigua puerta (puerta-escaparate) por la calle Cruz de Santa Ana en la fachada principal, solicitada por Amando Galindo Moreno y aprobada por la Comisión Local del Patrimonio Histórico-Artístico el 7 de febrero de 1984³⁰.

En agosto 1988, sin cerrar el teatro, se construye el minicine donde estaba el *ambigú*, y este se traslada a la planta baja debajo de las escaleras, donde antes se encontraban unas taquillas con ventanillas a la calle Cruz de Santa Ana y la zona del gallinero en la primera planta. El aforo de este minicine es de 78 butacas. No hicieron falta grandes obras, pues se reaprovechó la misma cabina de proyección de la sala principal. Solo se necesitó abrir una pequeña ventana. En cuanto a la sala principal tenía dos

²⁴ *Ibid.*, expediente 8, 1/26, recortes de prensa, VALLINOTO PIZARRO, T., “Cosas del Teatro Alkázar”, *El Norte de Extremadura* (Plasencia), abril 1999, p. 4.

²⁵ *Ibid.*, expediente nº 39 y expediente 26/1956, reforma en el teatro Alkázar, 1956.

²⁶ *Ibid.*, expediente 8, 1/26, recortes de prensa, “La apertura del Teatro Cine Alkázar”, *El Regional* (Plasencia), 12 de febrero de 1957, p. 2.

²⁷ *Ibid.*, expediente nº 39, 26/1956, Reforma en el teatro Alkázar, 1964.

²⁸ *Ibid.*, expediente C 56-2, Obras de reparación en el Alkázar, 17 mayo de 1980.

²⁹ *Ibid.*, expediente C 56-2, Obras de Reparación en el Alkázar, 17 de mayo de 1980. Presupuesto constructor J.L. Benito Serrano (17 de mayo de 1980).

³⁰ *Ibid.*, licencia de obras, 1984.

proyectores, pero a partir de esta reforma solo se queda con uno ya que el otro es para el nuevo cine³¹.

Y en marzo del mismo año, se solicita permiso para la colocación de un luminoso del local comercial destinado a la venta y alquiler de material audiovisual, que funcionaría hasta 1989, fecha en que se trasladó a 50 metros.

Habrà una última intervención de gran envergadura bajo la dirección del arquitecto Luis Ramón Valverde Lorenzo. Las reformas que propone acometer son similares a las del proyecto del arquitecto Candela Maestu, de la empresa Ferroviaria. Según el Acta de Replanteo firmada por el Ayuntamiento de Plasencia y Placonsa, empresa adjudicataria del proyecto de rehabilitación, las obras comienzan el 18 de diciembre de 1996.

El arquitecto se plantea la remodelación total del teatro para cumplir con la normativa vigente y para recuperar la fisonomía y prestaciones del edificio original. De esta manera, podría ser utilizado como teatro y como cine. Esta intervención se resume en las siguientes actuaciones: reducción del aforo hasta el máximo de espectadores permitidos por el Reglamento de Policía de Espectáculos para tener una sola salida a la calle; instalación de una cubierta de teja, tratando a las medianeras con un nuevo acabado de mortero monocapa, con una serie de dibujos y cambios de colores que se integren con el que presenta la fachada principal y eliminación de los accesos laterales posteriores de esta (modificando el zócalo de granito exterior) y de la lateral. El resultado será un edificio con un solo frontis y una salida.

Para la ejecución de este proyecto se valoran diferentes aspectos para conseguir la solución adoptada. En primer lugar, se examinan todos los parámetros que no permiten el uso del inmueble en su estado actual como sala de espectáculos. Por otro lado, se respetan los espacios y recorridos de la traza original de este teatro, pero buscando la máxima amplitud del vestíbulo de entrada. Se recupera el *ambigú*, aumenta el espacio destinado a la orquesta y se vuela ligeramente el escenario sobre esta.

El arquitecto busca que la reforma sea una intervención que trascienda en y para la ciudad. Esto lo consigue con una solución para la fachada de más contundencia, reforzando las medianeras, y así sus volúmenes se relacionan unos con otros y con el resto de edificios que conforman el entramado urbano.

³¹ *Ibid.*, expediente 8, 1/26, VALLINOTO PIZARRO, T., "Anecdotario del Teatro Alkàzar", *El Norte de Extremadura* (Plasencia), abril 1999.

La rehabilitación se centra en la demolición de los elementos gravemente deteriorados, reparación de los dañados y la reposición de los desactualizados. Las primeras demoliciones son una serie de elementos como los remates de las chimeneas, los solados, la carpintería y las escaleras.

En cuanto al movimiento de tierras, las obras se concentran en la sala principal y en el sótano. En la primera, es preciso vaciar el material de relleno para la construcción de una pendiente en el patio de butacas. Y en el sótano primero, se excava el terreno para abrir un hueco de ventilación e iluminación. Posteriormente se ejecutan zanjas y zapatas para la cimentación de muros y pilares de los nuevos forjados en el patio de butacas, en el escenario y en los camerinos.

Una vez demolidos los elementos citados, se efectúan los de nueva creación comenzando con la cubierta, que se ejecuta sobre cerchas de perfiles de acero a la española sobre la que se montan las correas metálicas. Sobre ellas van las placas de fibrocemento. El aislamiento térmico está superpuesto con panel rígido de fibra de vidrio, sobre el que se coloca de remate de cobertura la teja curva árabe.

Sobre el escenario se conserva el forjado inclinado existente que constituye la cubierta, variando solo el material de cubrición por el descrito anteriormente. Tampoco sufren variación los muros exteriores a fachadas, abriéndose los huecos necesarios para la realización del proyecto³².

Al levantar el suelo del patio de butacas, se encuentran con que no hay ninguna cámara y que al comprobar la profundidad del firme no se localiza hasta los cuatro metros, pues en el proyecto se contempla el vaciado de un metro y otro más para la cimentación del muro de carga. Se propone: “ (...) una estructura de camerinos a base de jácenas metálicas apoyadas en muros existentes; sustitución del forjado antihumedad en el patio de butacas por una solera armada sobre lámina impermeable y encachado, construcción de una cámara bufa ventilada en todo el perímetro; realización de soleras en el sótano primero (orquesta, foso, carbonera y leñera) y, con el fin de mejorar la acústica y el confort en la sala, se plantea el cambio de solado de mármol en orquesta y patio de butacas por una tarima flotante”³³.

Continúan una serie de intervenciones posteriormente en 2008, cuando se renuevan los sistemas de iluminación, sonido y las cortinas del coliseo;

³² Ayuntamiento de Plasencia, VALVERDE LORENZO, L.R, *Proyecto de adaptación...*, op. cit.

³³ *Ibid.*, Sección de Arquitectura y Urbanismo. Carta de Placonsa 31/01/1997.

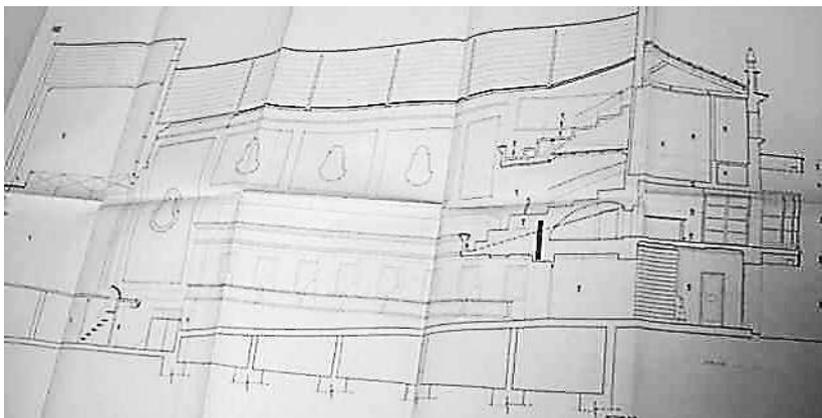


Figura 6. Plano de sección del interior del Teatro (VALVERDE LORENZO, L.R, 1996).

y en 2009, se pinta la fachada y se revisa el tejado. Otras obras que se desarrollarían en este último año serían: rebajar la cota del escenario para facilitar que desde los primeros asientos se contemple el escenario completo, instalar una concha acústica para perfeccionar el sonido del teatro, y revisar y mejorar el sistema de calefacción³⁴.

En el 2017 con motivo del 90 aniversario, el teatro experimentó algunas mejoras. Las intervenciones se han centrado en la fachada, ha cambiado el color crema que lucía desde la rehabilitación de 1999 por el terracota. También, se ha renovado el letrero y se ha instalado una nueva iluminación. En el interior se han ejecutado tareas de mantenimiento³⁵.

Valoración de las reformas para su conservación

El Teatro Alkazar ha funcionado como teatro, sala de fiestas y cine. Con las reformas se recupera el teatro, pero se reabre como un espacio cultural pues acoge desde obras teatrales, películas, conciertos, exposiciones, etc. De esta manera, vuelve a ser el referente en la vida cultural de Plasencia.

El edificio se encuentra estética y técnicamente mejor que hace déca-

³⁴ HERNÁNDEZ, A.B., “El teatro Alkazar celebra su X aniversario con una noche lírica y extremeña”, *Diario Hoy Extremadura*, 13 de marzo de 2009, en: <http://www.hoy.es/20090313/plasencia/teatro-alkazar-celebra-aniversario-20090313.html> (Consulta: 1 de agosto de 2016).

³⁵ C. M., “El Alkazar proyecta la película con la que se inauguró para celebrar sus 90 años”, *Diario Hoy Extremadura* (Plasencia), 13 de junio de 2017, en: <http://www.hoy.es/plasencia/201706/13/alkazar-proyecta-pelicula-inauguro-20170613003821-v.html> (Consulta: 13 de junio de 2017).

das, conserva su actitud abierta a la ciudad, merced al patrocinio institucional, puesto que es de propiedad municipal, y mantiene la configuración del teatro primitivo: *hall*, patio de butacas, palcos de platea en los laterales, el principal o entresuelo y el gallinero.

La decoración tanto interior como exterior ha prevalecido en la medida de lo posible, interviniendo en los lugares que cuestionaban la estabilidad del inmueble y afectando en ciertas zonas a la decoración, por ejemplo, se ha sustituido toda la carpintería exterior por ser muy necesaria y se ha cambiado su color.

La restauración se ha centrado en otorgarle una mayor funcionalidad y comodidad para el espectador, hoy el teatro ha pasado del abandono y las 900 butacas de antaño a las 756 actuales. Y lo más importante, se ha conseguido asegurar la consistencia y perdurabilidad del edificio, ya que ha sido salvado de ser demolido, convirtiéndose en una de las principales salas de Extremadura por ser una de las más espaciosas y con mayor aforo.

La rehabilitación como medida de salvaguarda de los edificios escénicos extremeños

Al estar la mayoría de estos espacios catalogados como inmuebles carentes de una categoría patrimonial, muchas de las intervenciones para la recuperación de la arquitectura escénica no se fundamentaron en investigaciones previas, siendo el objetivo principal de la actuación su puesta en uso. Sobre todo, las realizadas en la década de los sesenta, obligatorias para legalizar estos edificios de acuerdo con la Ley de Espectáculos Públicos, obviaron este proceso de documentación y estudio previos.

Afortunadamente esta situación ha cambiado en pro de intervenciones fieles al rigor histórico-constructivo, aumentando el interés por el conocimiento de su valor histórico-artístico. A partir de la década de los 80 del siglo XX, en líneas generales, el criterio dominante en las intervenciones ha estado marcado por la conservación, incorporándose en ocasiones actuaciones reconstructivas amparadas en las necesidades funcionales. El binomio formado por conservación-función ha sido la clave de estas intervenciones. De modo global, las operaciones han intentado devolver a cada inmueble el valor funcional conservando su núcleo principal; en un 70% de los casos, se han preservado las estructuras originales y sobre todo se ha actualizado su uso para satisfacer las necesidades sociales actuales.

Por ello, las acciones indispensables en cada inmueble han sido su consolidación, el mantenimiento y la rehabilitación de la obra, en función de su puesta en valor, aunque en algunos casos esto se ha traducido en reinterpretaciones que han supuesto un ejercicio de recomposición idealizado.

Respecto a los intereses que priman en estas actuaciones, hay que destacar el del uso cultural, porque estos edificios, desde el punto de vista económico, no son rentables, sino que se pretende con ellos recuperar la tradición teatral y cinéfila de una región que llegó a tener más de 1000 cines en las décadas de los 60-70 del siglo XX.

En nuestra opinión, de las soluciones adoptadas en esta tipología arquitectónica, la idónea –porque es la más conservacionista con la obra– es convertir estos inmuebles en contenedores culturales, pues garantiza tanto su rentabilidad como su preservación: al ofrecer un amplio programa cultural se favorece el uso del cine o teatro preservando indirectamente el bien, y no supone grandes obras en el edificio sino en la mayoría de los casos es suficiente con una reestructuración interior.

Ante todo, mantenemos que las intervenciones deben ser las imprescindibles, pero antes de acometerlas es necesario el estudio y documentación previos de la obra. En la mayoría de los edificios escénicos rehabilitados en nuestra comunidad sí que se puede establecer un antes y después de las obras, pues conservan la fisonomía antigua como una piel (normalmente la fachada) y la modernidad de la rehabilitación se manifiesta en su sala principal, para cumplir con las normativas actuales.

Tomando como referencia el Teatro Alkázar, consideramos que uno de los principales aciertos del último proyecto de rehabilitación estudiado es que se ha intentado conseguir una estética armónica en la que ha primado la visualización y la recuperación del mismo sistema constructivo original, dando cabida también a los materiales contemporáneos junto a los tradicionales, incentivando el equilibrio en la obra. El resultado es la pervivencia de unos valores estructurales y constructivos con técnicas y materiales contemporáneos, lo que permite por un lado mantener la estética de la obra y por otra la distinción entre lo preexistente y lo aportado.

La situación actual de la arquitectura para espectáculos es preocupante porque cada vez es mayor el número de salas de cine y de teatros que son clausurados. El cierre de locales afecta a grandes y pequeños núcleos de población, pero es especialmente grave en los municipios de poca población ya que en la mayoría de ellos era la única oferta cultural estable.

Según informe de AIMC (Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación) de abril de 2015, en la última década se han cerrado en España 272 cines, por lo que se han perdido 578 salas.

La recuperación y la preservación de la arquitectura para espectáculos tienen un especial protagonismo dentro de las políticas de restauración a nivel estatal, avaladas por la concienciación institucional y el interés social. La implicación en esta materia de los poderes públicos ha permitido la conservación y salvaguarda de un patrimonio de características tan singulares en Extremadura.

La solución que se ha dado en nuestra comunidad autónoma es que los ayuntamientos gestionen estos edificios, como práctica generalizada, pero también perduran algunos edificios gestionados por empresas. Cines y teatros rehabilitados suelen ser utilizados como locales polivalentes con una oferta cultural que en algunos casos no existía en determinadas localidades.

Destacamos la actuación de la Junta de Extremadura en la creación de la Red de Teatros, infraestructura necesaria para la rehabilitación y construcción de nuevos espacios escénicos en la primera década del siglo XXI y a la que pertenece el Teatro Alkázar de Plasencia.

Con objeto de cambiar la tendencia al cierre de salas en las localidades pequeñas y medianas, la Junta de Extremadura, en colaboración con el Ministerio de Obras Públicas en unos casos, y otros con fondos europeos, se ha centrado en la rehabilitación de salas mediante asesoramiento, apoyo financiero y algunas subvenciones, cooperando con los ayuntamientos para la compra y puesta en marcha de dichos locales.

Estamos convencidos de que, con una adecuada gestión, promoción, una continua actualización, mantenimiento y dotación de un carácter multifuncional a estos espacios, se podría recuperar la larga tradición de asistencia al teatro y al cine que había en Extremadura a principios del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

A.S.O., “El Teatro Alkázar cumple 80 años”, *Diario Hoy Extremadura*, 17 de marzo de 2007, en: http://www.hoy.es/prensa/20070317/plasencia/teatro-alkazar-cumple-anos_20070317.html. (Consulta: 10 de agosto de 2017).

CASTRO JIMÉNEZ, A., *Teatros históricos, edificios singulares*, Libros Alcaná, Madrid, 2006.

C. M., “El Alkázar proyecta la película con la que se inauguró para celebrar sus 90 años”, *Diario Hoy Extremadura*, 13 de junio de 2017, en: <http://www.hoy.es/plasencia/201706/13/alkazar-proyecta-pelicula-inauguro-20170613003821-v.html> (Consulta: 13 de junio de 2017).

HERNÁNDEZ, A.B., “El teatro Alkázar celebra su X aniversario con una noche lírica y extremeña”, *Diario Hoy Extremadura* (Plasencia), 13 de marzo de 2009, en: <http://www.hoy.es/20090313/plasencia/teatro-alkazar-celebra-aniversario-20090313.html> (Consulta: 1 de agosto de 2016).

LÓPEZ SÁNCHEZ MORA, M., *Las catedrales de Plasencia y tallistas del coro: guía histórico-artística*, Caja de Ahorros de Plasencia, Plasencia, 1974.

PÉREZ ROJAS, F.J., “Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental Sport de Melilla”. El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. *Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA)*. Málaga-Melilla, 1985.

VALLINOTO PIZARRO, T., *El Teatro Alkázar*, Ayuntamiento de Plasencia, 1999.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Figura 1.- Archivo Municipal de Plasencia, Expediente 8, 1/26 de 8 de septiembre de 1926.

Figura 2 y 3.- Autora del trabajo.

Figura 4.- Archivo Municipal de Plasencia, Expediente 10 5/39, PELLÓN, J. M., *Proyecto de cubierta para el teatro Alkázar*, diciembre de 1939.

Figura 5.- Archivo Municipal de Plasencia, Expediente 26/1956, solicitud licencia de obras de la reforma en el teatro Alkázar, 1956.

Figura 6.- Ayuntamiento de Plasencia, Sección de Arquitectura y Urbanismo, VALVERDE LORENZO, L.R., *Proyecto de adaptación y reforma del Teatro Cine Alkázar*, 1996.

ROBERTO DÍAZ PENA. Doctor en Historia del Arte y técnico de La Fundación Helga de Alvear.

LA VISIÓN PLACENTINA DE SOROLLA PARA LA DECORACIÓN DE LAS REGIONES DE ESPAÑA

Visión placentina de Joaquín Sorolla para las regiones de España

El cuadro *Extremadura. El mercado* (1917) no es una obra autónoma, sino que forma parte de una decoración junto con otros trece paneles, bajo la denominación de las regiones de España, o como a Sorolla gustaba denominar “Visión de España”. La decoración estaba destinada a una estancia de la biblioteca de la Hispanic Society of America fundada por el hispanófilo Archer Milton Huntington en 1904 en Nueva York. Huntington entra en contacto con la obra de Sorolla en 1908, durante la exposición celebrada en las Grafton Galleries londinense donde queda completamente fascinado por su obra y por su visión de los paisajes y gentes de España. Precisamente en esa exposición Huntington puede ver el cuadro *Aldeanos leoneses* (1907) que adquiriría con destino a su fundación un año después. Esta obra se ha visto como germen e inspiración del encargo que realizaría Huntington a Sorolla y donde podemos ver sintetizados gran parte de los elementos que regirán las composiciones de la decoración: los tipos populares y su indumentaria, los elementos artesanales como la cerámica y los productos de la tierra ligados al trabajo en el campo.

Una de las cuestiones principales que debe plantearse en relación a la visión placentina que Sorolla realiza para la decoración será por qué seleccionó Extremadura para incluir como región y que le llevó a elegir Plasencia para representarla. Sobre este aspecto es interesante plantearse qué influencia pudo tener el propio mecenas de la decoración a la hora de configurar esta visión.

La primera reunión que tienen Sorolla y Huntington con motivo del encargo de la decoración, como se deduce de los diarios del hispanófilo, se produjo en octubre de 1910 en el Hotel Ritz de París. Señala Huntington en su diario que:

“Sorolla y yo nos vimos en el Ritz juntos y hablamos del proyecto de la decoración de la Hispanic Society desde una perspectiva histórica”.¹

Pero esta primera idea queda rápidamente modificada a finales de este mismo mes cuando Huntington vuelve a apuntar en su diario, el 30 de octubre, el cambio en el sentido de la decoración, de una perspectiva histórica a una geográfico-regional, por uno sobre las provincias, campesinos y ciudades de la península. A continuación resalta aspectos que debía de tener la decoración:

“[...] nos decidimos por una serie de paisajes de las provincias, en la que se realzan los trajes típicos; Sorolla está encantado, porque la idea de una obra de tipo histórico le daba escalofríos, ya que le exigía investigar sobre cuestiones con las que no está familiarizado. En cambio, este nuevo proyecto le deja libertad para elegir sus propios temas y detalles. Yo preferí no atar muchos cabos ni empeñarme en nada, esbozando sencillamente el tema de las provincias y dejando a Sorolla carta blanca. Se le llenaron los ojos de lágrimas y comprendí que el problema quedaba resuelto”.²

La primera mención a Extremadura dentro de la concepción geográfico-regional de la decoración se produce el 30 de abril de 1911, con Sorolla en Nueva York con motivo de su estancia en Estados Unidos por sus exposiciones en Chicago y Saint Luis. En una carta autógrafa a Huntington, Sorolla acepta formalmente el encargo realizando una primera definición de las temáticas de los paneles:

“Acepto el encargo de pintar los “veinte y nueve paneaux” que decorarán los muros de la Hispanic Society. Representarán estos paneaux, las regiones de España

Castilla la vieja y la nueva con Extremadura / Sevilla / África / Valencia, Alicante, Málaga / Mallorca / Cataluña / Vascongadas y Aragón / Asturias / Galicia / Azores / Oporto / Lisboa / Setúbal / Canarias / Cádiz”³

Este propósito de Sorolla en incluir a Extremadura dentro de la decoración, queda también reflejado en unos interesantísimos esquemas, y muy aclaradores respecto a las ideas iniciales de la decoración, que se conservan en el Museo Sorolla, incluidos en un sobre rotulado *Apuntes para la Hispania (sic.) Society 1911*. Son una serie de esquemas sobre la decora-

¹ VV.AA. (1998); “Apéndice. Correspondencia entre Sorolla, Huntington y la Hispanic Society con selecciones del diario de Huntington”, en *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 385.

² VV.AA. (1998), p. 388

³ VV.AA. (1998), p. 396

ción, realizados probablemente durante el mes de abril y mayo de 1911, muchos de ellos utilizando papel con membrete del Hotel Savoy, en el cual se hospedaba Sorolla durante su estancia en Nueva York. A partir del estudio de todos estos apuntes para la decoración, Sorolla incluye inicialmente Extremadura por motivos esencialmente históricos, que ligan a la región con Castilla, fundamentalmente desde la idea de Imperio y monarquía.

Como señalaba Ruiz López, otro de los elementos fundamentales que a Sorolla pudo motivar introducir a la región extremeña en su planificación de la decoración era su papel histórico destacado en el descubrimiento y conquista de América⁴, cuya referencia debía encontrarse en la ciudad de Cáceres, más que en Yuste, localidad que no aparece tampoco en los esquemas para la decoración de 1911 y posteriores, a pesar del papel destacado que tuvo en el primer viaje de Archer M. Huntington a España en 1892. Lo interesante de este viaje de Huntington a Extremadura fue su estancia en la ciudad de Plasencia que relata en su interesantísimo libro *A Note-Book in Northern Spain* publicado en 1898 dedicándole el capítulo quinto del libro. En este diario de viaje Huntington realiza algunas observaciones sobre Plasencia que posiblemente comentase a Sorolla posteriormente cuando planificaban la decoración y que creo es interesante detallar por la similitud de puntos de vista que Sorolla tendría después en su visión placentina con la del hispanófilo. En el diario describe su viaje desde Madrid a Plasencia y Yuste realizado en 1892, acompañado por el profesor e hispanista William Ireland Knapp, según relata Javier García-Mazas que realizaría una traducción novelada de este diario.⁵ Como relata Huntington, realizaron el viaje en tren y llegaron a Plasencia desde el apeadero en berlina. Allí les recibió una sirvienta llamada Athanasia, que les llevó a través de la Plaza Mayor rodeada de puestos de fruta, rebosante de colores y olores como indica Huntington, a la Fonda del Oeste, de los hermanos Romero, donde se hospedaron. Pero lo más interesante de su estancia en Plasencia es precisamente lo que posteriormente resaltó Sorolla en el panel de Extremadura, que no es otra cosa que la presencia de los cerdos, destacando igual que el artista valenciano, su importancia en la economía de la región:

⁴ RUIZ LÓPEZ, David (2009); “Dibujos de Sorolla para el encargo de la Hispanic Society”, en *Joaquín Sorolla. La mirada del pintor*; Curitiba: Museu Oscar Neimeyer, pp. 117-119.

⁵ GARCÍA-MAZAS, José (1962); *El poeta y la escultora. La España que Huntington conoció*. Madrid, Revista de Occidente. En dicho libro dedica los capítulos XXI, XXII y XXIII al viaje de Archer M. Huntington a Plasencia y Yuste, pp. 96-131.

”The streets were full of these animals, and they would not move to let one pass. For is not this province the home of the Spanish hog? Here he is fattened and famous; from here he is sent out in the various forms by which he is best known after death. But of all is He fairest, best tasting and least like his living self as “sweet hams” of Estremadura [sic]”.⁶

Posteriormente relata su travesía y estancia en Yuste, y aquí, en relación a la visión de Sorolla estaría la interesante descripción que realiza de una mujer que se encuentran en el camino saliendo de la ciudad sobre dos mulas:

“A woman in red bodice and yellow skirt seemed to flare suddenly out of nowhere. On her head she was balancing a basket of melons. At her throat she wore a crucifix strung on a black velvet ribbon and I could see the little gleaming bit a silver rise and fall at each breath she drew”.⁷

Este será igualmente el otro elemento más destacado de la visión de Sorolla en Plasencia, el tipo popular y su indumentaria, que vemos como coincide con los intereses del propio Huntington a la hora de conocer y profundizar en la región extremeña. Es más, Huntington utilizará para ilustrar su libro las imágenes de Laurent de tipos populares tomadas en 1878, al igual que hizo Sorolla para documentarse con miras a la composición de sus paneles. Podemos concluir, por tanto, que Plasencia y Extremadura tenían para Huntington una destacada relevancia en el conjunto de la visión de España y que Sorolla tuvo que tener en cuenta desde los primeros esquemas de la decoración.

A pesar de ello no se menciona a Plasencia en esos primeros esquemas de la decoración de 1911, ni a la localidad de Montehermoso y sus habitantes, por lo que debemos pensar que fue en una fase más avanzada de la elaboración del encargo cuando decidiese incluir la ciudad en sus planes y a las gentes montehermoseñas. Aunque la motivación principal a la hora de introducir a Extremadura en la decoración sea principalmente histórica en un primer momento, se vislumbra como Sorolla estaba pensando en encontrar el componente pintoresco o etnográfico de la región en 1911, al mencionar en uno de los papeles junto a estos esquemas iniciales a la región de Las Hurdes, y que como veremos, esta concepción es finalmente adoptada cuando concibe el primer boceto del panel de Extremadura.

⁶ HUNTINGTON, Archer M (1897). *A Note-Book in Northern Spain*. London: G. P. Putnam's Sons, p. 61.

⁷ HUNTINGTON, Archer M (1897), pp. 63-64

En 1912 encontramos la primera mención que realiza sobre la localidad de Montehermoso en un dibujo realizado en Bargas durante su estancia en varias localidades de Toledo donde estaba realizando apuntes para el panel de Castilla, donde, en el reverso, señala las localidades de Montehermoso y Sierra de Gata junto a Cáceres, ya pensando en una futura realización del panel dentro del componente pintoresco y etnográfico.

Pero el elemento fundamental para entender la elección de Plasencia como telón de fondo de la región de Extremadura y los habitantes de Montehermoso como protagonistas de la escena la tenemos sin la menor duda en los referentes fotográficos que Sorolla buscó de Extremadura antes de viajar a la región para ir definiendo el tema de la composición.

El referente fotográfico más destacado del que se sirvió Sorolla para la planificación y composición de los paneles de las regiones españolas para la decoración de la Hispanic Society es el que anclaría esta idea de lo pintoresco, lo singular del pueblo español, en su diversidad de trajes regionales. Se trata de la serie de fotografías de Laurent realizadas con motivo de la boda del Rey Alfonso XII con su prima María de las Mercedes, tomadas entre el 23 y 27 de enero de 1878³, asociando la riqueza de lo popular con la monarquía, como elementos que forman la esencia de lo español. Esta serie de fotografías posiblemente inspiraron a Sorolla a la hora de centrar en los tipos populares y la indumentaria de las diversas regiones españolas como elemento principal de la decoración.

De los cuarenta positivos que el Museo Sorolla conserva de esta serie, dos de ellas son una de las primeras fuentes documentales fotográficas respecto a Extremadura que utilizó Sorolla para acercarse a la región, y concretamente a la gente de Montehermoso. En la fotografía de grupo, con las seis parejas venidas de Montehermoso y un tamborilero, me interesa destacar como, al no tener el positivo pie de foto indicando a que localidad correspondía, Sorolla a escrito sobre ella “Extremadura”, lo que demuestra como estudiaba estas imágenes y las tenía presentes a la hora de configurar su visión de las regiones de España.

Como ha señalado Juan Valadés estas fotografías “contribuyeron en gran manera a fijar el tipo del traje de cada provincia en el imaginario colectivo español”. Además como apunta también Valadés, los montehermoseños que aparecen en las fotografías de Laurent llevan el traje de gala, diferente al que normalmente se podía ver en el mercado del martes en la plaza mayor de Plasencia. Es por ello que aquí no se vea la típica y desde

precisamente el cuadro de Sorolla, emblemática gorra montehermoseña, asociada a la indumentaria de faena.⁸

El primer boceto que sorolla realizó sobre la región extremeña parte precisamente de referentes fotográficos de los que se han podido identificar varios conservados en el Museo Sorolla. El boceto conservado en la Hispanic Society of America (**Fig. 1**) posiblemente fue realizado por Sorolla entre 1911-1912 cuando concibió la decoración como un friso corrido, aunque se ha datado usualmente entre 1913-14 al acompañar al boceto el tema del encierro que realizó en Andalucía por esas fechas. En este boceto vemos como se distribuyen las regiones de Cádiz con una escena de vendimia, Jerez con el encierro y en el margen derecho Extremadura con un grupo de hombres y mujeres y una manada de cerdos, escribiendo la palabra para resaltar el motivo, y donde en esencia ya encontramos la idea del grupo en primer término del panel definitivo.



Fig. 1. Joaquín Sorolla. *Boceto para Las regiones de España. Andalucía y Extremadura.* 1911-1912. Gouache sobre papel. 108,3 x 260 cm. HSA. N° inv. A1535

Este boceto tuvo que realizarse inevitablemente a partir de fotografías, ya que Sorolla no había visitado aún Extremadura. Del grupo de mujeres, la que bosqueja de pie, a la izquierda de la composición, parece inspirada por las fotografías de Laurent, pero de las mujeres que aparecen sentadas de espaldas no he localizado referencia fotográfica aunque con toda probabilidad la debió de tener. Aquí vemos como las mujeres van tocadas con el pañuelo de cabeza sin verse en ninguna de ellas la gorra montehermoseña.

⁸ VALADÉS SIERRA, Juan Manuel (2013); “La indumentaria tradicional en la construcción de la identidad extremeña” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXVIII, n° 2, pp. 331-358.

Sí se conservan referencias fotográficas del grupo de paisanos con las zamarras y típicos sombreros chambergos, que sitúa junto a la piara de cerdos. El hombre a la grupa con sombrero y zamarra y el otro personaje de pie junto a él, ha sido inspirada por una fotografía que forma parte de un reportaje que Sorolla debió adquirir entre el material fotográfico que comentaba a Huntington en 1910. Lo mismo sucede con los dos personajes que dibuja a la derecha de la composición, que extrae de otro positivo fotográfico de esta serie. Son unas instantáneas de muy mala calidad, de autoría anónima, y de las cuales hasta el momento no se ha identificado el lugar exacto donde fueron tomadas y en qué fecha⁹. Sorolla supo extraer lo que le interesaba de ellas, las poses y la naturalidad en los gestos que las fotografías de Laurent carecían, y además nos muestra de nuevo como el pintor valenciano analizaba detenidamente estas imágenes de referencia, que adquirió en un primer momento para concebir las primeras ideas compositivas del panel de Extremadura.

Otra fotografía que posiblemente pertenezca a este conjunto documental fotográfico que Sorolla adquirió como imágenes de referencia (al verse en la imagen las dos torres del Palacio de Monroy, estando la izquierda demolida cuando Sorolla visitó Plasencia) a la hora de hacer este boceto, es una vista de la feria porcina en Plasencia tomada en las cercanías del puente de Trujillo, donde destaca la piara de cerdos que ocupa prácticamente la mitad de la imagen. Aquí tenemos ya la primera imagen de referencia de este motivo que aparece en este primer boceto, situado además en primer término, donde los sitúa en los bocetos del panel realizados en 1917, al igual que en el panel definitivo.

Por lo tanto, Sorolla ha realizado una síntesis pictórica de todas las referencias fotográficas que había adquirido y que ya proponen un esquema compositivo que como veremos siguió manteniendo prácticamente similar en lo que respecta al grupo de personajes y a la piara de cerdos que aparecen en primer término en el panel definitivo.

Hay otro estudio que Joaquín Sorolla con toda probabilidad realizase antes de su primer viaje a Extremadura, que aunque tradicionalmente se ha datado como realizado en el primer o segundo viaje de Sorolla a Plasencia en 1917, desde mi punto de vista seguramente también parta únicamente de fuentes fotográficas adquiridas con anterioridad junto con las que

⁹ Los positivos fotográficos se conservan en el Museo Sorolla con N° inv. 83257 y 83259.

hemos visto que utilizó para el boceto de 1911-1912. Es el *Estudio preparatorio para Extremadura. El mercado* (Fig. 2). En el vemos como ha situado la escena en una vista cercana a la Puerta de Talavera de la ciudad de Plasencia con la Catedral y parte de las murallas como elemento destacado, con una casa encalada en primer término.



Fig. 2. Joaquín Sorolla. *Estudio preparatorio para Extremadura. El mercado*, 1917. Gouache sobre papel. 22,7 x 25,7 cm. Museo Sorolla. Nº inv. 1158

Precisamente, de este punto de vista se conservan dos fotografías en el Museo Sorolla sin identificar su autoría¹⁰, en este caso de cariz profesional, debido a la calidad y formato de la imagen, que Sorolla debió adquirir con anterioridad a su visita a Plasencia, y que posiblemente fuesen tomadas hacia 1900, como denota la urbanización que aparece en la fotografía, que coincide con una imagen de la visita de la reina María Cristina a la ciudad en 1901, cuando se le otorgó a Plasencia el título de La Muy Benéfica en reconocimiento de la ayuda humanitaria a los soldados repatriados en 1898 de Cuba y de las Filipinas tras la Guerra Hispano-Americana¹¹.

Estas fotografías tienen a su vez una gran similitud compositiva con un apunte conservado en el Museo Sorolla¹² que pertenece al denominado *Cuaderno de Plasencia* que posteriormente analizaremos, que Sorolla

¹⁰ Se trata de los positivos fotográficos conservados en el Museo Sorolla con Nº inv. 83029 y 83030

¹¹ La fotografía puede consultarse en ELÍAS, Mario (2017); "Puerta de Talavera VI", en *Plasencia* (blog). <https://plasenciabymarioelias.wordpress.com/2017/04/03/puerta-de-talavera-vi/> [Consultado el 7 de agosto de 2017]

¹² Dibujo conservado en el Museo Sorolla con Nº Inv. 12263.

realizó en su primer viaje a Plasencia, pudiendo observar como coinciden prácticamente los juegos de luces y sombras de este apunte con el de las fotografías. Este apunte confirmaría el interés que tenía Sorolla por esta vista como posible fondo del panel al dibujarlo *in situ* en su primera estancia en la ciudad. Hay que destacar también que es el único dibujo del cuaderno que está retocado a la aguada, posiblemente realizando este retoque a su vuelta a Madrid. A pesar de ello, lo que induce a fijar la datación de este estudio preparatorio como anterior a sus estancias en Plasencia son de nuevo las figuras de los porqueros que aparecían en el primer boceto de 1911-1912, que vuelve a trasladar aquí hacia el centro del grupo que sitúa en primer término. Y lo que ante todo, parece demostrar que este estudio es de fecha anterior a 1917 es precisamente la ausencia de la gorra montehermoseña entre las figuras femeninas que representa en el mismo, que como veremos, llamaría la atención poderosamente a Sorolla desde su primera estancia en Plasencia.

PRIMER VIAJE DE SOROLLA A PLASENCIA

No será hasta enero de 1917 que realice su primer viaje a Extremadura. Sorolla tenía en esta visita a Extremadura como objetivo prefijado y bien informado, ir a conocer el mercado del martes en la ciudad de Plasencia, a sabiendas de que entonces podría ver a las gentes de Montehermoso que se desplazaban a dicha localidad a vender sus productos.

Desde Sevilla viaja a Mérida y Cáceres durante los días 7 y 8 de enero para llegar a Plasencia el 8 de enero a mediodía y permanecer durante el día siguiente para ver el mercado en la Plaza Mayor de Plasencia, acompañado de su hijo Joaquín. Sobre este primer viaje a Plasencia tenemos el testimonio de Manuel Castillo Quijada que publicó un artículo el 13 de agosto de 1923 en *La Voz Valenciana*, diario del que fue fundador, dedicado al recuerdo de la estancia de Sorolla en Extremadura. Manuel Castillo atendió personalmente al artista durante su estancia en Cáceres y Plasencia en enero de 1917. La primera anécdota que relata se produce durante el viaje en tren desde Cáceres a Plasencia:

“En el breve descanso de Plasencia Empalme, observó un interesante grupo de paisanos, y al requerir su hijo la máquina fotográfica para impresionarlos, el gran artista, al trazar unas líneas en su álbum, le dijo sencillamente: - No hace falta”.¹³

Esta anécdota es muy reveladora de los intereses que movían a Sorolla a captar en la región y sobre todo de la función que su hijo tendría a la hora de captar con su cámara fotográfica, de las denominadas “de bolsillo desplegable” comercializadas por Kodak, como la que Joaquín Sorolla pinta en el regazo de su mujer o su hija María en la obra *Instantánea, Biarritz* de 1907, los motivos que pudieran interesar a su padre para que le sirvieran posteriormente de imágenes de referencia a la hora de componer el panel de Extremadura.

La fotografía tuvo para Sorolla la función de “datoreo”, término que Sorolla utiliza en una carta que le escribe a Clotilde desde Plasencia el 23 de octubre de 1917 donde le señala que:

“Hoy, día de mercado, me voy escapado a *datorear* y tomar apuntes para mi composición.”¹⁴

El término que Joaquín Sorolla se inventa encaja perfectamente con la función que para el artista va a tener la fotografía. Unas referencias visuales inigualables que Sorolla analizó detenidamente y que complementarán a los propios apuntes que el artista realizó en sus cuadernos de viaje.

De esta primera estancia en Plasencia se conservan numerosos apuntes realizados por Sorolla y fotografías, principalmente del mercado de la plaza mayor de Plasencia, entonces Plaza de la Reina Victoria, y de las gentes venidas de Montehermoso, así como vistas del monumento principal de la ciudad, su catedral.

De las fotografías tomadas por su hijo se conservan veinticuatro positivos, casi todos ellos positivados en formato tarjeta postal de la empresa Guilleminot, menos seis de ellos que lo están en un formato de 8 x 11 cm pero que con mucha probabilidad se corresponda con el mismo reportaje realizado el 9 de enero¹⁵. Las imágenes muestran diversas vistas del mercado, con sus diversos puestos, tomadas muchas de ellas desde las arcadas de la plaza, centrandó su atención en los grupos de vendedores y vendedoras de mercancías venidas principalmente de Montehermoso, como eran los cencerros de hojalata, productos de la tierra como los pimientos, que presentan sobre el suelo o almacenados en sacos, elementos de artesanía popular cerámicos o utensilios de labranza.

¹³ CASTILLO, Manuel (13/08/1923); “Un recuerdo” en *La Voz Valenciana*, nº 1923. Valencia, s.p.

¹⁴ LORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.) (2007-2008); *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona: Anthropos Editorial, p. 211.

¹⁵ Las fotografías se conservan en el archivo de fotografía antigua del Museo Sorolla con números de inventario del 83041 a la 83066 y todas ellas pueden consultarse en CERES (Red Digital de Colecciones de Museos de España).

Entre ellas debemos destacar la imagen en la que en el margen inferior aparece la sombra del propio Joaquín hijo captando la escena con su cámara de bolsillo y junto a él, la sombra de su padre con el característico sombrero que usualmente utilizaba el artista, con toda probabilidad señalándole los motivos que le interesaba que captase con la cámara, en este caso a un vendedor de cencerros de hojalata (**Fig. 3**). Aunque de esta imagen, como veremos, será el tipo situado al fondo, con zamarra larga y polainas, el que le llamará la atención y trasladará a un estudio del panel que realizará posteriormente.



Fig. 3. Joaquín Sorolla García. *Vendedores de cencerros en el mercado de los martes, Plasencia, 9/01/1917.* Positivo al gelatinobromuro de plata. Tarjeta postal. Museo Sorolla, N° inv. 83041

En otra fotografía se centra en grupos de hombres que conversan formando un corro, motivo que luego trasladará al panel definitivo, en primer término, vestidos con su indumentaria de faena, uno de ellos mirando directamente a la cámara, que traslada en la misma pose y gesto al estudio realizado al gouache después de esta primera estancia en Extremadura.

Por supuesto, hay otro grupo de fotografías que ponen el foco en las mujeres venidas de Montehermoso con la vistosa gorra montehermoseña, asociada a la indumentaria de faena, que sin duda llamarían la atención del artista y que trasladará a las mujeres del panel definitivo tanto llevando el traje de gala, o como la que aparece al margen derecho, asociándola al traje de faena, como realmente parece que se usaba, como denotan las fotografías de su hijo. Así se ve, por ejemplo, en la fotografía donde se ha retratado a un grupo de montehermoseñas desde un punto algo alejado, posiblemente para no llamar su atención, o en la fotografía en la que se vuelve a centrar en un grupo de mujeres donde su vestimenta contrasta con

la que Sorolla posteriormente lleva al panel con las modelos ataviadas con el traje de gala.

A su vez, al igual que hizo en Cáceres, Joaquín Sorolla tomó apuntes en un cuaderno, denominado *Cuaderno de apuntes de Plasencia*.¹⁶ Son un total de treinta dibujos que han sido numerados del 1 al 30 en su ángulo superior derecho a lápiz, en una primera catalogación del cuaderno, una vez fueron desencuadernados y que posiblemente respeten el orden de ejecución con los que Sorolla los realizó. Lo que hace suponer que su ejecución corresponde al primer viaje de Sorolla a Plasencia son precisamente los dos primeros dibujos del cuaderno, donde Sorolla retrata a dos figuras posiblemente dentro de un vagón de tren, una de ellas leyendo un libro, y por cuyos rasgos posiblemente se trate de su hijo Joaquín, y otra figura masculina leyendo una hoja, posiblemente un periódico, y que podemos suponer se trate de Manuel Castillo que les acompañó en su primer viaje a Plasencia en tren desde Cáceres.

Los siguientes cinco dibujos son ya en la Plaza Mayor de Plasencia, donde se centra en su arquitectura, con sus típicos soportales con arquería de medio punto, como vemos en varios de ellos, o el Rincón de San Esteban con el campanario de la iglesia y la catedral al fondo, pensando seguramente en un posible fondo para el panel de Extremadura. El octavo dibujo corresponde a la vista de la Catedral de Plasencia que comentamos anteriormente en relación al boceto preparatorio para el panel, buscando precisamente la vista que le habían proporcionado las fotografías que adquirió con anterioridad. En los dos siguientes dibujos vuelven a ser nuevas vistas de la catedral desde puntos de vista similar. A partir de entonces las vistas arquitectónicas pasan a un segundo plano y se centra ya en los tipos y su indumentaria, aislando los elementos que más le interesaban, como la propia gorra montehermoseña (**Fig. 4**), bustos con el pañuelo de cabeza embozado, o captando las siluetas de hombres y mujeres donde sintetiza de forma magistral los elementos típicos de su indumentaria, como por ejemplo, las zamarras de cuero y alforjas de los hombres que vio en el mercado, realizando indicaciones de los materiales como en el caso del apunte de la mujer tocada con pañuelo de cabeza sujetando bajo su brazo un reci-

¹⁶ Los dibujos conservados en el Museo Sorolla se han catalogado bajo la denominación de conjunto de *Cuaderno de apuntes de Plasencia* en orden a su morfología: papel continuo verjurado en tono agarbanzado, de dimensiones 13 x 18,70 cm, troquelado en uno de sus lados menores y con las esquinas redondeadas en el otro, que comparten estilo y lugar representado. Estos datos se han obtenido de las fichas documentales consultadas en CERES.

piente que Sorolla esquematiza al lado señalando el material mediante la inscripción *lata de oja de lata*, o la alforja de cuero en otro apunte.

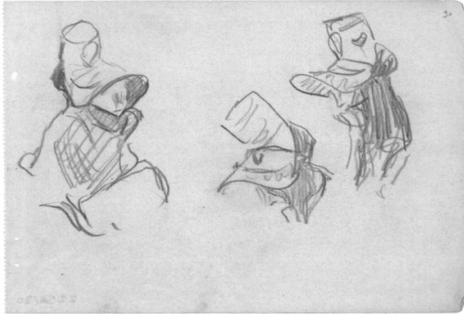


Fig. 4. Joaquín Sorolla Bastida. *Gorras de Montehermoso, Plasencia*, 9/01/1917. Lápiz sobre papel. 130 x 187 mm Museo Sorolla, N° inv. 12285

NUEVO ESTUDIO DEL PANEL DE EXTREMADURA

Con todo el material que Sorolla “datoreo” en su primer viaje, con toda probabilidad el artista volvió a realizar un estudio para el panel al gouache, que se conserva en el Museo Sorolla con el título *Estudio preparatorio para Extremadura. El mercado* datado en 1917 (**Fig. 5**). Aunque el fondo remite aún a la vista desde las cercanías de la Puerta de Talavera, parece que pierde fuerza, al estar prácticamente indefinida la silueta de la catedral, solo reconocible esta vista por la casa encalada de blanco y la sombra proyectada en su muro lateral. Pero donde ya se percibe lo que pudo ver en este primer viaje es en el grupo de tipos populares que toman el protagonismo en este estudio. Al fondo de la composición, al margen izquierdo, vemos una aguadora con el cántaro sobre la cabeza, posiblemente reminiscencia de las que vio en Cáceres entorno a Fuente Concejo. También al fondo, un hombre con la típica zamarra que parece sacado de aquél que aparecía al fondo de la fotografía tomada por su hijo en el mercado de Plasencia, con el mismo gesto e incluso con la misma mancha blanquecina en la zamarra hacia la zona del pecho. La mujer a la grupa con el pañuelo embozado, motivo que trasladará posteriormente al panel definitivo. Pero sobre todo destacar como es aquí donde por primera vez aparece representada en un estudio del panel de Extremadura a una mujer tocada con la gorra montehermoseña, sobre el pañuelo de cabeza, que como vimos era el motivo principal de muchas de las fotografías y dibujos que tomó en su primer viaje, aunque aquí todavía sin el protagonismo que adquirió en el panel definitivo.



Fig. 5. Joaquín Sorolla. *Extremeños*, 1917. Gouache sobre papel. 33,5 x 30,5 cm. Museo Sorolla. N° inv. 1160

LA EJECUCIÓN DEL PANEL DEFINITIVO OCTUBRE-NOVIEMBRE 1917

No será pasados varios meses cuando Sorolla decide acometer finalmente la ejecución del panel de Extremadura. Sabemos que a finales de septiembre de 1917 ya estaba planificando el viaje al conservarse entre la correspondencia del pintor una carta enviada por Joaquín Rosado Munilla, farmacéutico placentino, fechada el 26 de septiembre, donde le indica que el fondista Felipe González tiene un cuarto disponible para él.¹⁷

Para este viaje Sorolla requirió la ayuda de su discípulo sevillano Santiago Martínez Martín para la realización del panel en Plasencia.¹⁸ El 10 de octubre de 1917 le responde a Sorolla poniéndose a su disposición.¹⁹

El 21 de octubre llega Sorolla a Plasencia, donde le recibe Joaquín Rosado en la estación y por la noche le ofrece su ayuda Fernando Sánchez-Oca-

¹⁷ Carta conservada en el archivo de correspondencia del Museo Sorolla con N° inv. CS4407.

¹⁸ Santiago Martínez comenta como ayudó a Sorolla en la ejecución de algunos de los paneles de la decoración de las regiones de España debido principalmente, como señala, a “la gran altura de los lienzos”, en MARTÍNEZ MARTÍN, Santiago (1974); “Mi maestro Joaquín Sorolla”, en *Estudios de Arte Español*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pp. 157-161

¹⁹ Carta conservada en el archivo de correspondencia del Museo Sorolla con N° inv. CS3426.

ña. Durante su estancia en Plasencia Sorolla se rodeo de las personas más influyentes de la ciudad, como describe un corresponsal de *El Noticiero: Diario de Cáceres* en el artículo “Sorolla en Plasencia” publicado el 26 de octubre durante la estancia del pintor en la ciudad:

“Por las tardes, después de dejar los pinceles, siéntase el pintor ilustre con su discípulo el señor Martínez a la puerta del café y rodeado de algunos amigos se entabla una conversación animada y pintoresca, en la que resplandecen la cultura y el ingenio de Sorolla [...] Su discípulo Santiago Martínez dá acertadísimas pinceladas reveladoras del ingenio peregrino de la tierra andaluza en que nació. Don Fernando Sánchez Ocaña hace gala de su cultura filosófica y literaria demostrando su gran afición á los libros. Los hermanos Díez dan la nota artística, presentando al maestro su última fotografía hecha con su acostumbrada pericia. Don Emilio Martínez emite su juicio zumbón y picante sobre cada cosa [...]”

Uno de los elementos del panel que Sorolla tenía más claro es la presencia de la piara de cerdos en primer término, como hemos visto desde el primer boceto dedicado a Extremadura. Para ello también se documenta fotográficamente conservándose dos imágenes tomadas cerca de lo que actualmente es el jardín de la isla, que se ve al fondo al igual que la que vimos en esa primera vista de la ciudad de Plasencia.²⁰ Estas imágenes no fueron de utilidad para Sorolla ya que no vemos que coincidan las posturas y composición de la piara del panel definitivo con estas imágenes, aunque no les quita validez como fuente documental, datoreo como señalaba Sorolla.

Respecto a este motivo hay elementos contradictorios entre lo que señala Sorolla a su mujer durante su estancia desde el 21 de octubre en Plasencia para realizar el panel definitivo, en relación al estudio de la piara de cerdos, que parece realiza entre el 23 y 24 de octubre. Así le relata en carta del 24 de octubre que “Ayer tarde y hoy he hecho una impresión de una manada de cerdos”.

Parece que ya entonces tiene el estudio realizado pero el día 31 de octubre le comenta de nuevo a su mujer que “El cuadro moralmente está hecho, ahora solo faltan los cerdos y el fondo. Los cerdos también espero tendrán lo suyo como dificultad, pues es un animal muy inquieto”.

²⁰ Positivos fotográficos conservados en el Museo Sorolla con N° Inv. 83067 y 83068.

El 1 de noviembre comenta igualmente a su mujer que:

“Los cerdos prometen que los mandarán mañana por la mañana. El estudio que no fue más que una impresión de totalidad, y es poco para colocarlos en primer término.”

Y el 2 de noviembre finalmente le comenta que ha estado pintando los cerdos durante tres horas.

Sobre el estudio de cerdos que realiza tenemos una fotografía del estudio de los Hermanos Díez en la que aparece Sorolla pintándolo.

Pero más nos interesa otra fotografía de Sorolla pintando el panel en el jardín de las Algeciras, a los que daba la loggia de soportales de la Casa de las Dos Torres (**Fig. 6**). En ella vemos el estado de ejecución en el que se encontraba el panel, posiblemente en los primeros días de noviembre. Vemos como los cerdos en primer término ya están resueltos compositivamente pero no finalizados de pintar. Pero lo que nos da una pista de que finalmente el estudio de los cerdos si lo tuvo como referencia en el panel final es que lo podemos ver apoyado en una silla al lado del cuadro definitivo, contradiciendo en cierto modo lo que le comentaba a su mujer, pudiendo constatar como el grupo de cerdos tiene muchas similitudes entre el estudio y el panel definitivo.



Fig. 6. Anónimo. Joaquín Sorolla pintando en Plasencia. 1917. Positivo. 45 x 105 mm Museo Sorolla, N° inv. 86017

El 25 de octubre ya tiene a su disposición a los modelos de Montehermoso que posaron para Sorolla en el patio de la casa de la familia Sánchez Ocaña, como se puede ver en una fotografía reproducida en el *Mundo Gráfico* del 7 de noviembre de 1917 y conservada en el Museo Sorolla con dedicatoria de los fotógrafos, los Hermanos Díez, donde posan los modelos junto al propio Sorolla, su discípulo Santiago Martínez y el anfitrión, Fernando Sánchez Ocaña (**Fig. 7**). La casa está situada haciendo esquina con las actuales Calle Trujillo y la Calle Blanca. Esta misma fotografía sería publicada posteriormente por Ruth Matilda Anderson en su estudio titulado *Spanish Costume Extremadura* publicado en 1951 y donde a partir de su propia estancia en Plasencia y Montehermoso en 1949 entra en contacto con las modelos que posaron para Sorolla a los que identifica gracias al propio testimonio de alguno de ellos. Entre ellos a Marcelina Domínguez Garrido que es la que posa de espaldas con el traje de gala mostrando las llamativas *cintas sígueme pollo* que Ruth Matilda Anderson fotografía con pose muy similar a como la pintó Sorolla en el cuadro. En dicho estudio recoge su testimonio donde identifica a todos los modelos de la fotografía:

“*Ay Madre, how weary we grew! We posed from ten to twelve every morning while they painted. Even to the colour of our clothes, we all came out in the painting. In the group Genaro Iglesias wears the leather zamarro, to the left is Matilde Galindo. The child is Fructosa Sánchez Garrido, then comes Isabel Galindo, and then your servant. Jacinto Galindo was in the painting, but not in the photograph, likewise Rafaela Garrido and Rafael Galindo. We had to pose in many ways and it tired us. But they kept us in good humour; Señor Santiaguito was always joking.*”²¹



Fig. 7. Hermanos Díez. *Joaquín Sorolla en Plasencia*. 1917. Positivo al gelatinobromuro de plata. 232 x 272 mm. Museo Sorolla, N° inv. 80706

Otro dato muy interesante que aporta Ruth Matilda Anderson en su estudio es en relación a los modelos que posan para el cuadro, señalando como Sorolla construye las figuras en el panel utilizando elementos de diversos modelos:

“Genaro Iglesias had posed at the invitation of his valued friend, Señor Sánchez-Ocaña, next to whom he stands in the garden group. Though Sorolla faithfully reproduced the appliqué design at the apron neck, which had two lobes instead of three, the face he depicted above it was not that of Señor Genaro [...]”²²

Matilda Anderson también señala entonces como Sorolla construye el traje de Montehermoseña combinando el traje de gala con la gorra:

“No more than other painters could Sorolla resist the Montehermoso bonnet. In one figure of Extremadura he has combined the gorra with festival dress [...]”²³

Anderson destaca las invenciones respecto al traje de gala que muestra la figura de espaldas en el cuadro de Sorolla, no en este caso en relación al tocado, que es el pañuelo de cabeza que corresponde al traje de gala, sino en relación a la combinación de colores de los otros elementos que componen la vestimenta.²⁴

El día siguiente, 26 de octubre, Sorolla comienza a pintar, después de una fase inicial dedicada al dibujo de los modelos, como le indica a su mujer:

“He empezado a tapar lienzo con poco color y mucho aguarrás. Como hace tiempo que no pintaba grande, estoy ahora como quién recibió una paliza”.²⁵

²¹ “Ay Madre, ¡cuán agotados quedamos! Posabamos de diez a doce cada mañana mientras pintaban. Incluso el color de nuestra ropa, todos salimos en la pintura. En el grupo Genaro Iglesias luce el cuero zamarro, a la izquierda está Matilde Galindo. El niño es Fructosa Sánchez Garrido, luego viene Isabel Galindo, y luego servidora (Marcelina Domínguez Garrido). Jacinto Galindo estaba en la pintura, pero no en la fotografía, al igual que Rafaela Garrido y Rafael Galindo. Tuvimos que posar de muchas maneras y nos cansó. Pero nos mantuvieron de buen humor; El señor Santiaguito siempre bromeaba.” (traducción del autor) en MATILDA ANDERSON, Ruth (1951); *Spanish Costume Extremadura*. New York, The Hispanic Society of America, p. 157.

²² “Genaro Iglesias había posado por invitación de su apreciado amigo, el Señor Sánchez-Ocaña, junto a quien se encuentra en el grupo de jardín. Aunque Sorolla reprodujo fielmente el diseño de aplicaciones en el cuello de la plataforma, que tenía dos lóbulos en lugar de tres, el rostro que describió arriba no era el del señor Genaro” (Traducción del autor) en MATILDA ANDERSON (1951), pp. 164-165.

²³ “No más entre los pintores podría Sorolla resistirse a la gorra de Montehermoso. En una figura de *Extremadura* ha combinado la gorra con el traje de gala.” (Traducción del autor) MATILDA ANDERSON (1951), p. 145

²⁴ MATILDA ANDERSON (1951), pp. 153-154.

²⁵ LORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.) (2007-2008); *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona: Anthropos Editorial, p. 313

Otro dato interesante lo tenemos respecto al caballo que aparece en el panel. En este caso, el pintor costumbrista y amigo de Sorolla Miguel Hernández Nájera, que poseía una finca en la Dehesa del Guijo, posiblemente entre Plasencia y Malpartida de Plasencia, le proporcionó el caballo. En carta de Hernández Nájera a Sorolla durante su estancia en Plasencia le comunica lo siguiente:

“Querido Joaquín: Supongo que va esta mañana el caballo que vimos el Sr. Castro y yo. Es alazán y la cabeza no es fea. Por la tarde nos dijeron que hacía servicio y no lo podrán tener pero si todas las mañanas. Creo que hará mejor que el blanco pero eso tu lo veras mejor”.²⁶

Como se ve en el panel definitivo efectivamente el caballo corresponde con un ejemplar alazán que le proporcionaría Hernández Nájera al artista valenciano.

El mismo 26 de octubre comenta a su mujer la vista de Plasencia desde el río “mil veces más pintoresco que Toledo”, ya con la idea de realizar el fondo desde el Puente de Trujillo.

Pero sin duda la mayor aportación de la fotografía a la gestación del panel de Extremadura está en la resolución de la vista de la ciudad monumental de Plasencia que servirá de telón de fondo a los tipos montermosesños (**Fig. 8**). Para ello hizo tomar una vista de la ciudad desde el extremo opuesto del puente de Trujillo, como se deduce de la correspondencia mantenida de nuevo con su mujer, del 30 de octubre:

“[...] la tarde fue aprovechada para dibujar el fondo que representa la vista de la ciudad, que es precioso, Santiaguillo cuadrícula una fotografía hecha *ad hoc* para mí, la dibujó bien, así que casi me he salvado de un porrazo, pues él es más joven y yo estaba al cuidado”.²⁷

Para tomar esta vista de la ciudad desde el extremo opuesto del Puente de Trujillo, debió requerir los servicios del estudio fotográfico de los Hermanos Díez, fotografía conservada en el Museo Sorolla de Madrid. Dichos fotógrafos placentinos, José y Manuel Díez García, cuyo estudio Photo-Art Díez se estableció hacia el año 1893 en la Calle de Santa Ana 14 de Plasencia, acompañaron a Sorolla durante su estancia en la ciudad, y por ello se le atribuye la ejecución de la fotografía de la vista de la ciudad de Plasencia, al igual que Sorolla había realizado en otras ocasiones al

²⁶ Carta conservada en el archivo de correspondencia del Museo Sorolla, N° inv. CS2650 sin fecha.

²⁷ LORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.) (2007-2008), p. 317



Fig. 8. Hermanos Díez, Atribuido a. Vista de la ciudad de Plasencia. 10/1917. Positivo al gelatinobromuro de plata. 195 x 262 mm. Museo Sorolla, N° inv. 83378

solicitar el servicio de fotógrafos locales para tomar alguna imagen que le sirviese al artista a la hora de ejecutar sus obras.

Aunque atribuimos la fotografía a los Hermanos Díez realmente debió de estar planificada por Sorolla al detalle. Vemos como compone la imagen a través de una fuerte línea oblicua del puente que se introduce en el volumen de la ciudad como expresión del nexo entre el campo y la ciudad y que tanto gustaba realizar a Sorolla como las vistas de Toledo desde el puente de Alcántara o de la ciudad de Valencia desde el Puente del Real.

No solo está cuadrículada sino que realiza una máscara encuadrando el motivo y además iguala las proporciones de la imagen al lienzo, rellenando a lápiz el borde inferior fuera de la imagen, sobre el soporte secundario.

Si equiparamos la vista de la ciudad en el panel definitivo con la fotografía y trazamos unas líneas por las horizontales del cuadrículado de la fotografía vemos la coincidencia en la disposición de los elementos de la vista monumental, como cortan por el mismo sitio los edificios que lo conforman. A su vez, si trazamos una línea desde la altura del sombrero del personaje en primer término en la fotografía vemos como coincide prácticamente con el volumen que ocupan los personajes principales del panel. Exactamente ocurre con el estudio que realiza Sorolla de la ciudad de Plasencia, que le va a proporcionar “el tono general de la ciudad que tiene bastante color” y que la fotografía no le puede proporcionar.

Pero a pesar de que Sorolla traslada la fotografía al panel, como siempre suele hacer, la traduce pictóricamente alterando alguno de sus elementos para adecuarla a la composición general, y en este caso, este elemento no es otro que el mismo puente de Trujillo, modificando su perspectiva para

precisamente introducir otro elemento dentro de la composición, los carromatos y los hombres y mujeres que entran en la ciudad provenientes de la localidad de Montehermoso para vender sus productos en el mercado. Si vemos la fotografía, la visión de la plataforma del puente queda oculta a la vista del observador, haciendo que el petril del puente oculte prácticamente a los transeúntes. Sorolla lo hace caer a la izquierda del panel para poder tener una perspectiva que facilite el introducir el tráfico que se producía los días de mercado en el puente.

Y es precisamente respecto a este tráfico que Sorolla representa en el panel, donde entra en juego otra fotografía, que hasta el momento no ha sido señalada como referencia en la ejecución del panel definitivo, eclipsada por la imagen cuadrículada, y que también se conserva en el Museo Sorolla (**Fig. 9**). Es esta otra vista de la ciudad tomada desde un punto algo más lejano, donde la perspectiva del puente se asemeja más a la del panel definitivo y que posiblemente le inspirase el cambio de perspectiva.

Pero lo que pone en evidencia el detenido análisis que Sorolla hacía de estas imágenes fotográficas es el motivo de los carromatos y el jinete que Sorolla observa en esta fotografía y que va a trasladar sin apenas modificación compositiva al panel definitivo, y del que también va a realizar varios apuntes.

No solo toma de esta fotografía la escena de los carromatos y el jinete sobre el tablero del puente. En la vista de Plasencia cuadrículada por Santiago Martínez vemos al margen izquierdo de la imagen una figura de mujer que, apoyada en el petril del puente, mira hacia el fotógrafo cubriéndose el rostro con la mano a modo de visera para no ser deslumbrada por la luz. Esta figura es trasladada al panel por Sorolla con el mismo gesto y posición. Es relevante este hecho porque será uno de los gestos más reproducidos en diversas obras del artista, como forma de plasmar una presencia casi física de la luz al lienzo.

El 4 de noviembre Sorolla dedica la mañana a trabajar la vista de la ciudad de Plasencia en el panel definitivo, con la ayuda de su discípulo Santiago Martínez, dejándola sin finalizar, ya que al día siguiente se enrolla el cuadro y abandonan la ciudad con destino a Talavera de la Reina y Madrid, dando por finalizado su trabajo de ejecución del panel en Extremadura. Sabemos que el 22 de noviembre de 1917 el panel estaba finalizado, ya que así se lo comenta el artista a Huntington en carta datada en ese día y en la que resume de esta forma las calidades plásticas del cuadro:



Fig. 9. Hermanos Díez, Atribuido a. *Vista de Plasencia desde el puente de Trujillo*, 1917. Positivo al gelatinobromuro de plata. 163 x 117 mm. Museo Sorolla. Nº inv. 83379

El extremeño es muy interesante por las personas, y el hermoso conjunto de la ciudad de Plasencia iluminada por el sol de la tarde.

CONCLUSIÓN

Para concluir señalar que a diferencia de lo que hacían los movimientos de vanguardia por medio del fotomontaje, dislocando el espacio y el tiempo en la representación, Sorolla realizó un fotomontaje pictórico buscando precisamente el efecto contrario, unidad temporal y espacial para crear una realidad ficticia visualmente coherente para transmitir de ese modo su idea de España y la de su cliente, Archer Milton Huntington, para dar su propia visión placentina (**Fig. 10**).

A mi modo de ver, Sorolla logra en el panel de Extremadura los fines estéticos que se planteaba la decoración, una versión verista, que no realista, de las regiones de España. Como hemos visto, la escena jamás se hubiese podido desarrollar tal cual aparece en el panel, y solo lo parece debido a la maestría del pintor valenciano de conjugar en una sola escena todos los elementos pintorescos que quería resaltar en relación a la región extremeña. El cuadro es verista, ya que todos estos elementos son reales de forma aislada, pero Sorolla los conjuga de forma que crea una realidad ficticia pictóricamente coherente. Tanto la vestimenta de las monterhermoseñas, donde se conjuga el traje de gala con la gorra monterhermoseña, que como se concluye en varios artículos de Juan Valadés, es una creación “inventada” por el propio Sorolla, así como situar a los tipos populares en los alrededores del Puente de Trujillo, cuando realmente celebraban el mercado en la Plaza Mayor de Plasencia, y asociarlos a su vez a la feria porcina, vuelve a ser una invención creada por Sorolla para poder conjugar todos estos elementos. Además, todo atisbo de modernidad queda anulado en el cuadro de Sorolla, creando una visión que parece “fuera del tiempo”. Por tanto, una visión muy alejada del reportaje precisamente para acercar la obra a la visión romántica de su mecenas, Archer M. Huntington.

La historiografía se ha visto influenciada por la información que el propio Sorolla proporcionó a través de su correspondencia, en donde se pone en evidencia el uso de la fotografía y la ayuda de su discípulo Santiago Martínez para la elaboración del fondo del panel, lo que hace que en algunos casos se minusvalore pictóricamente este motivo. Pero realmente Sorolla ha captado la esencia de este paisaje monumental, donde a pesar de que la Catedral de Plasencia se muestra posiblemente desde uno de los peores puntos de vista, al coronar la vista, marca su presencia y pone de relieve el poder religioso que en España tradicionalmente ha tenido la iglesia, también marcado en esta vista por el encalado Palacio Episcopal que contrasta con su blancura con las tonalidades ocre de los paños de la muralla y los caseríos que lo rodean. En primer plano la pira de cerdos, que representa la economía tradicional de la región derivada de los productos obtenidos del mismo, que ocupa un gran espacio del primer término del panel, y a su alrededor los tipos populares venidos de Montehermoso. Historia e intrahistoria unidas en una imagen. En este elemento también la historiografía se ha visto influida posiblemente por el hecho de saber que las mujeres de Montehermoso que representa en el panel, posaron para el

artista, y por ello ven en ellas cierto estatismo y pose, pero realmente lo que ha Sorolla le interesaba en este caso, como también fue el caso del panel dedicado a Castilla, era resaltar la indumentaria tradicional, y de ahí la desconexión y la falta de “asunto” que la historiografía tradicionalmente ha indicado respecto a estas figuras. Pero de nuevo la maestría de Sorolla con el dibujo, el sentido del color y la luz, consigue mostrar y sintetizar los elementos representativos de la indumentaria, así como también los gestos, como los brazos en jarra de las figuras femeninas, las manos dentro de la zamarra y la postura de las piernas en los hombres, que solo un análisis detenido de lo real permite a Sorolla llevar al lienzo. Es verdad que al descontextualizar a las figuras del espacio del mercado en la plaza mayor de Plasencia, por un entorno más abierto y difuso, hace que el grupo de figuras queden en cierto modo desconectadas. Pero será precisamente la dinámica producida por la fuerte diagonal creada por el Puente de Trujillo lo que conecta a las gentes de Montehermoso con la vista de la ciudad monumental, y cuyo tráfico nos habla no solo de Plasencia y su mercado, sino de las gentes que se desplazan desde un entorno rural a otro urbano, simbólicamente conectados por el puente como elemento de tránsito o separación entre estos dos mundos.

Lo que no se puede desde luego obviar es que el panel de Extremadura marcó un antes y un después en la visión de la región que se desarrolló posteriormente en la pintura y en la fotografía, y que cien años después de pintarlo se ha convertido en imagen de reclamo turístico y símbolo identitario de la región.



Fig. 10. Joaquín Sorolla Bastida, *Extremadura. El mercado*, 1917. Óleo sobre lienzo. 351 x 302 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, Inv. A 1811

CÉSAR VELASCO MORILLO. Director del Museo Pérez Comendador-Leroux de Hervás

ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR, TRAYECTORIA DE UN ESCULTOR, DEFENSOR DEL PATRIMONIO HISTÓRICO EXTREMEÑO

Antes de nada quisiera agradecer a la Universidad Popular del Ayuntamiento de Plasencia y a Fernando Talaván, la oportunidad que nos brindan al poder presentar en el marco de las jornadas de memoria histórica, estas notas sobre la trayectoria del escultor extremeño Enrique Pérez Comendador (Hervás, 1900-Madrid,1981), un escultor que descubrió su especial sensibilidad, ante el paisaje de su infancia en Hervás. Formado en la tradición clásica sevillana durante los primeros años del siglo XX, con el escultor Joaquín Bilbao y en Madrid con el escultor catalán Miguel Blay y Fábregas. Un artista atento siempre al conocimiento y defensa del patrimonio histórico artístico y figura capital en la Declaración de los Conjuntos Históricos de Extremadura en la década de los 60, desde su cargo de Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Enrique Pérez Comendador nació en Hervás¹ un 17 de noviembre de 1900, durante la Regencia de María Cristina; hijo de Ángel Pérez y de Enriqueta Comendador.

“Vine al mundo en Extremadura, en un enclave montañoso que da aguas al padre Tajo, verde rincón ibérico de sierras, llamado Hervás, que reconforta al cuerpo y da placer a la ventana del alma, los ojos, cuando de Castilla o de la Baja Extremadura a él se llega...

Este es el primer paisaje al que sus ojos nuevos se abren.

Apenas ha empezado a vislumbrar su belleza y reciedumbre y a ser considerado “Memo” en virtud de sus silencios admirativos, cuando el hogar parte rumbo a Sevilla por el lado de los caminos, por el oeste”²

Enrique Pérez Comendador

Este que Comendador nombra como su primer paisaje, será el que abrió su sensibilidad en los primeros años del siglo XX, al que siempre volvió,

¹ Agradecer a Javier Lumeras, las fotografías que ilustraron la presentación en las Claras de Plasencia en mayo de 2018.

² Enrique Pérez Comendador. Gervasio de Norba Hispalense. Archivo MPCL secc. COMENDADOR. S. Escritos.

Gervasio por Hervás (San Gervasio), Norba por Cáceres (Norba Caesarina) e Hispalense, por Hispalis, Sevilla.

un paisaje que descubrió de niño de la mano de su abuelo Ciriaco Comendador, en los paseos que comparten hasta la “huerta de la romana”.

La situación de Hervás a principio de siglo no era fácil, plagas de filoxera, huelgas en el sector textil y la consiguiente tensión social, junto a posibles problemas de salud, hacen que la familia Pérez Comendador parta hacia Sevilla en busca de trabajo. Sofronio Pérez, jesuita en el Colegio de Villamesis, su tío, le busca trabajo al padre en las oficinas de una fábrica de harinas, instalándose la familia en el Barrio de la Macarena e iniciando Comendador sus estudios, según Hernández Díaz, con los Salesianos. Se suceden cambios de residencia con relativa frecuencia, vivirán en la calle Gerona, Alhondiga y Adriano...³

En Sevilla descubre Enrique Pérez Comendador su pasión por las artes, su interés por la Arqueología y la Historia, de la mano de Virgilio Mattoni, en interminables paseos al museo y a las ruinas de Itálica, a *una edad en la que los niños juegan*⁴. Su facilidad para el dibujo le lleva a recibir clases del profesor “Del Valle” y a trabajar en el taller de un yesista de la Calle Juan de Dios⁵

Con 14 años realiza los estudios de aparejador, dibujo, pintura y escultura en el que fuera antiguo Convento de la Merced, convertido en el siglo XIX en Museo de antigüedades y de pintura. Nuevamente por mediación de los jesuitas, en esta ocasión del Padre Gálvez, entra en el taller del escultor Joaquín Bilbao (Sevilla, 1864-1934), hermano del célebre pintor Gonzalo Bilbao con el que comparte estudio en la que más tarde será Escuela de Bellas Artes. Con él aprenderá las técnicas propias del oficio de escultor hasta los 19 años, pocos años después en los años 20, el joven Comendador colaborará con Bilbao en varios de sus encargos: Monumento a San Fernando en la Plaza Nueva y la Oración del huerto, en esta pieza Comendador realizaría la talla policromada del ángel.

Es en la ciudad de Sevilla, Roma la Chica, en la que se forma artísticamente, recibiendo las influencias del rico patrimonio hispalense, estudia los barro policromados de un Mercadante de Bretaña, la sensibilidad de las vírgenes de Cano y Mora, conocerá la obra de Mesa y de la familia Roldán, la plenitud de las formas del italiano Torrigliano y la maestría in-

³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. El escultor Pérez Comendador (1900-1981). Biografía y obra. C. EDITORIAL LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA, Bilbao: 1986.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Apuntes biográficos. Archivo MPCL secc. COMENDADOR. S. Escritos.

discutible, por la síntesis lograda entre sobriedad renacentista, realismo y profundidad barrocos, del jienense Juan Martínez de Montañés.

Su formación se completa, en jornadas interminables, tras sus clases, por la noche asiste a las clases de dibujo del Ateneo y a las tertulias organizadas por el pintor gibraltareño Gustavo Bacaristas, junto a Joaquín Morube, Izquierdo, Mattoni, Grosso. En el Ateneo encontró Comendador apoyo y protección; apodado por los ateneístas el “niño tierno”, en 1917 moría su madre de tuberculosis.

Su primer premio lo obtiene con un relieve de Santa Cecilia. En 1917 colabora con su maestro y con el ceramista Montalbán en los barros de la Puerta de la Concepción en el Patio de los Naranjos de la Catedral sevillana. De sus obras de esta época de formación: “Inmaculada”, un boceto en barro firmado E. Pérez, y los retratos de “Niño”, 1918 y “Niña”, 1919 y poco más tarde el retrato del modelo de todos los artistas sevillanos, también lo fue de Sorolla durante su estancia en la ciudad, Jesús Heredia, “Pichili”, estos últimos en el Museo Pérez Comendador-Leroux.

El primer salto, en la que será una larga trayectoria artística, se produce en la Exposición de Primavera de 1918, Joaquín de Arteaga y Echagüe, XVII Duque del Infantado se interesa por la obra del joven escultor. Fue el inicio del mecenazgo que le condujo a Zarauz, dónde acomete la serie de retratos de los hijos del Duque.

El Ayuntamiento de Sevilla le beca junto a Alfonso Grosso y a Santiago Martínez, también la Diputación de Cáceres, para que prosiga estudios en Madrid con Miguel Blay y Fábregas y viaje por España. El Ayuntamiento de Hervás, hace ahora 100 años, aprueba en pleno la concesión de una ayuda económica, y vaticina que el joven hervasense será: “gloria de los suyos y de su tierra”⁶

En Sevilla quedan algunas de sus obras: “relieve de la Inmaculada”, “Alfonso X” en colaboración con Bilbao en el Monumento a San Fernando y las realizadas a finales de los 20 con motivo de la Exposición Universal de 1929: “El Cielo y la Tierra de Sevilla”, dos esculturas de mujer que en la Puerta o Fuente de San Diego, flanquean a Hispania, obra de Delgado Brakembury. En el interior del Parque de María Luisa, la escultura sedente de la “Infanta María Luisa”.

⁶ Libro de Actas de 1918. Archivo Municipal. Folleto de la exposición “Hace ahora cien años”. Folleto de la exposición “Hace, más o menos cien años...” Museo Pérez Comendador-Leroux, 26 de enero al 14 de febrero de 2018.

El conocimiento, respeto y admiración por Sevilla y por los que fueron sus maestros, por su Semana Santa y sus tradiciones, durante más de 20 años fue fiel a la procesión de la Virgen de los Reyes el 15 de agosto, por sus iglesias e imágenes, sus museos y su patrimonio arqueológico, se mantuvieron presentes durante toda la vida del escultor.

“De allí el fundamento de lo que soy y hago, el oficio de modelar, tallar y policromar...”

Enrique Pérez Comendador.

El cariño a la ciudad del Guadalquivir, su agradecimiento, lo hará patente, siendo ya director de la Academia Española en Roma en los primeros años 70, con la donación al Ateneo de las cabezas de los emperadores: Trajano y Adriano.

Su llegada a Madrid

En el año 1919, poco después de la muerte del joven escultor Julio Antonio, autor de los conocidos *Bustos de la raza*, que tiñó de luto las artes españolas, llega el joven Comendador a Madrid para proseguir su formación con el catalán Miguel Blay y conocer a los artistas del momento: Higuera y Benlliure. Años cruciales, en los que con Blay descubre la sensibilidad mediterránea y el modernismo y recibe las influencias del proceso escultórico europeo iniciado por Auguste Rodín y los caminos abiertos por sus discípulos: Despiau, Bourdelle, Maillol o Giacometti. Las influencias del ámbito catalán le llegarán a través de la obra de José Clará y del francés Aristides Maillol y su “Nuevo Clasicismo”. Se relacionará con Jacinto Higuera, con los pintores Moreno Carbonero y Javier de Winthuyzen, conocerá a Julio Camba, a Ignacio Zuloaga, Sebastián Miranda y al palentino Victorio Macho, a Victor de la Serna, Manuel Olarra, José Valdor, al crítico de arte Héctor Picabia y a la joven promesa de la escultura, el segoviano Emilio Barral o la obra y personalidad del escultor bejarano Mateo Hernández.

El crítico José Francés, dedicó en el Año artístico un gran reportaje a la obra de Julio Antonio, también referencia las primeas exposiciones del escultor extremeño, la de Primavera en Sevilla y la de Badajoz⁷.

La Esfera presentó en 1918 el Monumento a D. Benito Pérez Galdós en el parque del Retiro con la austeridad característica del escultor Victo-

⁷ JOSÉ FRANCÉS. El Año artístico, 1919. Madrid, Editorial “Mundo Artístico”. BIBLIOTECA DE ARTE MPCL.

rio Macho. Son años en los que la Generación del 14: Ortega y Gasset, Eugeni D'Ors, Azaña, Marañón, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna y el pintor Gutiérrez Solana, encarnan la conciencia de una minoría que persigue convencer del papel otorgado a la educación, como guía rectora e irrenunciable del destino y progreso de los pueblos.

El joven Comendador contará en este Madrid con estudios en la Calle Jardines y Calle la Lista, compartirá su tiempo con jóvenes artistas como Arturo Souto, frecuentará el gran estudio del sevillano Coullat Varela, en el que años más tarde realiza el relieve en piedra “La Piscina”, hoy en la escalera del Ayuntamiento de Hervás. Empieza a estar presente en la prensa madrileña, por algunas entrevistas y los envíos de sus trabajos de pensionado al Ayuntamiento sevillano: “La Cachola”, “Nazareno”. Se acostumbra a vivir de su oficio, del encargo, retratos de los hijos del Infantado: Íñigo de Arteaga, Marquesa de Laula, ambos de 1920, está última escultura de cuerpo entero policromada y estofada, será portada de ABC con motivo de la Exposición de Escultura Policromada de 1922⁸.

Durante los primeros años veinte, nuestro escultor vive entre Madrid y Sevilla, realiza el servicio militar en Sevilla, al tiempo que colabora con Bilbao en el Monumento de la Plaza Nueva y con ello, muy posiblemente, evitó su movilización a Marruecos. También viaja a París y en 1924 participará en la Exposición Nacional de Bellas Artes, obteniendo 3ª Medalla con el busto de “Mimy Roy” y en la Bienal de Venecia de 1924. Durante 1925 trabaja intensamente en su primer monumento, el Gabriel y Galán de Cáceres, inaugurado en enero de 1926, representa al poeta sedente con abrigo y un libro en la mano y la mirada absorta ante el campo extremeño, sobre un pedestal pétreo recorrido por un friso de plantas esquematizadas y sendas escenas en relieve que hablan de su obra: El embargo. Cuatro avecillas flanqueaban las cuatro esquinas del pedestal⁹.

El monumento le supuso un gran esfuerzo que le llevó a enfermar e ingresar en el Sanatorio de afecciones respiratorias de Tablada, en la Sie-

⁸ Archivo MPCL: Prensa.

⁹ Nos resulta difícil entender las razones que llevaron a concluir a la autora de un trabajo sobre el imaginero Comendador, B.B. que Comendador no sabía policromar a finales de 1939. La formación del escultor no permitía esas carencias y su trayectoria está jalonada por presencias incuestionables como en la exposición mencionada con la que se pretende recuperar las técnicas tradicionales de policromía y en las que Comendador no se limita presentar un busto u otra obra, sino que lo hace con una escultura de cuerpo entero policromada y estofada, retrato de la Marquesa de Laula, hija del Duque del Infantado, con la que obtiene la portada completa del diario ABC, a sus 22 años.

rra de Madrid y a descansar durante una larga temporada en una de las propiedades de D. Joaquín de Arteaga en Guadalajara. Recibió la ayuda de su maestro, Joaquín Bilbao, de los hermanos Álvarez Quintero, de Coullat Valera y otros amigos y aprovechó ese tiempo en leer.

Tras este proceso, un barro pequeño de 1927, “la idiotilla” presente hoy en el Museo de la Fundación Valeriano Salas en Béjar e inspirado en un poema de Campos de Castilla. Para Lafuente Ferrari¹⁰, esta pieza se puede relacionar con algunos personajes populares de Velázquez y con ella el escultor extremeño se incorpora a la actualidad de la escultura española, emprendiendo un nuevo camino: “Gitana”, “Zagal extremeño”, “Cabrerillo conquense”, con un mayor empleo de la talla en piedra. De 1927 también, la exposición que la Asociación de Amigos del Arte organiza en Madrid, con 37 obras del genuino representante de la talla directa en España, el bejarano Mateo Hernández.

En 1930 Comendador, desde Candelario declara en una entrevista concedida al periódico Extremadura: “*El Arte debe de ser socializante*”¹¹

En este mismo año participa en la Nacional de Bellas Artes con “Busto de Mujer”, y en 1932 en la primera exposición de la República, exposición que contó en el jurado con miembros afines a la Asociación de Artistas Ibéricos, Comendador obtiene Primera Medalla con “Ondine” (Mujer saliendo del baño) busto de un desnudo femenino tallado en mármol en el que hemos de destacar la síntesis de planos y volúmenes, esta pieza se encuentra en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz.

Comendador alcanza la madurez y con los desnudos femeninos de esta década, se sitúa dentro de la renovación emprendida en la escultura española por Manolo Hugué, Víctorio Macho, Mateo Hernández o Emiliano Barral, entre otros; más tímidamente si se quiere, pero muy alejado de los escultores academicistas del siglo anterior, tras asumir y asimilar la lección de vuelta al orden y actualización del clasicismo que supuso “Mediterránea” de Aristides Maillol. A finales de 1929, había conocido en la Casa Velázquez a la pensionada en pintura por el Estado Francés, la pintora Madeleine Leroux Morel, hija del retratista Auguste Leroux, con la que contraería matrimonio en París, en abril de 1931.

¹⁰ ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

Enrique Pérez COMENDADOR. Esculturas y Dibujos Madrid: ediciones Nueva Época, 1947.

¹¹ Archivo MPC. Secc. Prensa. Década de los 30.

Atento a las convocatorias de plazas en la Escuela Central de Bellas Artes: talla y policromía, es premiado con 8.000 pts. en el concurso del busto a la República¹². Concurra con el arquitecto Emilio Moya Blanco en el “Monumento a Pablo Iglesias” para el Parque del oeste, con un proyecto en ladrillo rojo con relieves dedicados a las profesiones ,trabajadores, obreros y campesinos, y guiado por la figura del líder socialista, proyecto escultórico y arquitectónico ocupado en su interior por una biblioteca con 24 puestos de lectura, un proyecto muy acorde con los tiempos, sensible a las prioridades en materia de educación y cultura de la naciente República Española. El proyecto quedó segundo, tras el de Emiliano Barral, escultor admirado por Pablo Iglesias y amigo de D. Antonio Machado.

Concurra también en estos primeros años 30 en el concurso convocado desde Méjico para representar en un monumento público la amistad entre la España republicana y el Méjico del General Lázaro Cárdenas, Comendador presenta un proyecto dedicado a los aviadores Barbera y Collar, fallecidos en Méjico tras realizar el primer vuelo transatlántico con única escala en Cuba¹³

Nuevas tallas en piedra, Medusa y Candelaria, la segunda policromada, dorados los cabellos, el singular y plástico peinado candelariense y la cuerua, que a modo de vaso, sostiene en su mano izquierda, en actitud frontal y caracterizada por el hieratismo del busto, convierten a la que fuera modelo en Candelario: Petra Muñoz, en algo más que una referencia al traje de Candelario, creemos que, en una sacerdotisa, en dama oferente, guiño a la escultura ibérica y el Mediterráneo, en unos años 1930-33, en los que se trabaja en el proyecto para la creación del Museo Nacional del Traje y en el que la prensa española dedica una campaña en demanda de la devolución de la Dama de Elche a España¹⁴.

Concursos y convocatorias sin resolver, la situación política cada vez más tensa y la situación personal - en 1932 coincidiendo con la obtención de la Medalla de oro en la Nacional, el matrimonio Comendador agasajado en el verano hervasense - perdió al que pudo ser su primer hijo- invitan al joven artista a concursar al premio de Roma.

¹² Ninguna imagen de esta pieza por el momento, tan sólo un recorte de la reseña periodística, sin referencias de autoría ni cronológicas claras.

¹³ Archivo MPCL EPC. OBRAS. PROYECTOS- BARBERÁ Y COLLAR.

¹⁴ Proyecto Candelaria itinerante. Museo Pérez Comendador-Leroux. 2014.

Para sorpresa de muchos, Comendador concursó, gana el pensionado en Roma, y se marcha a la Academia de Bellas Artes que en aquel momento dirige D. Ramón María del Valle Inclán¹⁵.

Sus primeras preocupaciones en Roma: adecuar un estudio, buscar modelo, dibujar y visitar museos y la ciudad. Su primera obra, sacada de un trozo de mármol encontrado en el Jardín de la Academia: “Contadina”, un pequeño mármol en el que Comendador reúne algunas de las preocupaciones de la escultura contemporánea: rotundidad en el volumen y en las formas, deformación intencionada, ensimismamiento y tratamiento diferenciado de las texturas¹⁶. Está obra versionada en bronce y en mortero policromado, formó parte de las 19 obras expuestas por Comendador en la Bienal de Venecia de 1938.

El dibujo y el desnudo adquirieron carta de naturaleza en la actividad artística de Comendador durante los tres primeros años de pensionado, el desnudo femenino se convertiría en el tema referencial de sus ensayos formales, poses, texturas, técnicas y materiales.

En 1935 había ganado el concurso convocado como premio nacional de escultura con motivo del III Centenario de Lope de Vega, con un relieve en madera policromada titulado “Muerte de Adonis” y ensaya técnicas aprendidas en Sevilla durante su juventud, la policromía al fresco sobre mortero de cal, que más tarde veremos en: “Veneciana”, “Novia Romana”, Pierina, sigue con la talla en madera policromada con el retrato de medio cuerpo de Vera von Ritcher.

En 1937 ha visitado España, en un viaje que le lleva hasta Orán y Cádiz y por Sevilla, los Santos de Maimona, Badajoz, Cáceres, Plasencia y Hervás, continúa luego a Salamanca, Burgos, San Sebastián Irún, París y de vuelta a Roma. Su padre, Ángel Pérez Neila, nuevamente auxiliado por el jesuita Sofronio Pérez, emigra a la Argentina. De vuelta en Roma, inicia la serie de las Dolorosas y realiza para Elías Tormo una treintena de dibujos de monumentos romanos.

El matrimonio Comendador-Leroux dejó en Roma una importante obra, en Comendador hemos destacado su dedicación al dibujo, al desnudo femenino, los ensayos de policromía en materiales diversos, mortero de cal,

¹⁵ Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma(1873-1979). Palacio de Velázquez. Parque del Retiro. Madrid: Ministerio de Cultura, 1979.

BRU ROMO, Margarita. La Academia de Bellas Artes de Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores: Madrid, 1971. Biblioteca MPCL.

¹⁶ LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Ibidem*.

madera, mármol, piedra... la posterior recuperación del tema religioso, muy probablemente pensando en el escenario artístico de la postguerra, su participación en exposiciones, viajes por Grecia e Italia, afianzamiento de los contactos con artistas españoles que tendrán un peso en el nuevo escenario: José Aguiar, pintor; José María Muguruza, arquitecto, los pintores Javier de Winthuysen Losada o Joaquín Valverde.

La vuelta a Madrid.

A finales de 1939 se instalan en Madrid, descubren las secuelas de la guerra al reabrir el estudio de Gustavo Bacarisas en la Calle Zurbano, estudio que convertirán en vivienda provisional hasta su instalación definitiva en el chalecito de la Colonia del Viso.

Este periodo se inicia con una vuelta a la imaginería, el empleo de una policromía tradicional basada en la secular tradición española y la apuesta por el monumento de carácter conmemorativo e histórico, “Cisneros” para la Ciudad Universitaria. Gana la cátedra de modelado del Natural en pugna con Vicent ante un tribunal presidido por Capuz, que resolvió a favor del extremeño tras la realización de un dibujo a carboncillo de uno de los esclavos de Miguel Ángel, el desnudo masculino de inspiración renacentista, que tituló el “Estío” y la composición de varios desnudos del relieve “Nacimiento de Venus”. Los desnudos romanos tenderán en este momento a desaparecer, refugiándose en el ámbito académico y en las figuras alegóricas de algunos monumentos y obras conmemorativas.

Por sus aulas de San Fernando pasaran: Eduardo Capa Sacristán, que con el tiempo se convertirá en fundidor, Venancio Blanco, al que quiso orientar hacia la Escuela de Sevilla, César Montaña, Carmen Jiménez o García Donaire, entre otros muchos.

A principios de los cuarenta presenta sus nuevas obras de imaginería en las Salas del Palacio de Bibliotecas, arropado por las máximas jerarquías del Nuevo Estado, con el telón de fondo de los tapices cedidos por el Duque del Infantado: “Cristo de la Buena Muerte”, deudor del Cristo de los cálices de Martínez Montañés, “San Sebastián”, Sagrado Corazón o Dolorosa y Madre española. El giro dado por su obra, respecto al pensionado en Roma, dejó ejemplos notables en las décadas siguientes por toda la geografía española: Imágenes, pasos procesionales, retratos y monumentos públicos al hilo de una situación política y social en la que la Iglesia y el Estado se conforman como los dos grandes clientes del arte

español de postguerra. Una de las obras procesionales más conseguidas y mejor documentadas, de finales de la década fue el paso del “Traslado del Santo Sepulcro” de 1948-51, encargo de la Cofradía de pescadores de San Fernando en Santander y en la que Comendador, se autorretrata y retrata a Magdalena, en las figuras de José de Arimatea y María Cleofás.

En las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, Comendador afianza su trayectoria artística, al tiempo que participa en una serie de misiones en el extranjero: Curso de policromía en la Escuela de Bellas Artes de El Cairo en 1947-48, invitado por Georges Remond; Comisario de la presencia española en Venecia, 1940 y Comisario de la Exposición de Arte Español en el Cairo y Alejandría en 1950, a Egipto volverá de nuevo en 1961.

En Egipto, al igual que durante su pensionado romano, entra en contacto con la arqueología, con las preocupaciones propias de la gestión del patrimonio en ciudades en crecimiento. En Egipto Comendador, a lo largo de tres décadas, se convertirá en protagonista de la colaboración institucional entre los dos países en los ámbitos educativo y de conservación del patrimonio.

En cuanto a su obra de carácter histórico, “Busto de Carlos V” para Laredo o los bustos primero de los Conquistadores y Monumentos de los mismos más tarde en España y América, abren el camino de su producción a las grandes figuras históricas del siglo XV y XVI español: “Pizarro”, “Valdivia”, “Vasco Núñez”, “Hernando de Soto”, a los que sumamos los franciscanos tratados por Comendador: “Cisneros”, “Fray Pedro de Alcántara” y por último y casi una de sus últimas obras el Real Monasterio de Guadalupe, “San Francisco de Asís” de 1978. Obras que le dieron pasaporte para Florida, Paraguay, Chile o Argentina y que harán que se le conozca con el sobrenombre de escultor de la HISPANIDAD.

El 20 de enero de 1957 Comendador ingresó en la Academia de San Fernando con un discurso contestado por D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, titulado: “De escultura e imaginería elogio de la maestría”, en el que declara su ideario artístico y su respeto y admiración a sus maestros y a la tradición recibida ¹⁷.

En definitiva, una trayectoria profesional de más de 60 años, recompensada en vida:

Medallas (3^a, 2^a y 1^a) en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1924, 1930, 1932.

¹⁷Real Academia de San Fernando. *Ibidem*.

Premio Nacional de escultura en 1935.

Catedrático de modelado del natural en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de 1941-1972.

Académico y correspondiente de las Academias de Bellas Artes de Sevilla, Madrid, Valencia, Lisboa, París o Florencia-

Comisario de Exposiciones de Arte español en la Bienal de Venecia (1940), El Cairo y Alejandría, (1950).

Pensionado en la Academia Española en Roma (1934-39) y Director de la misma (1969-1974).

Hijo adoptivo de Sevilla y Predilecto de Hervás.

Medalla de la provincia de Cáceres.

Medalla al Trabajo, Cruz de Alfonso X El Sabio y Premio Barón de Forna en 1976.

Enrique Pérez Comendador y su papel en la defensa del patrimonio histórico artístico

Tras su ingreso en la Academia y especialmente en la década de los 60 nos encontramos con una nueva faceta que justifica el título dado a nuestra intervención en estas jornadas.

La formación clásica de Comendador le lleva a admirar, desde el conocimiento, los restos de otros tiempos, culturas y civilizaciones. Si la admiración por la naturaleza aparece en su niñez en Hervás, su amor por las artes, es sevillana, se acrecienta con su primera estancia en Venecia, en sus visitas concienzudas a los museos romanos, en su conocimiento de la ciudad de Roma, Florencia, de Italia toda y Grecia durante los años de pensionado; conocedor de la cultura francesa, de sus artistas y museos, desde su matrimonio con la pintora francesa Madeleine Leroux, amplía sus horizontes con las repetidas estancias en el país del Nilo (1947,1950,1961) y se hace universal con su gira Americana en 1962.

Miembro de la Comisión de Monumentos de la Academia de San Fernando, jugó un papel fundamental en la conservación de nuestro patrimonio, será ponente en la defensa ante la Academia de los expedientes de los Conjuntos históricos declarados en los años 60. Carlos Marín¹⁸, nos ha facilitado los datos sobre la presencia de Comendador en dos Comisiones

¹⁸ Se trata de aquí de un doble agradecimiento a Carlos Marín que ha estudiado el papel de las Comisiones provinciales de patrimonio y a Fernando Talaván que nos puso en contacto con él.

provinciales en Cáceres, la primera en 1940, al tratar sobre las gestiones del Ayuntamiento de Arroyo de la Luz para la restauración del retablo del Divino Morales y la segunda en 1957, pronunciándose sobre la necesidad de comunicar a la Real de San Fernando la actuación de Fernando Bravo y Carlos Callejo en el Pórtico de Augustóbriga, en la Talavera la Vieja. Si bien no contamos con documentación que lo vincule a la declaración del conjunto de la ciudad de Plasencia es muy posible que a título personal tuviera alguna presencia, si tenemos en cuenta la relación con la ciudad del matrimonio Comendador Leroux y la amistad con personas influyentes en la misma.

Conocedor de la geografía extremeña de Norte a Sur y de Este a Oeste, colaborará en publicaciones, diarios y charlas defendiendo los valores de su tierra. Amigo personal de extremeños ilustres; Hermoso, Covarsí, Vega Mateos, Pérez Rubio, Pedro de Lorenzo, Valeriano Salas. Muy posiblemente fue consultado y su autoridad influyó en decisiones que afectarían a nuestro patrimonio histórico y paisaje, no olvidemos que a finales de los 60 su prestigio se acrecienta con su nombramiento como Director de la Academia Española en Roma, cargo desempeñado hasta 1974.

Su amistad con Valeriano Salas, creador de la Revista Geográfica española, le llevó a colaborar en la creación de la Asociación de Amigos de los Castillos. Años más tarde, junto a su viuda y a Magdalena Leroux, interviene en la creación e instalación de las primeras salas del Museo Valeriano Salas en el Palacio Ducal de Béjar y reclama ante empresarios y autoridades bejaranos, la enorme deuda pendiente con uno de los grandes escultores españoles del siglo XX: Mateo Hernández. Comendador tomará cartas en el asunto propuesto, para que hoy la obra del más grande representante de la talla directa pueda verse en Béjar.

Intervino también en la ciudad Monumental de Cáceres, con la muy meditada elección de la que será la ubicación del bronce de San Pedro de Alcántara en la Plaza de Santa María.

En el legajo correspondiente a la Real Academia de San Fernando del Archivo MPCL, se conservan algunos documentos relativos a las ponencias de defensa de los expedientes presentados ante la Real de San Fernando durante los años 60 de algunas poblaciones extremeñas y de Sevilla.

Podemos ir concluyendo y decir que el escultor hervasense, es un extremeño preocupado y ocupado por el patrimonio extremeño.

De los expedientes defendidos por Comendador, el más completo, do-

cumental y fotográficamente, es, sin duda, el de Olivenza, iniciado en 1961 por su Alcalde D. Narciso de la Torre Verver y Mira, así lo hace constar Comendador en la propuesta defendida ante la Comisión de Monumentos, solicitando no sólo la declaración de monumentos nacionales para las iglesias de Santa María del Castillo, María Magdalena, retablos, convento y Castillo sino la pronta intervención, restauración y puesta en valor de los bienes objeto de declaración.

En el caso de Feria, por el contrario, tan sólo conservamos 3 cuartillas manuscritas en las que detalla su origen prehistórico, habla de la Iglesia de San Bartolomé del S. XVI y de la Torre del Homenaje y Fundación del Ducado de Feria además del singular trazado urbano, rampas y escaleras conocidas como calzadas y barrancos en las calles Maceña y Zafra.

Tres fotografías, sin fecha, pero anteriores a la inundación por el pantano de Gabriel y Galán, nos hablan del interés por la Ciudad amurallada de Granadilla, que tardará décadas en ser protegida.

Nos detendremos, para terminar, en dos Conjuntos históricos distantes y distintos, al suroeste y nordeste de Extremadura. Jerez de los Caballeros y Hervás, declarados en 1966 y 1969 respectivamente, de especial interés también para el que les habla.

Jerez de los Caballeros, declarada ciudad por Carlos I, es sin duda una de las ciudades de mayor riqueza patrimonial y paisajista de Extremadura. Recinto amurallado y sus puertas, iglesias que conforman su perfil: San Bartolomé, San Miguel, Santa María, Santa Catalina, Castillo con las torres del reloj y sangrienta, ermitas y conventos: San Lázaro, los Mártires, San Gregorio o la Vera Cruz, convento de la Gracia y de Aguasantas, todo ello engarzado en un caserío de casas blancas, calles y plazas (llanos), salpicado de rincones singulares: Fuente de los Santos, de Santiago o del Corcho, molinos y presa en la rivera del Ardila, restos megalíticos en el Dolmen del Toriñuelo o los restos romanos de la Villa romana del Pomar, entre otros muchos.

El 16 de noviembre de 1965 recibió Comendador la comunicación de su nombramiento como ponente tras ser recibido en la Comisión de Monumentos de la Real Academia de San Fernando el expediente instruido por iniciativa de su Alcalde D. Miguel Pérez Montes González, quién prepara por esas fechas la edición de 100.000 folletos en cuatro idiomas para promocionar la ciudad.

San Bartolomé, nuevamente construida en 1.600, su torre será destruida

por el Terremoto de Lisboa y volverá a construirse con detalles cerámicos y policromía inspirándose en la Giralda de Sevilla. La Iglesia de Santa María, la más antigua, consagrada en el 556, la actual es del S. XVI, presenta un interesante y plástico juego de volúmenes desde el castillo, en la zona del crucero, ábside y cimborrio, sufrió un incendio en 1965, un año antes de la Declaración del Conjunto. San Miguel con su torre de ladrillo en el centro de la población y Santa Catalina de Alejandría de 1762, extramuros de la ciudad. Al Conjunto declarado se suman hoy los mencionados yacimientos del Toriñuelo y el Pomar, su Semana Santa y el Parque de Santa Lucía, construido tras la exposición de Sevilla de 1929 y verdadero balcón sobre la vega del Ardila.

El 13 de febrero de 1969 es la fecha de la Declaración del Conjunto Histórico de Hervás¹⁹. Promovido por el poeta, folklorista y promotor de la primera grabación de la Misa Flamenca, Emilio González de Hervás, contará con la participación y apoyo de Enrique Pérez Comendador y de otras personalidades ligadas a las Academias de Bellas Artes y de la Historia: Julio Caro Baroja, Gratiliano Nieto y Francisco Esteve Barba, se movilizaron para agilizar trámites de un expediente no demasiado bien armado, según se deduce de la correspondencia remitida al Alcalde de Hervás D. Gaspar López, reclamando fotografías, descripciones de los monumentos y planos de la localidad.

La Declaración, inicialmente parece querer centrarse en el conjunto de arquitectura popular conocido como Barrio Judío, pero más tarde se habla ya de las iglesias de Santa María de Aguas Vivas, en el lugar del antiguo castillo, Iglesia de San Juan y Convento de los Trinitarios y una zona de especial respeto en la que se incluye la Plaza de la Corredera, la Casa Palacio de los Dávila, las Casas Consistoriales, antigua enfermería franciscana y Casa del Miedo, junto a las Casas Consistoriales. En 1966, Comendador se dirige por carta al Ayuntamiento hervasense pese a no ser en ese momento miembro de la Comisión de Monumentos y reconoce haber sido nombrado ponente en otros expedientes: Llerena, Olivenza y Jerez de los Caballeros. La ampliación de la Declaración, incluyendo Iglesias y la Casa de los Dávila, parece ser iniciativa de Comendador que desde 1960 madura la idea de buscar un inmueble para albergar su obra escultórica y la de Magdalena Leroux.

¹⁹ El expediente correspondiente a Hervás se encuentra en el Archivo Municipal del Ayuntamiento. Si bien es escaso en material gráfico es muy abundante en cuanto a la correspondencia mantenida por D. Gaspar López con los interesados en la Declaración.

En 1972 el Ayuntamiento de Hervás y el Estado compraron la conocida como Casa de los Silva Dávila a D^a Marisa Socorro Silva Dávila para dependencias culturales y museo del escultor hervasense. En 1986, Ventura Díaz, Alcalde y Manuel Veiga, Presidente de la Diputación inauguran el Museo Pérez Comendador, tras la donación de la obra del matrimonio al Ayuntamiento de Hervás por el sobrino de M. Leroux, Roger Lecourtier Morel. El edificio mediante cesión del Estado es, desde 2015 propiedad de la Diputación de Cáceres y alberga la Biblioteca Pública A. Arrojo Muñoz, la Escuela Municipal de Música y el Museo Pérez Comendador-Leroux, cumpliéndose con ello uno de los deseos más queridos del matrimonio, tener su obra expuesta en el pueblo que le vio nacer y donde hoy descansan sus restos mortales.



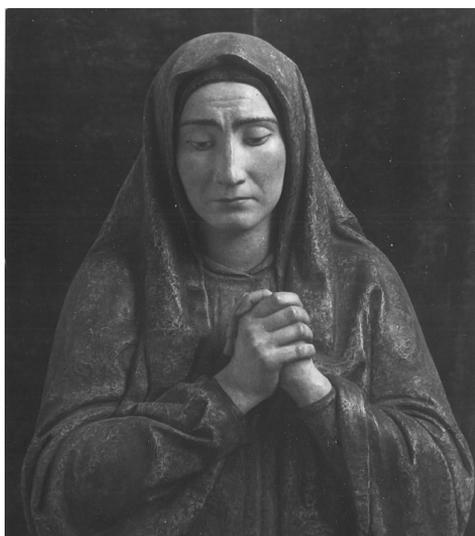
*"Marquesa de Lauña" (1920)
Enrique Pérez Comendador*



*Comendador ante el retrato de
Vera von Ritcher*



*"Mujer del cántaro"
Enrique Pérez Comendador*



*"Dolorosa" (Roma)
Enrique Pérez Comendador*



*"Francisco Pizarro" (bronce)
Enrique Pérez Comendador*



*Paso procesional (1948-1951)
Enrique Pérez Comendador*



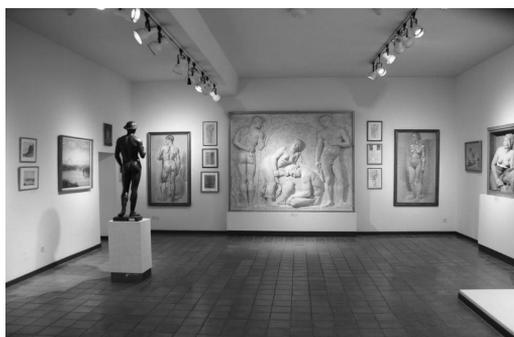
San Pedro de Alcántara (Cáceres)



Comendador ante Cisneros



Comendador ante el paso de Santander



Museo Pérez Comendador-Leroux de Hervás



"Hervás", Javier Lumeras

JUAN CARLOS LÓPEZ DUQUE. Periodista e Investigador

MADRINAS DE GUERRA. LAS OLVIDADAS. CARTAS DES-DE LAS TRINCHERAS

Lo primero de todo, daros las gracias por haber elegido este curso de la Memoria Histórica de la Universidad Popular de Plasencia, en el que hoy vamos a encontrarnos con un tema que creo se ha tratado poco y que es casi desconocido: las “Madrinas de Guerra”.

Desde muy pequeño, un manojito de cartas atados con una cinta en un viejo baúl en nuestra casa de Cabezuela del Valle me tenía intrigado, consideraba que era un tesoro, porque siempre la respuesta fue: “son cartas de la guerra”.

Una vez que tuve en mi adolescencia la posibilidad de desatar la cinta y leer las cartas no me di cuenta del todo de lo que tenía entre las manos. Hace unos años cuando mi amigo José María Sánchez y Torreño me acercó a la realidad de la Memoria Histórica sobre la Guerra Civil española, le comenté lo que tenía, lo ojeé y, dilación dijo: “esto hay que publicarlo”. Se lo comenté a mis maestros y amigos Gonzalo Sánchez Rodrigo, Víctor Chamorro, Fernando Flores del Manzano y al profesor de la UEx Julián Chaves Palacios. Opinaron lo mismo y se comprometieron a prestarme toda la ayuda que necesitase para dar luz a este material inigualable.

Son más de noventa las cartas que recibió mi madre durante los últimos años de guerra, enviadas por oficiales, suboficiales y soldados embarcados en la contienda (imagen 2).

La Guerra Civil española fue, al igual que otras guerras del siglo XX, un conflicto en el que el correo tuvo una gran importancia.

En el siglo XIX los conflictos bélicos, el correo se limitaba a lo meramente militar. Las Estafetas militares controlaban las informaciones y las órdenes a través de los enlaces que trasportaban los correos a las distintas unidades para conocimiento de éstas. Los soldados, dada quizás su pobre





preparación y en muchos casos analfabetismo, no tenían más que la posibilidad de comunicarse con sus familias por medio no de las cartas sino de los amigos o paisanos que, licenciados o de permiso, llevaban las noticias a sus familiares o novias; también la Cruz Roja sirvió como enlace para dar las noticias que querían transmitir los soldados. Hay que destacar que Jefes y Oficiales si escribían a sus familias, tanto por su preparación como por su condición de privilegio dentro del Frente.

El correo de los soldados comienza ya en el siglo XX, y es durante el primer conflicto mundial cuando aparece la figura de la “Madrina de Guerra”, siendo con ello los frentes de Europa donde nace además como elemento de apoyo a la moral de los soldados en contiendas que alargadas en el tiempo procuraban frentes muy estables.

También la parca preparación de la tropa procuró la aparición de otra figura muy afin al correo: el “escribiente de cartas”, soldados instruidos que estudiantes o funcionarios, hacían la labor de los que no habían podido aprender a escribir y leer. Unas monedas o unos cigarrillos eran el pago (imágenes 3 y 4).

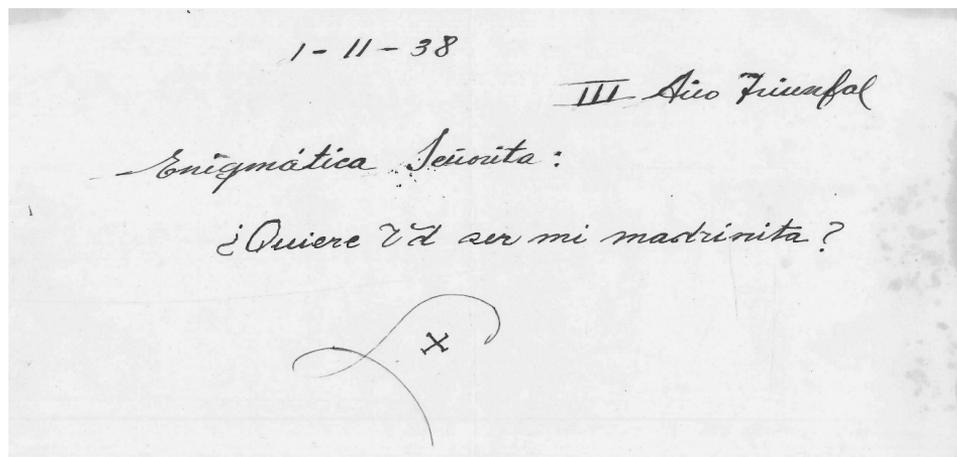
Y en esto llegó el 17 de julio de 1936: el Alzamiento y luego la Guerra Civil. No será hasta bien entrado 1937 cuando comiencen a funcionar las estafetas para la correspondencia entre los soldados y sus familiares, novias o amigos, pues hasta ese momento, el correo era utilizado con fines exclusivos militares: órdenes, anuncios, trabajos, nombramientos, partes, etc.



Al estabilizarse los frentes, la retaguardia se convirtió en algo más cotidiano, sobre todo en el norte de Extremadura donde la guerra pasaba un tanto desapercibida, a excepción de la ciudad de Plasencia donde la gran cantidad de soldados daban un colorido especial a la población.

Si el correo adquirió un papel importante, también la radio, pues en esa época dieron comienzo unas ganas irrefrenable por escucharla para conocer cómo se desarrollaba la contienda, y también oír los mensajes de los soldados y los ahijados que se acompañaban de discos dedicados. La Radio, poco a poco, comenzó a hacerse un hueco. Primero en las casas acomodadas, luego en el resto. Alemania además de aviones y cañones, proveyó de receptores a la España rebelde, y así casas como la de don Floro, el cura, el médico, farmacéutico e incluso el ultramarino se llenaban a media tarde de parroquianos que en comunión escuchaban las noticias del frente y, también, a Conchita Piquer.

En los pueblos del Valle y de la Vera la cosa cambiaba. La actividad militar se limitaba a la presencia de soldados de permiso, los racionamientos de productos y su cartilla, la llegada de familiares a los que la contienda había cogido en el otro bando y que habían conseguido pasarse o habían cambiado de mano, las ciudades o pueblos en los que estaban, pero si había algo que decía que estábamos en guerra, era la radio o los periódicos o revistas que hacían furor entre la población tanto de uno como de otro bando, chicos o chicas con uniformes de Milicianos o de Flechas o Pelayos bocebaban o entregaban en mano, una de esas revistas, que se distribuía entre los soldados del bando llamado nacional, era La Ametralladora, una revista humorística y satírica que al finalizar la contienda se transformó en la Codorniz, revista por la que pasaron los insignes humoristas y escritores de la época, la revista se editó en Salamanca, Valladolid y San Sebastián, se repartía gratuitamente a la tropa y en ella los soldados, oficiales o sub-



Durante algún tiempo trate de buscar a los remitentes de las cartas, pero no pude dar con ninguno de ellos. No sé qué pasó, si cayeron en combate, si fallecieron o cual fue su destino final. Sí encontré en las cartas dos nombres que me resultaban conocidos, los dos cacereños y hermanos y los dos músicos militares. Eran dos intérpretes, compositores y profesores de la capital de la provincia: los hermanos Berzosa. Pulcra caligrafía, refinada escritura, papel timbrado. Su nombre le ostenta ahora el Conservatorio Profesional de Música de la Diputación de Cáceres (imagen 10).

De los demás me hubiera gustado saber. Lo intentaré. Creo que las cartas son un material interesantísimo para el estudio al ofrecer la cara amable de una guerra fratricida: cómo sentían, en qué pensaban, cómo vivían el día a día y no sólo en las trincheras, también en el botiquín, en la oficina, en el despacho...

“Margarita Monleón”, “Mariquita”, “Mari” o “María”, fueron los seudónimos que utilizó mi madre con sus ahijados. Empezó a escribir las cartas con quince años y como decía mi abuela, en aquella época tenía la cabeza llena de pájaros, pájaros, que han hecho un nido lleno de recuerdos en los que estas cartas han servido para conocer un retazo de nuestra historia, casi desconocido pero no olvidado. Hace unos años leí un artículo de Pérez Reverte sobre las madrinas de guerra. Su madre lo había sido y conservaba una carta, aquí tenemos más de noventa.

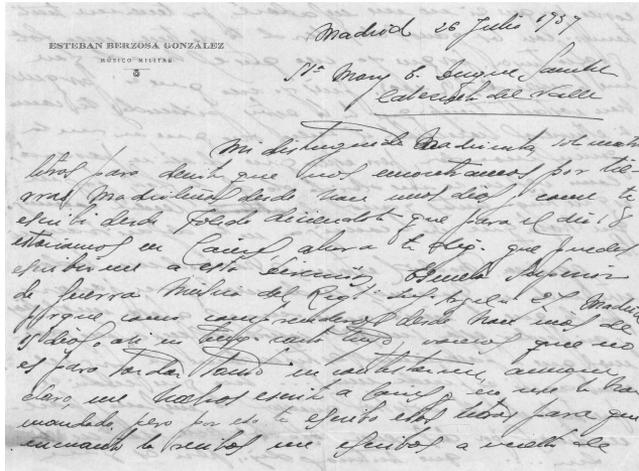
Quiero destacar los lemas y dibujos que adornan los sobres y las cartas, lo que habla de la creatividad de los soldados, del tiempo que tenían para



el asueto y de cómo este tipo de cosas les subían la moral y como dijo en alguna ocasión un Genera, el “ardor guerrero” (imagen 11).

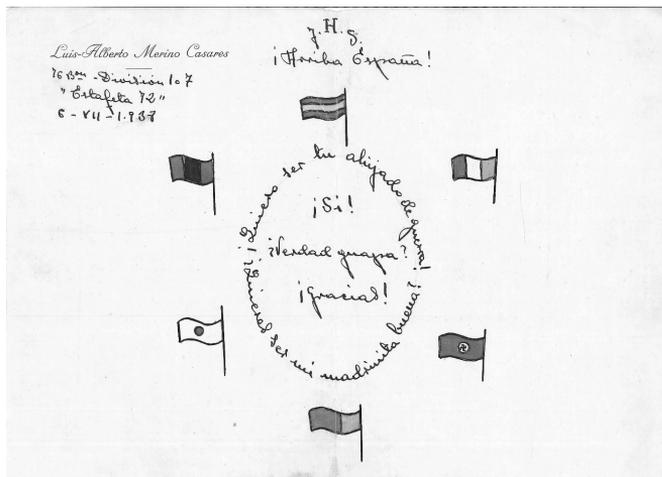
La procedencia de las cartas podría también configurar un mapa de la propia contienda. Las primeras se circunscriben al entorno cercano, y ya las del “tercer año Triunfal”, 1939, se expanden prácticamente a todo el territorio.

Los tratamientos son múltiples: “estimada señorita”, “apreciada madrina”, “estimada madrinita”. En muchos casos se nota las ganas de los com-

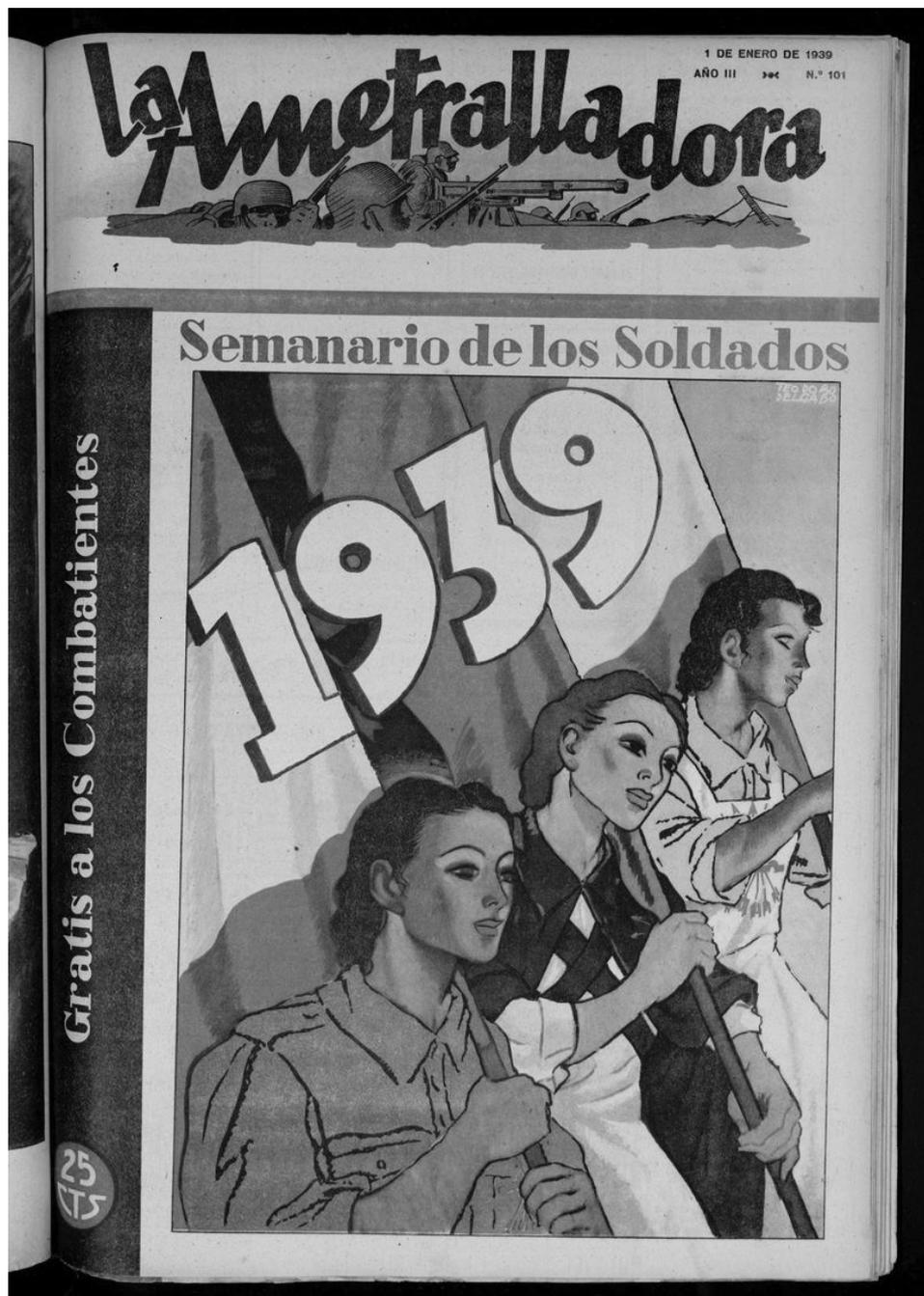


batientes de hablar con alguien de algo, que no fuera el frente, la ofensiva, las bombas de mano, los obuses, los Máuser o Radio Macuto.

Una de las mejores manifestaciones sobre las Madrinas de Guerra la hace Rafael García Serrano en su *Diccionario para un Macuto*. Dice García Serrano: “la Madrina de Guerra fue una institución que prosperó a velocidades increíbles, las mejores madrinas se encontraban en los alrededores de las novias, de las amigas o las extranjeras entusiastas. Uno podía pedir madrina a través del diario *Domingo* o de cualquier otro periódico, o de *La Ametralladora* que dirigía Miura y de la que el gran humorista “Tono” era la estrella.







FRANCISCO MORICHE MATEOS. Maestro y escritor

APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DEL CANTE JONDO ENTRE EL JERTE Y EL AMBROZ. LAS LETRAS DEL FLAMENCO

Sobre el flamenco, Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, dice un poema de Tomás Borrás:

*“Y ser flamenco es cosa:
es tener otra carne
alma, pasiones, piel, instintos y deseos;
es otro ver el mundo,
con el sentido grande;
el sino en la conciencia,
la música en los nervios,
fiereza independiente,
alegría con lágrimas,
y la pena, la vida y
el amor sombreciendo;
odiar lo rutinario,
el método que castra;
embeberse en el cante,
en el vino y los besos;
convertir en un arte sutil,
y de capricho y libertad, la vida;
sin aceptar el hierro de la mediocridad;
poner todo a un envite;
saborearse, darse, sentirse,
¡vivir!
Eso.”*

Para recorrer la historia del flamenco, necesitaríamos un curso completo y, aun así, sería para pasear por un itinerario básico, un sendero de iniciación, de ideas generales. Dicho lo cual, intentar hacerlo en un breve capítulo es, cuando menos, una osadía por la que, antes de comenzar, pido disculpas. En cualquier caso, lo intentaremos tal vez de forma ligera y superficial, sí, pero también lo más rigurosa posible.

A) Comenzaremos por una BREVE HISTORIA DEL FLAMENCO:

El flamenco es, dentro del folklore musical español quizá la forma más nuestra, original, variada, rica y expresiva. Esto es debido a la originalidad y pluralidad de las formas, a la fuerza de su expresión y estilo, y a la seducción estética en cualquiera de sus componentes: el cante, el toque y el baile.

Sin embargo, y pese a sus atractivos, muchos españoles cultos han mostrado indiferencia e incluso en algunos casos, desprecio ante el arte flamenco, tal vez en la creencia de que “*no puede ser noble un arte de cuna tan humilde*”. La actitud de otros intelectuales españoles y extranjeros ha sido, por el contrario, de admiración, de acercarse a descubrir, a investigar, a inspirarse (Lorca, Falla, García Matos, ...)

Es cierto que muchos de los trabajos realizados por “*entendidos*” de ayer y de hoy, han sido llevados a cabo más con el corazón y el sentimiento que con los conocimientos musicales y literarios necesarios; y esto acarrea dudas, oscuridad, contradicciones y, en suma, confusionismo sobre el origen y la historia del flamenco. Confusionismo que se apoya en varias razones:

a) El flamenco ha pasado por épocas muy distintas: oscurantismo, persecución, brillantez, decadencia, renacimiento, ...

b) Son pocos los documentos escritos (la transmisión ha sido generalmente oral)

c) La inmensidad en la variedad de “*palos*” (tonás, seguiriyas, soleares, tangos, bulerías, cantiñas, serranas, cañas, polos, malagueñas, fandangos, cantes de Levante, peteneras, cantes de ida y vuelta, ...) a los que hay que añadir la infinidad de versiones o creaciones locales y personales.

Quien desee acercarse al flamenco a documentarse, puede hacerlo basándose en trabajos serios y rigurosos realizados por autores de prestigio: Caballero Bonald, García Matos, Ricardo Molina, Ríos Ruíz, Blas Vega, Génesis García, ...

Poco se sabe sobre las raíces históricas y la génesis del flamenco. Las primeras noticias fidedignas datan de fines del siglo XVIII y principios del XIX. La teoría más aceptable es que la base musical y emocional del flamenco surge de una mezcla de elementos orientales (árabes, hindúes, hebreos) con elementos andaluces, y todo ello canalizado por la gran intuición artística de la raza gitana (herreros, caldereros y forjadores, proce-

denes de la India, herméticos, perseguidos, errantes, ... que se asentaron en Triana y Jerez) tras un más o menos largo proceso de formación.

Después de una primera etapa, anónima y doméstica, y liberados los gitanos de persecución por Carlos III, se inicia la salida pública del flamenco con cantaores que vivieron oscuramente entre el XVIII y el XIX: Tío Luis el de la Juliana, El Planeta, El Fillo...

A mediados del XIX y hasta el XX se extendió la moda de los cafés-cantantes. El cante, el toque y el baile comenzaron a ser conocidos. Fue quizás el período más creativo y fecundo del flamenco y hubo grandes cantaores que enriquecieron las más puras herencias: Manuel Molina, Enrique el Mellizo, el Nitri, La Serneta, Silverio... y, ya metidos en el siglo XX, Antonio Chacón y Manuel Torre.

A partir de las primeras décadas del XX, el flamenco empieza a adulterarse y a deformarse en los teatros (Ópera flamenca) y pasa entonces y hasta hoy por momentos de autenticidad y de falsificación.

Entre el antiflamenquismo de la Generación del 98 (salvo los Machado) y la opinión favorable de la Generación del 27, encontramos un “*islote*”: el Concurso de Granada de 1922, organizado por Falla, Lorca y Chacón, y en el que destacaron un veterano (El Tenazas) y un chiquillo (M. Caracol).

Desde entonces, hay que destacar momentos, hitos de la historia reciente del flamenco:

- La “*Antología del Cante Flamenco*” de Hispavox, 1954
- La obra “*Flamencología*”, de A. G. Climent, 1955.
- El Concurso de Cante Jondo de Córdoba, 1956.
- La creación de la Cátedra de Flamencología de Jerez, 1958.
- El libro “*Mundo y formas del cante flamenco*”, de R. Molina y A. Mairena, en 1963.
- El auge de la guitarra, el baile y la dramatización.
- Los concursos, festivales, congresos, ... grabaciones y recopilaciones antológicas, ...
- Y el hecho indudable de que algunos artistas, payos y gitanos, y familias gitanas de las últimas décadas hayan preservado el auténtico flamenco: Tomás y Pastora Pavón, Manolo Caracol, Juan Talega, J. Mojama, Antonio Mairena, Fernanda de Utrera, Fosforito, J. Meneses, Carmen Linares, Camarón, ... Antonio Gades, Mario Maya, Cristina Hoyos, ... Sabicas, Manolo de Huelva, Melchor de Marchena, Niño Ricardo, Paco de Lucía, Moraíto, ...

B) Continuaremos echando un vistazo al FLAMENCO EN EXTREMADURA

Iniciaré el breve recorrido por el flamenco extremeño hablando de un flamencólogo santo y seña de este arte en nuestra comunidad: Paco Zambrano. Natural de Fuente de Cantos, responsable de la Federación Extremeña de Flamenco en su momento y del Centro Extremeño de Flamenco, colaborador en el programa flamenco que conduce Laura Zahínos, consiguió tras la presentación de la ponencia en Benalmádena (1987) y el Congreso de Córdoba (1988), el reconocimiento de los jaleos y los tangos como “cantes autóctonos extremeños”.

Parafraseando a Paco Zambrano:

“Los jaleos extremeños tienen su origen en el rito fiesta que, en forma de cantes y bailes, acompañan a la boda de los gitanos en el momento que se considera realizado el casamiento (el yeli, la alboreá...) Es un cante acompañado con un ritmo similar al de las bulerías al golpe”.

“Los tangos extremeños parten de los tangos, cante festero por excelencia de los gitanos. Acompasado, rico y variado en melismas, es de cadencia lenta y alarga alguno de sus tercios”.

Ambos, jaleos y tangos, confluyen y se hacen grandes en la Plaza Alta de Badajoz, zona de trasiego de gitanos, que son el alma mater de estos cantes.

Además de jaleos y tangos, debemos citar algunas creaciones personales dentro del flamenco extremeño:

- La taranta de Pepe el Molinero (que recuerda cantes de ida y vuelta)
- Los fandangos de Pérez de Guzmán (dos estilos que recuerdan al Alosno onubense y a Málaga)
- Los fandangos de Manolo Fregenal (tres estilos con influencias de Huelva)
- Y el personalísimo fandango de José Salazar Molina “Porrinas de Badajoz”.

Cuando hablemos del flamenco en Extremadura debemos citar, entre otros, a los grandes de ayer y hoy:

- En el cante: Porrinas de Badajoz, El Indio Gitano, El Niño de la Ribera, Juan Cantero, La Marelu, Ramón el Portugués, El Madalena, Enrique el Extremeño, La Kaíta, Alejandro Vega, ... y entre los más jóvenes a Miguel de Tena, Esther Merino, Celia Romero, ...

- En la guitarra: Manolo de Badajoz, Miguel y Juan Vargas, Javier Conde, Juanma Moreno, Joaquín Muñino, ...
- En el baile: Enrique el Cojo, El Peregrino, Jesús Ortega, Zaira Santos...
- Y en el estudio: Manuel García Matos, E. G. de Hervás, Félix Grande, Joaquín Rojas, Paco Zambrano y Juan Esteban Bejarano.

C) Ahora nos acercaremos al FLAMENCO EN EL NORTE DE EXTREMADURA:

Bajo el lema “*convivir y compartir*” las peñas existentes en el norte extremeño vienen realizando desde hace lustros una elogiada tarea de difusión del flamenco en todas sus facetas.

El flamenco es el nexo, el cordón umbilical. A su alrededor se crea y se nutre un campo de amistad, solidaridad, respeto y convivencia que dan sentido al grupo y dignifican al flamenco.

En Plasencia, la Peña Placentina organiza anualmente el festival García Matos y la Peña Virgen del Puerto el concurso Mayorga. En Montehermoso, la Peña Las Pasaeras celebró durante varios años un concurso de Fandangos. Pasión Flamenca organiza jornadas sobre La mujer y el flamenco en Naval Moral de la Mata, y la Peña La Bulería de Hervás mantiene el encuentro flamenco del Otoño Mágico y la fiesta de Navidad.

Todo ello unido a otras actividades más íntimas de cada peña y a la Convivencia anual que de forma rotativa se celebra en las localidades citadas.

Son cientos los artistas que, procedentes de todo el territorio nacional, pasan por estos eventos.

De forma especial las jóvenes promesas del flamenco en Extremadura, que dan aquí sus primeros pasos y que, dicho sea de paso, tras triunfar en nuestras peñas, teatros y concursos, acaban consolidando sus éxitos fuera de nuestras fronteras regionales (Madrid, La Unión, Lo Ferro, Sevilla, Nimes...)

Tengo que destacar la labor llevada a cabo en las últimas décadas por gentes amantes del flamenco como los hermanos Julián y Vicente García, Román Hernández, Rafael Jiménez o Juan Jesús Pulido.

Y quiero destacar a los artistas que han sido y son lo más granado del flamenco en el norte extremeño de hoy, ayer y mañana.

Entre los que ya no están con nosotros:

Jesús el Ciego, cantaor de Plasencia.

Dionisio Castillejo Varela, cantaor de Aldeanueva del Camino (1928-1979)

Tío Castilla, maestro guitarrista, de Hervás-

Emilio González de Hervás, poeta, rapsoda y floklorista, de Hervás (+ 1986)

Manuel García Matos, floklorista, investigador, flamencólogo y catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid (1912-1974)

En la actualidad, debemos resaltar a:

Marceliano García “*Marce*”, cantaor de flamenco y canción española, ganador en Plasencia y Lo Ferro, de Valdeobispo.

Ester la Marín, bailaora de Plasencia (1973).

Juanma Moreno, guitarrista y cantaor (1979), de Carcaboso.

Juan Hernández “*El Perillán*”, cantaor de Hervás (1966), ganador en Montehermoso y finalista en Plasencia.

Juan Esteban Bejarano, flamencólogo, participa en congresos, dirige programa de radio, forma parte de jurados y colabora con peñas y artistas.

D) Acercándonos al final, quiero dedicar un apartado a la Peña Flamenca “*La Bulería*” y a Emilio González de Hervás.

Este viaje que estamos haciendo desde lo general a lo particular, de lo universal a lo local, nos trae ahora hasta la Peña Flamenca “*La Bulería*”, que tengo el honor de haber ayudado a fundar y presidir desde su creación en 1987, y que recoge en sus estatutos como objetivo principal “*la defensa del auténtico y genuino arte flamenco en cualquiera de sus modalidades: el cante, el toque y el baile*”.

Se produjo el nacimiento tras un parto natural y espontáneo, en una bodega de Hervás, quince o veinte personas, la guitarra de José Antonio Conde y la poderosa voz de Juan L. Corrales cantando aquella letra que decía “*Anda, ve y dile al maestro que te ha enseñao a querer, que te devuelva el dinero porque no te ha enseñao bien*” o aquella otra “*En aquel pocito inmediato, donde beben mis palomas, me paro y me siento un rato, por ver el agüita que tornan*”.

Nunca tuvimos sede fija. La Piscina, La Glorieta de Baños de Montemayor, el Hotel Sinagoga, el Museo Pérez Comendador Leroux, el Cine,

el Camping Pinajarro, la finca de algún socio, o más recientemente la Casa de los Títeres o la Hospedería de Hervás han sido nuestra casa y referencia.

Como toda asociación cultural, la peña La Bulería ha pasado por distintos avatares sociales y económicos, pero la pérdida de socios, artistas y amigos de peñas vecinas ha sido lo más doloroso.

Nuestra peña tuvo sus épocas de despegue, mantenimiento y consolidación. Durante años han pasado por ella artistas geniales y buenos aficionados, desgranando sus cantes, sus falsetas y sus “*pataítas*” inolvidables: las bulerías del Chato de la Isla, la mariana de Miguel Vargas, los tangos de Chaquetón, la malagueña de Diego Clavel, los jaleos de Alejandro Vega, la granaina de Luis Caballero, las alegrías de Mariana Cornejo, los tanguillos de Chano Lobato, la petenera de Miguel de Tena, la seguriya de La Macanita, la milonga de Marce, el fandango del Perillán, ... las falsetas de Enrique de Melchor, Parrilla de Jerez, Moraíto, ... y el baile de Grilo o Ana Parrilla, nos han hecho sentir pellizcos y emociones difíciles de narrar.

Y se han celebrado homenajes, como los dedicados a Emilio G. de Hervás, al Chato de la Isla o a Moraíto. Y siempre, siempre, todos los años, amigos leales e infatigables José Mercé y familia.

Más de dos centenares de actuaciones que han supuesto grandes momentos de disfrute de un arte tan especial que me atrevo a definirlo también como una pasión, una filosofía de vida y hasta una terapia alternativa en los tiempos que nos han tocado vivir, porque desde el flamenco, cuando el “*duende*” está presente pueden transmitirse y recibirse sensaciones de dolor, alegría, pena, pasión, amor, ..., es decir, de vida.

Desde el Valle del Ambroz es de justicia recordar y reivindicar la figura de un hervasense ilustre: Emilio González de Hervás, poeta, rapsoda y folklorista, que falleció en Talavera de la Reina en 1986. Cursó estudios musicales en Béjar y Valladolid, se trasladó a Madrid, comenzó a publicar artículos y poemas y viajó por España, Europa y América actuando en ateneos, universidades, teatros, centros culturales, emisoras de radio y TV, ... Publicó libros de poemas y otros relacionados con el mundo del flamenco (coordinando guitarra, cante, baile y poesía en discos y espectáculos) como “*Retablo flamenco*”, “*Lección poética del Cante Jondo*”, “*Er cante*”, “*Antología del Cante Jondo y flamenco*” y “*Misa del Cante Grande*”, la primera en este género (12-3-1966, Polydor Fonogram), autorizada por Juan XXIII y con artistas de la talla de Fosforito, el Chato de la Isla o Juan Carmona.

Suyo es también el libreto que sirvió de base para la Antología Documental del Cante Flamenco y Cante Gitano, realizado por Columbia S. A. en tres discos, con la dirección artística de Antonio Mairena.

En palabras de Víctor Chamorro: *“Emilio fue el último gran romántico, el último gran bohemio burgués no miserabilista. Pudo haber sido un juglar medieval, un trovador renacentista o un compañero de Espronceda en lances de capa y espada. Fue un gran recitador y un excepcional narrador de aventuras que amó profundamente a su pueblo: Hervás”*

En mayo de 1989, la peña “La Bulería” le tributó un merecido y póstumo homenaje flamenco (Placa, libro, misa flamenca y festival) con la presencia, entre otros, de su amiga Ana Mariscal, el fotógrafo Javier y el crítico Ángel Álvarez Caballero.

*“Er cante
es un echar por delante
las cosas del corazón”*

**HOMENAJE A
EMILIO GONZÁLEZ DE HERVÁS**

**1ª Noche Flamenca
Misa del Cante Grande**

AL CANTE: José /Merché- Chato de la Isla - Luis Caballero - Niño de la Ribera
A LA GUITARRA: José Antonio Cordero - Claudio Berrella

HERVÁS, 20-21 de MAYO de 1989

Organiza: PEÑA FLAMENCA "LA BULERÍA"
Patrocinan: ASAMBLEA DE EXTREMADURA
DIPUTACION PROVINCIAL DE CACERES
AYUNTAMIENTO DE HERVAS
Colabora: @Bulerias



PATRONATO DE TURISMO Y ARTESANIA
DIPUTACION. CACERES



E) Epílogo: LAS LETRAS DEL FLAMENCO.

Me resulta difícil encontrar un sentido, una justificación para el cierre de este capítulo, tal vez fuera de lugar, pero para mí inevitable. Ello es así porque me apasiona desde siempre el mundo de las letras flamencas. Parecen, las letras flamencas, simples estrofas sueltas, coplas breves, de sencilla construcción y lenguaje popular, pero consiguen expresar con enorme profundidad experiencias, sensaciones y conocimientos compartidos y transmitidos de generación en generación, con rima y métrica ajustada a uno u otro de los muchos “*palos*” del flamenco.

Ya por la segunda mitad del siglo XIX coexistían los fandangos, roneñas, cantes de trilla, etc., de los andaluces no gitanos (coplas dulces, amables y populares) con los cantes de forja gitana, privados y sagrados, como la soleá, tonás, seguiriyas, ... (con letras emotivas, íntimas y duras).

Desde entonces y hasta hoy el cante es voz, pelea, desgarrar, quejío, duende y compás. Pero el cante es también letra, verso, estrofa, copla. Y en las letras flamencas, populares generalmente y escritas con faltas de ortografía, caben la alegría y la pena, el trabajo y la fiesta, el amor y el odio, la libertad y las cadenas, la esperanza y la desesperación, las creencias, sentencias, consejos, maldiciones, la burla, la locura, el deseo... es decir, la Vida y la Muerte, componiendo un sencillo y profundo a la vez, tratado de literatura y filosofía popular.

Siento y vivo como mío el mundo del flamenco y de la copla desde que tengo memoria, como pasión, forma de vivir y terapia. Escribo letras flamencas y he tenido la suerte de escuchárselas a cantaores/as en actuaciones e incluso que alguno haya ganado premios con ellas (Manuel Cuevas, La Unión 2002). No están registradas en Autores. Vienen del saber y el sentir de la tradición flamenca y humildemente a ella vuelven, con la satisfacción de oírlas cantar con la misma pasión que yo puse al escribirlas.

Este artículo es el reflejo por escrito de la conferencia que ofrecí el 17 de mayo en el curso “*Memoria histórica de Plasencia y comarcas 2018*”, en la Sala del Artesonado del Centro Cultural “*Las Claras*” de Plasencia, y quiero dejar constancia escrita de que en aquella tarde me acompañó mi amigo, el guitarrista Javier González, para ilustrar con unas notas de diferentes palos flamencos algunas letras recitadas representativas de dichos palos que son las que a continuación recogemos en el cierre del presente capítulo.

TONÁS

*La via es un pozo oscuro
y el mundo es un cementerio;
el hombre un lobo pal hombre,
y to lo demás, misterio.*

*En la puerta del presidio
hay escrito con carbón:
“Aquí el bueno se hace malo
y el malo se hace peor”.*

SEGUIRIYAS

*Las que se publican
no son grandes penas.
Las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.*

*Siempre por los rincones
te veo llorando.
Que Dios me quite la libertad y la via
si te doy mal pago.*

SOLEÁ

*No hables mal de naide
que tienes niñas mocitas
que están pendientes del aire.*

*Si no como de tus carnes
y no bebo tus esencias,
si no respiro tu aliento
vivir no vale la pena.*

*Quisiera ser como el aire
pa tenerte a mi verita
sin que lo notara nadie.*

TIENTOS – TANGOS

*Pensamiento tú me matas
pensamiento tú me estás matando
tú me estás echando a perder
porque traes a mi memoria
cositas que no “puen” ser.*

*No te arrimes a los zarzales
los zarzales tienen pinchos
y rompen los delantales.*

*Que hasta la leña del campo
tiene su separación:
una sirve pa hacer santos
y otra para hacer carbón.*

BULERÍAS

*Esta gitana está loca
quiere que la quiera yo,
que la quiera su marío
que tiene la obligación.*

*Llévame por calles
de hiel y amargura
ponme ligaduras
y hasta escúpeme.
Échame en los ojos
un puñao de arena
mátame de pena
pero quiéreme.*

CANTES DE LEVANTE

*Es un deber del minero
cuando a la mina se asoma
mirar pal techo primero
por si acaso se desploma
algún listón traicionero.*

*Entre palmitos y almendros
voy camino de la mina.
El metal que espera dentro*

*me está apagando la via
y nublando el pensamiento.*

ALEGRÍAS

*Que estás tan descoloría
¿Quién ta quitao a ti el color?
Me lo ha quitao un marinero
con palabritas de amor.*

*Cuando se entra en Cai
por la bahía,
se entra en el paraíso
de la alegría.*

PETENERAS

*Señor alcalde mayor
no prenda usted a los ladrones,
porque tiene usted una hija
que roba los corazones.*

*En una dura porfía
me puse en guerra contigo
que el más fuerte reinaría
y otro entró por el postigo
reina en tu casa y la mía.*

MALAGUEÑAS

*Mis ojos son manantiales
mi mente está enloqueciendo.
la causa de tos mis males
es que te sigo queriendo:
ya no estoy en mis cabales.*

*Más valía en ocasiones
estar loco y no sentir
porque el sentir causa pena
de esas que no tienen fin,
y el loco vive sin ellas.*

GRANAÍNAS

*Me mandaste tú a decir
serrana que te olviara
cuando el parte llegó a mí
ya de ti no me acordaba
no me acordaba de ti.*

*La Alhambra de noche llora
por un hombre que lloró
fueron lágrimas de amor
que dejó en su tierra mora
cuando la llave entregó.*

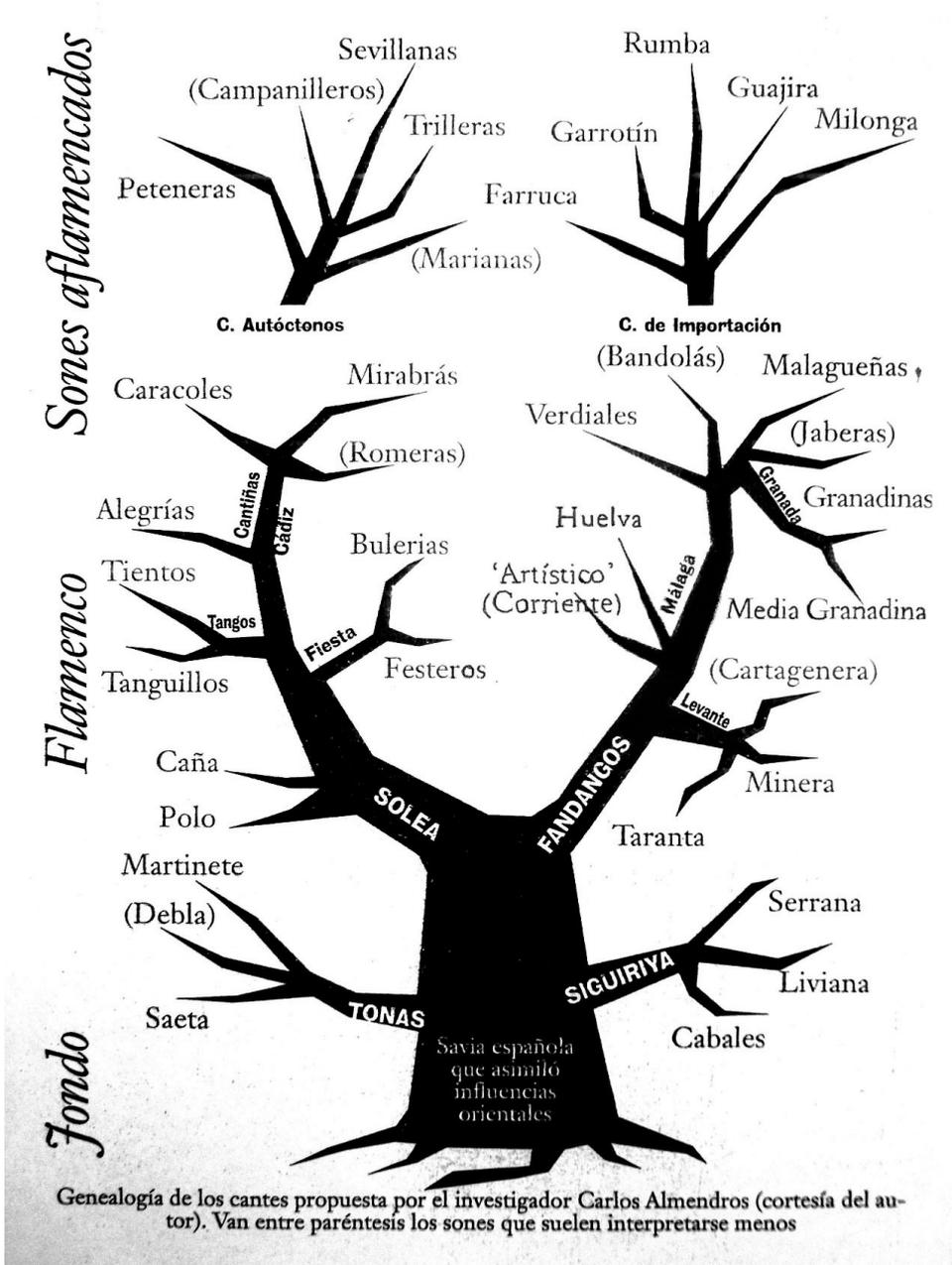
FANDANGOS

*Sé la hora por el sol
y si hay lluvia por el viento
vivo en la sierra contento
sin nadie a mi alrededor
solo con mi pensamiento.*

*Que la enseñara a querer
una mujer me pidió un día
tanto aprendió a la vera mía
que el discípulo fui yo
y ella la maestra mía.*

*Que de un nio la cogí
blanca paloma yo te traigo
su mare quedó llorando
como yo lloré por ti:
la solté y se fue volando.*

*Hablaba con las estrellas
un loco en su desvarío,
hablaba con las estrellas
y susurraba ¡Dios mío!
¿cómo voy a vivir sin ella
si era mis cinco sentíos?*



FRANCISCO DE JESÚS VALVERDE LUENGO. Presidente de la A.C.P. Pedro de Trejo. Cronista de la Villa de Galisteo.

ABITAEX - 3

Un año más y muy gustoso participo en el Curso de la Memoria Histórica de Plasencia y Comarca, en esta ocasión en la décimo sexta edición del año 2018.

Vuelvo con mi ABITAEX, con mi Archivo y Biblioteca de Temas y Autores Extremeños, que no es nada más que la materialización de un deseo añoso en el tiempo, que se despertó en mí, allá por los años de la adolescencia: coleccionar libros escritos por escritores extremeños o que su contenido sea de tema extremeño.

Y de tal guisa que hoy, cuando me dispongo a redactar la ponencia para la publicación de esta XVI Edición, tengo numerados 3.702 libros, siendo el último el titulado “Lo textil en el refranero Español”, obra de mi amigo José Luis García Martín que durante muchos años fue redactor del Diario HOY en Plasencia.

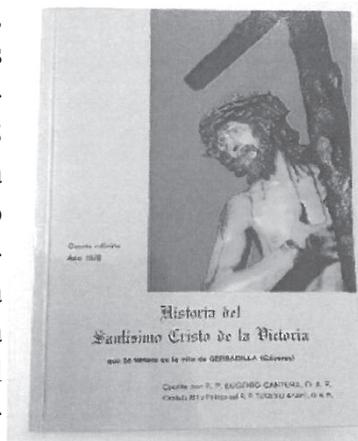
Es un delicioso librito publicado por la Diputación de Cáceres y prologado por Laura Tirado García, directora del Museo Etnográfico-Textil Pérez Enciso, dado que José Luis García Martín lleva más de dos décadas como guía voluntario en el citado Museo. Y de ahí le vino la idea de recopilar estos refranes relacionados con lo textil.

Pero entremos en “harina”. Este año he presentado doce ejemplares publicados en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX.

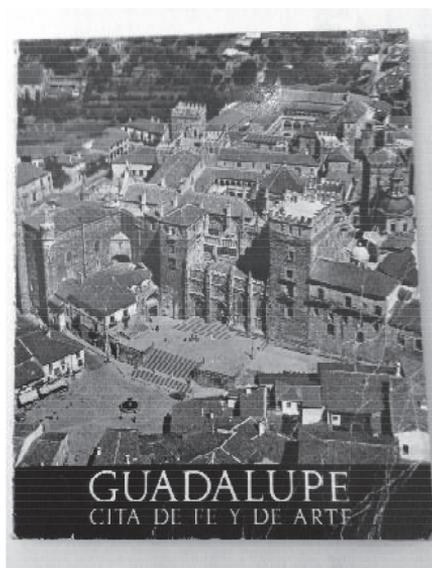
- El primero, con el número 5 de mi ABITAEX es “HISTORIA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA VICTORIA” que se venera en la Villa de Serradilla (Cáceres) escrito por R.P. Eugenio Cantera O.A.R. Capítulo XIII y Epílogo del R.P. Eugenio Ayape O.A.R. Es la cuarta edi-



ción, año 1978, Editorial AUGUSTINUS, Madrid. Consta de prólogo, trece capítulos y un epílogo que ocupan 117 págs. Se terminó de imprimir el 15 de julio de 1978 en Gráficas Sandoval de Plasencia. Narra toda la historia de la imagen del Santísimo Cristo y las peripecias de su traslado desde Madrid a Serradilla con su conflictiva estancia intermedia en Plasencia. Es una documentadísima historia alrededor del Cristo y de las Madres Agustinas Recoletas, guardianas de la milagrosa imagen.



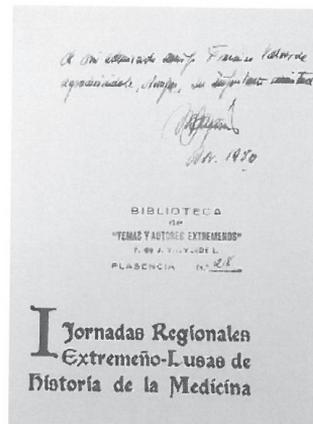
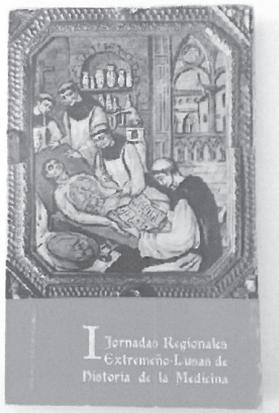
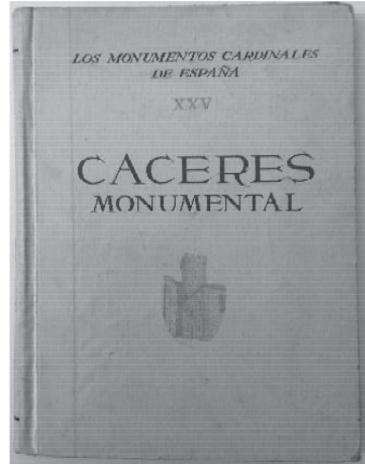
- El siguiente texto, “GUADALUPE, CITA DE FE Y DE ARTE” con texto de Sebastián García, Franciscano y fotografías de García Garrabella y compañía, con el número 23 de mi ABITAEX, es un librito de bolsillo, una guía resumida pero muy bien ilustrada sobre Guadalupe, monasterio, santuario mariano, fortaleza y convento al tiempo que es paisaje, arte, historia y espiritualidad. Son 111 págs., profusamente ilustradas con todas las fotografías en color, Se editó en Barcelona en 1973.



- “CÁCERES MONUMENTAL”, es otra guía de Cáceres editada en Madrid por la Editorial Plus Ultra el 15 de octubre de 1960. Está enumerado con el nº 25 de mi ABITAEX y forma parte de una colección “Los Monumentos Cardinales de España”, también con el nº 25. Su autor es Carlos Callejo y todas sus fotografías son en blanco y negro. Pero su magnífica encuadernación en pasta dura le hacen un libro muy manejable y seguro. A lo largo de sus 157 págs., que contienen seis extensos capítulos y una bibliografía final, su autor nos enseña detalladamente Cá-

ceres, el Cáceres de 26 años antes de ser proclamada Patrimonio de la Humanidad (1986). Magnífico recorrido por la ciudad gótica, las murallas, los edificios religiosos, los palacios, casas fuertes y el Museo Provincial.

- Con el nº 28 en mi ABITAEX está el siguiente libro: “I JORNADAS REGIONALES EXTREMEÑO-LUSAS DE HISTORIA DE LA MEDICINA”, que recoge las conferencias y ponencias, impartidas en esas jornadas celebradas en el Real Monasterio de la Puebla de Guadalupe en enero de 1974, recopiladas por D. Marceliano Sayans Castaño a la razón presidente del Colegio Oficial de Médicos de Cáceres y organizador del evento. Fue impreso en la imprenta placentina de La Victoria en 1974. Contiene desde la gratitud y el prólogo, otros 26 capítulos de discursos y comunicaciones. Este libro tiene para mí un dato afectivo singular por la dedicatoria tan cariñosa con la que me lo donó un noviembre de 1980, D. Marceliano. Casi todas sus publicaciones las tengo dedicadas de su puño y letra porque tuve el honor de contar con su importante amistad, tal y como puede verse en la foto que ilustra esta página.



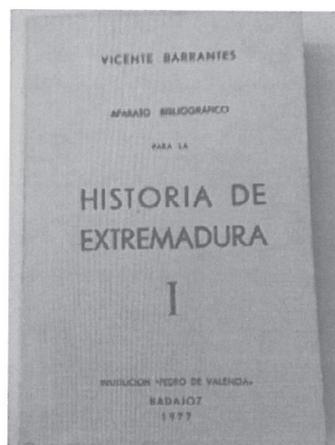
- Los tres voluminosos textos del “APARATO BIBLIOGRÁFICO PARA LA HISTORIA DE EXTREMADURA” de Vicente Barrantes, están numerados en mi ABITAEX con los números 29, 30 y 31. Son una reimpresión de la primera edición de 1875 realizada por la Diputación Provincial de Badajoz dentro de la Institución Cultural “Pedro de Valencia” en 1977. Se trata pues de un facsímil de los tres volúmenes publicados en 1875 en Madrid por el entonces individuo de número de la Real Academia de la Historia, electo de la Española, Consejero Real de la Institución Pública y Cronista de Extremadura D. Vicente Barrantes. El tomo 1º comienza con la letra A y el primer término que expresa es el de Aceuchal, villa de la provincia de Badajoz, partido judicial de Almendralejo y al cabo de 489 páginas, termina en Coria, ciudad episcopal de la provincia de Cáceres, a la que dedica desde la pág. 468 a la final.

El tomo 2º comienza con la E de Eljas, villa de la provincia de Cáceres, partido judicial de Hoyos y termina con Montijo, villa de la provincia de Badajoz, partido judicial de Mérida, a la que dedica desde la pág. 509 a la última, 512.

Y el tercer volumen, editado en 1877, cien años antes que la edición que yo poseo, comienza con Oliva de Jerez, villa de la provincia de Badajoz, partido judicial de Jerez de las Caballeros y en la pág. 209 cierra con la ficha de Zarza La Mayor, villa de

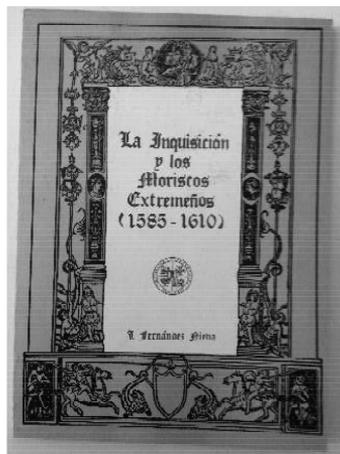
la provincia de Cáceres, partido de Alcántara. Desde esa página a la 600 publica un apéndice Primero, Segundo y Tercero, una enmienda, adiciones, un índice de autores y cosas más curiosas, para terminar con advertencias importantes.

- “LA INQUISICION Y LOS MORISCOS EXTREMEÑOS” (1585-1610). Autor Julio Fernández Nieva, profesor de Historia de España en la Escuela de Formación Profesional de EGB. Publicado en Badajoz en 1979. Nº 33 en mi ABITAEX. Edita Gabinete de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Es un documentado trabajo de 92

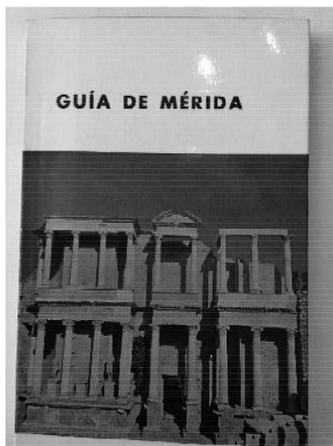


págs. que, comenzando por un preámbulo seguido de una introducción, contiene una primera parte dedicada a la Inquisición y Moriscos en Extremadura; y una segunda, bajo el Título “Moriscos y Confiscación de Bienes por la Inquisición”. Hay unas conclusiones, 219 notas y un amplio apéndice documental que va desde la pág. 66 hasta el final.

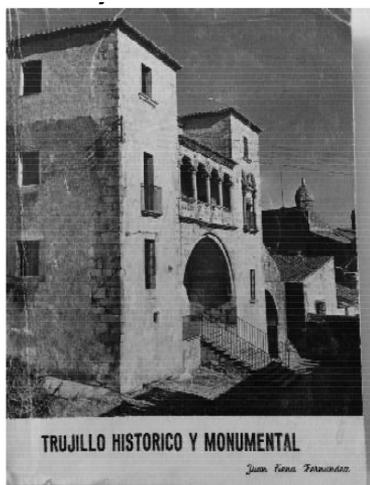
- “GUÍA DE MÉRIDA, GUÍA DE LA CIUDAD Y DE SUS MONUMENTOS”. (ABITAEX nº 34). Autor Martín Almagro, catedrático de la Universidad de Madrid, director del Museo Arqueológico Nacional. Sexta Edición, corregida y ampliada con los últimos hallazgos.



“*Guías de Ciudades Monumentales*”. Editada por la Dirección General de Bellas Artes (1974). Consta de diez capítulos que abarcan desde el origen y desarrollo de la ciudad romana pasando por la alcazaba, templos, teatro, anfiteatro, circo, puente, pantanos, acueductos, hasta el Museo Arqueológico y los monumentos medievales y modernos. Podemos catalogarla como la guía más antigua de Mérida, dado que la primera edición es de 1965. Está ilustrada por un gran número de fotografías en blanco y negro que se distribuyen a través de sus 110 págs.



- “TRUJILLO HISTÓRICO Y MONUMENTAL”. Autor Juan Tena Fernández, académico correspondiente de la Real de la Historia. (ABITAEX nº36). Este libro se imprimió en los talleres de artes gráficas de Alicante el 12 de junio de 1968, vísperas de la festividad del CORPUS y su autor, archivero del Excmo. Ayuntamiento de Trujillo no logró verlo impreso porque falleció el 4 de enero de 1967, según nos informa en la primera página, que titula Pervivencia D. Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros. Se trata de un grueso



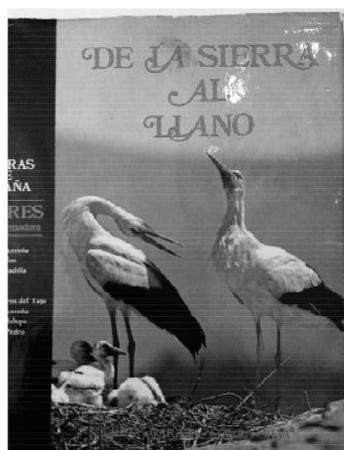
y denso volumen de 640 págs., de las cuales las 64 últimas son de imágenes en blanco y negro. Estamos ante una obra que consta de 90 capítulos que de manera exhaustiva describen calles, dehesas, ermitas, plazas, conventos, palacios, hospitales, mercados, parroquias, castillos, murallas, aljibes, etc. del monumental e histórico Trujillo.

- “DE LA SIERRA AL LLANO”. Sierras de España, Cáceres, Alta Extremadura. Autores: Álvaro Silva y Mora, Jesús Garzón Heydt. Coordinador: Arturo Rodríguez Sánchez. Prólogo de José María Permán.

Introducción: Antonio Rubio Rojas. (ABITAEX nº44). Libro de gran formato y magníficas fotografías a color. Se puede decir que es una de las primeras obras dedicadas a Extremadura con un formato de lujo. Se terminó de imprimir el 12 de octubre de 1979 en Madrid, a cargo de la Confederación Española de Cajas de Ahorro. Consta de 255 págs., muchas de las cuales solamente contienen fotografías con texto a pie de imagen.

Sus grandes capítulos son: *Semblanza Cacerense - La Sierra de Gredos- Las Sierras de Granadilla y Hurdes - La Sierra de Gata - La Llanura cacereña - El Tajo, Sierras y Riberos - La Sierra de Guadalupe - La tierra de San Pedro.*

Y para terminar esta bibliográfica exposición de doce libros de mi Archivo y Biblioteca de Temas y Autores Extremeños ABITAEX, presento tres obras de un mismo autor D. Manuel López Sánchez-Mora, que fue Canónigo Archivero de la Catedral de Plasencia y gran amigo de quien presenta esta comunicación.

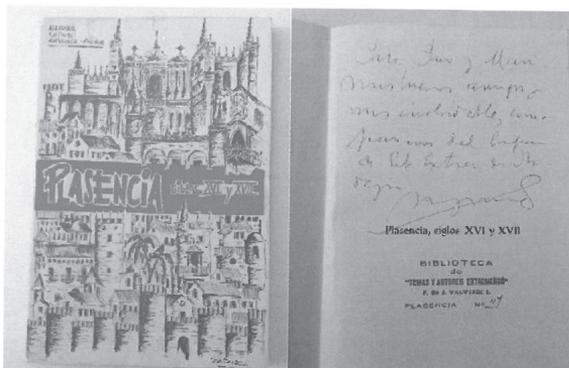


- “PLASENCIA. GUÍA HISTÓRICO-ARTÍSTICA”. Autor: Manuel López Sánchez-Mora. Prólogo: Pelayo Mártel Barbero, Vicario Particular del Obispado de Plasencia. Se realizó en Sanguino Offset de Plasencia y lo editó la Confederación Española de Cajas de Ahorro en 1976. Dato histórico se dedica al final esta guía al recién nombrado obispo D. Antonio Vilaplana Molina. (Nº 46. ABI-TAEX). Consta de XVIII capítulos que abarcan 121 págs.



Se puede considerar como la guía más completa y moderna de Plasencia.

- PLASENCIA. SIGLOS XVI Y XVII. Autor: D. Manuel López Sánchez-Mora. Impreso en imprenta La Victoria de Plasencia en 1974. Como nos indica el autor en su primera página este libro fue fruto de una conferencia que pronunció en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Plasencia y que tuvo mucho éxito entre los asistentes. En el índice se recogen XV capítulos dedicados a la Ciudad de Plasencia en el transcurso de los dos siglos más florecientes para esta ciudad, el XVI y el XVII. Estamos pues, ante el libro más descriptivo de la Plasencia de 1500 a 1699 con datos extraídos del riquísimo Archivo Catedralicio. Con el capítulo de “*Fuentes*” y “*Biografía*”, son 168 páginas muy ilustrativas de la historia de nuestra ciudad. Este libro está dedicado a mi esposa y a mí por D. Manuel, en agradecimiento por haberle acompañado al Congreso de Estudios Extremeños que tuvo lugar en Badajoz en 1972.



- LAS CATEDRALES DE PLASENCIA Y TALLISTAS DEL CORO. Autor: D. Manuel López Sánchez-Mora. Confederación Española de Cajas de Ahorro. Impreso en la Victoria de Plasencia en 1976. Segunda Edición. (Nº48 ABITAEX). Consta de tres partes y un total de 140 páginas. Desgrana primero, los antecedentes desde la fundación de la ciudad y la Diócesis (1189). Después pasa ya a la Catedral Nueva (1497).



Y en la tercera parte, hace una mirada retrospectiva hacia la Catedral Vieja y sobre todo, a la sillería del coro dejando un interrogante: ¿Tallistas judíos? Interesantísimo trabajo sobre la artística obra de la Sillería del Coro, autoría del maestro Rodrigo Alemán.

Hasta aquí lo que ha sido mi tercera comunicación con el título de ABITAEX a esta feliz iniciativa que lleva XVI años existiendo, de la Memoria Histórica de Plasencia y Comarcas 2018, organizada por la Universidad Popular de Plasencia.

Plasencia (Extremadura), a 19 de abril de 2018.

Francisco de Jesús Valverde Luengo.

Presidente de la Asociación Cultural Placentina Pedro de Trejo.

Cronista Oficial de la Villa de Galisteo.

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ TORREÑO. Profesor de instituto, investigador y escritor.

PREMIO “PEDRO DE TREJO”. UNA DÉCADA DE SU HISTORIA.

El día 26 de septiembre de 2006 el *Diario HOY* publicó, con la firma A.S.O. (Antonio Sánchez Ocaña): «La ‘Pedro de Trejo’ convocará el Premio de Investigación sobre la Ciudad y su tierra. Caja Duero dona 4.000 euros para dotar el galardón. La asociación retoma mañana la tertulias abiertas, en la sede», y desarrolló la noticia diciendo:

La Asociación Cultural Placentina, ‘Pedro de Trejo’ convocará en enero próximo el premio de investigación sobre Plasencia y su tierra. Las bases del mismo se darán a conocer, según está previsto, el 15 de enero, víspera de San Fulgencio, tradicional noche de antruejos, una celebración local, antesala del carnaval, que esta asociación se ha encargado de mantener durante décadas. Según explicó el presidente, Francisco Valverde, el premio se convocará para trabajos que versen aspectos de investigación histórica, artística, monumental y documental de Plasencia y su Tierra.

El premio cuenta con el patrocinio de Caja Duero que ha concedido a la decana de las asociaciones culturales de Plasencia 4.000 euros para su dotación. «Queremos que sea un premio atractivo para los investigadores, visto que su trabajo sabemos que lleva mucho tiempo y esfuerzo y será un modo de recompensarlo y de reconocerlo», agregó el presidente. [...] Lo genérico de la convocatoria, precisó Valverde, tiene como finalidad dar la mayor participación y cabida posible a los temas. La creación de este premio fue anunciada hace un año, con la idea de convocarlo en enero de 2006. Sin embargo, la falta de patrocinador llevó a posponer la convocatoria un año. Entonces se adelantó que al premio podría concurrir cualquier investigador con trabajos inéditos, rigurosos y documentados que enriquezcan el acercamiento [sic] cultural de Plasencia. Además de la dotación económica se anunció que llevaría aparejada la edición, por la propia asociación, del trabajo ganador dentro de la colección ‘Biblioteca Placentina: La Voz de Mayorga’.

El premio trata de recuperar la línea que mantuvo el Seminario de Estudios Placentinos, germen de la Asociación Pedro de Trejo que llevó a efecto, en los años 40 [sic] del pasado siglo, trabajos de investigación sobre la historia, el patrimonio, las costumbres y tradiciones de Plasencia y su Tierra¹.

En efecto, en octubre de 2005 la nueva directiva de la Asociación Cultural Placentina (en adelante ACP) divulgó su decisión de «darle un nuevo impulso» a la asociación realizando un para ello un «llamamiento a socios y simpatizantes para que acudan el jueves a una asamblea general extraordinaria donde renovarán sus estatutos, del año 64», donde, además, se aprovechará «para actualizar el listado de socios, que en su historia ha llegado a 842, “pero muchos han fallecido”». También y como propuesta “estrella” se dio a conocer la creación de «un premio anual de investigación» para el que los trabajos deberán tratar, en palabras del presidente «sobre la historia, patrimonio, costumbres, usos y tradiciones de la ciudad y su tierra». También se publicó que el premio será de una cuantía importante aún no fijada, que la primera convocatoria se haría en la cena de Antruejos —víspera de San Fulgencio— del próximo año, y que se fallaría en la misma fecha del 2007².

Había ocurrido que en la reunión acaecida a mediados de diciembre de 2004, el Vicepresidente, «en ausencia justificada del Presidente» expuso a los 10 socios de número presentes la situación en que se encontraba la Asociación: «Con el fallecimiento —dijo— de algunos sus miembros y las enfermedades y operaciones quirúrgicas sufridas por el Presidente y otros directivos, quedando solamente dos personas en la Junta que han tratado de que la Asociación siguiera con alguna de sus realizaciones, pero que, naturalmente, no tienen “quórum” para convocar juntas ni capacidad para llevar ellos solos otras actividades, por lo que proponen la elección de una nueva directiva». Se votó, pero la mayoría de los presentes y por diversas razones, no podían aceptar los cargos. Por ello, la Asamblea acordó una

¹ SÁNCHEZ OCAÑA, Antonio (A.S.O). *La ‘Pedro de Trejo’ convocará el Premio de Investigación sobre la Ciudad y su tierra*. Diario HOY. [En línea]. 26 septiembre 2006. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: www.hoy.es/prensa/20060926/plasencia/pedro-trejo-convocara-premio_20060926.html

² En cuanto a lo que se afirma relativo al año 2005, hemos de decir que no podemos corroborarlo documentalmente pues hasta la fecha sólo aparece un acta de ese año, la de la reunión que tuvo lugar el 14 de febrero de 2005, en que tomó posesión una nueva junta directiva tras el paréntesis de una gestora. Disponible en: - REDACCIÓN. *Pedro de Trejo convoca un premio de investigación*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 25 octubre 2005. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-premio-investigacion_201398.html - ACP “Pedro de Trejo”. Libro de actas (14 diciembre 2004 – 14 febrero 2005). Acta n.º: 2, hoja 2.

moratoria, convocó una Asamblea General para el 14 de febrero de 2005 y designó una Junta Gestora. Llegó el «Día de los enamorados» y en segunda votación por empate a 7 votos con Jesús Durán Sánchez en la primera, Francisco de Jesús Valverde Luengo, tras obtener 10 votos contra los 6 de su compañero, quedó elegido para el cargo de Presidente de una Asociación que ya pudo configurar una Junta Directiva³.

El 16 de enero de 2007 —día de San Fulgencio—, *El Periódico Extremadura* dio a conocer la convocatoria del Premio. Un día después el *Diario HOY* hizo lo propio anunciando también, un premio que finalmente quedó limitado a la dotación económica de 3.000 euros aportada por Caja Duero⁴.

Contó *HOY* que, acompañado por José Antonio Sánchez de la Calle —entonces Secretario de la Asociación—, y Francisco Aragón y José María Asenjo, representantes de Caja Duero, el Presidente de la ACP, Francisco de Jesús Valverde, presentaron las bases de la primera edición de lo que se denominó *Premio de Investigación Histórica “Pedro de Trejo”*.

Según informó EFE, para el Presidente de la Asociación esta convocatoria hacía «realidad un viejo anhelo» al suponer la consecución de uno de los retos marcados al inicio de esta nueva etapa. Añadió que en el Premio:

Podrán participar en él todas las personas que lo deseen, de cualquier lugar de residencia —España o el extranjero— que presenten un trabajo original, en castellano, y referido a aspectos del pasado, presente o futuro del ámbito de estudio.

Los trabajos, con una extensión de entre cincuenta y ciento cincuenta páginas, versarán sobre cualquier tema relacionado con la historia de esta ciudad y su tierra vista a través de la naturaleza, literatura, comercio, turismo, folclore, historia, geografía, arte, economía o sociedad.

Los originales, en formato papel y digital, se entregarán o remitirán por triplicado, con el sistema de lema y plica, a la sede de la Asociación, ubicada en la calle Las Peñas, número 12, distrito postal 10600 de Plasencia (Cáceres).

El plazo de admisión de los estudios comenzará mañana martes, día 16, y permanecerá abierto hasta el 30 de septiembre.

³ A la Asamblea del 14 de febrero asistió un total de 17 socios. En la votación de desempate para el cargo del Presidente, además de los votos citados a favor de Francisco Valverde y Jesús Durán Sánchez, hubo uno en blanco. En: ACP “Pedro de Trejo”. Libro de actas (14 diciembre 2004 – 14 febrero 2005). Actas n.º: 1 y 2, hojas 1,2.

⁴ EFE. *El premio de Pedro de Trejo estará dotado con 3.000*. *El Periódico Extremadura*. [En línea]. 16 enero 2007. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/premio-pedro-trejo-estara-dotado-3-000_280320.html

El jurado, compuesto por tres personas de reconocido prestigio en el mundo de la cultura, premiará una sola obra con una cantidad de 3.000 euros; de igual forma, a propuesta del jurado, el premio podrá ser declarado desierto o concederse ‘ex aequo’. El fallo se hará público en Plasencia el 15 de enero de 2008, reservándose la entidad organizadora el derecho a modificar esa fecha a su conveniencia⁵.

Divulgada la convocatoria a través de la prensa, la televisión, cartelería, la Red..., y finalizado el plazo de presentación, se anuncia que al Premio han concurrido cinco trabajos y que la entrega del galardón tendrá lugar el viernes, 18 de enero de 2008, en el transcurso de una velada cultural con cena incluida que se desarrollará en el Parador Nacional de Turismo de Plasencia, establecimiento éste que se convertirá así en el escenario de los acontecimientos más relevantes promovidos por la asociación⁶.

El lunes, 14 de enero, el *Diario HOY* anuncia que en esa mañana los directivos de la ACP “Pedro de Trejo” desvelarán «quien es el ganador del I Premio de Investigación Histórica sobre Plasencia y su Tierra», y días más tarde, en concreto el día 18, *El Periódico Extremadura* recuerda la velada cultural que habría de celebrarse esa misma noche⁷.

Nada del acto recogió en su seno el entonces órgano de difusión de la Asociación: el blog *La voz de Mayorga*, que dedicó sus páginas de enero a cuestiones tales como: *Títulos de la Ciudad de Plasencia; Leonor de Plantagenet; Los orígenes de la ciudad; Testamento del Rey D. Alfonso VIII (1155-1214). Fundador de la Ciudad de Plasencia; Pedro de Trejo y Plasencia 1845*⁸.

⁵ REDACCIÓN. ‘Pedro de Trejo’ convoca el Premio de Investigación Histórica local. *Diario HOY*. [En línea]. 17 enero 2007. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: http://www.hoy.es/prensa/20070117/plasencia/pedro-trejo-convoca-premio_20070117.html

⁶ Estaba prevista que el comienzo de la velada cultural fuese a partir de las 21:00 horas y que aquellos “interesados en participar en el acto” pudieran “retirar las tarjetas desde el 8 al 15 de enero en el establecimiento hotelero, previo pago de 40 euros por cada una”. La noticia también fue publicada por *El Periódico Extremadura* en su edición del 6 de enero. En: - REDACCIÓN. ‘Cinco trabajos concurren al premio de investigación ‘Pedro de Trejo’’. *Diario HOY*. [En línea]. 4 enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20080104/plasencia/cinco-trabajos-concurren-premio-20080104.html>- REDACCIÓN. *El día 18 se entregará el primer premio Pedro de Trejo*. *El Periódico Extremadura*. [En línea]. 16 enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/dia-18-entregara-primer-premio-pedro-trejo_347162.html

⁷ Disponible en: - A.S.O. ‘*La Trejo falla hoy el I Premio de Investigación*’. *Diario HOY*. [En línea]. 14 enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20080114/plasencia/pedro-trejo-falla-premio-20080114.html> - REDACCIÓN. *Esta noche se entrega el primer premio Pedro de Trejo*. *El Periódico Extremadura*. [En línea]. 18 enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/noche-se-entrega-primer-premio-pedro-trejo_349586.html

⁸ Blog “La voz de Mayorga”. [En línea]. Enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: <http://lavozdemayorga.blogspot.com.es/2008/01/>

De la velada cultural se hizo eco la prensa. El *Diario Hoy* tituló: «Un placentino gana el I Premio de Investigación ‘Pedro de Trejo’. El ganador tiene 27 años y su trabajo ha sido elegido entre los cinco presentados a una convocatoria dotada con 3.000 euros», y en el cuerpo de la noticia narró que el joven ganador era placentino y su nombre Gustavo Iván González Garrido, y que el trabajo premiado llevaba por título *Los poblados de la edad del hierro en la alta Extremadura*, tema éste de la tesis doctoral en la que trabaja. También que el jurado estuvo compuesto por Gloria Lora Serrano, profesora de la Universidad de Sevilla y los catedráticos de la de Extremadura, Juan García Pérez y Francisco Sánchez Lomba. Del acto contó que el «presidente de la asociación cultural ‘Pedro de Trejo’, Paco Valverde, fue el encargado de entregar el diploma acreditativo del premio al ganador», y que lo hizo junto con la alcaldesa, Elia María Blanco. También que junto a ellos, más de medio centenar de asistentes, entre los que se encontraban el jefe de la zona norte de Caja Duero, Francisco Aragón y el director general de Artes Escénicas de la Junta, Damián Beneyto, que fueron los encargados de dar «al ganador el talón de 3.000 euros con que está dotado el premio, financiado por la entidad bancaria».

Recogió la periodista el recuerdo que de los objetivos de la asociación hizo su presidente: «La defensa, investigación y divulgación de la historia, patrimonio, costumbre, usos y tradiciones de la ciudad de Plasencia y su tierra», y añadió unos datos históricos que seguramente ofrecidos equivocadamente difieren de la realidad cronológica de la Asociación⁹.

A lo narrado de la velada cultural por el *Diario HOY* se añadió que la Asociación contaba con 105 socios «decididos a potenciar el conocimiento público de la historia de Plasencia y sus comarcas» y de ahí sus tertulias abiertas cada mes, además de que la segunda convocatoria del premio se haría pública en breve¹⁰.

Amplió *El Periódico Extremadura* en su noticia: «Iván González gana el premio de investigación Pedro de Trejo», el título del trabajo ganador: *Los poblados de la Edad del Hierro en la Alta Extremadura, La arqueolo-*

⁹ Así se afirmó: «La asociación que preside tiene más de 60 años. Nació en 1941 como un seminario de estudios extremeños. En 1947 agregó el nombre ‘Pedro de Trejo’ y en 1954 se transformó en asociación cultural». En: HERNÁNDEZ, Ana B. *‘Un placentino gana el I Premio de Investigación ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 20 enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20080120/plasencia/placentino-gana-premio-investigacion-20080120.html>

¹⁰ HERNÁNDEZ, Ana B. *‘Un placentino gana el I Premio de Investigación ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 20 enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20080120/plasencia/placentino-gana-premio-investigacion-20080120.html>

gía protohistórica de la cuenca cacereña del Tajo (Siglos VII a.C y II d.C), y en el apartado de miembros del jurado situó al profesor Francisco Sánchez Lomba como Profesor Titular de Historia del Arte de la Uex, que es lo que era en ese momento, y no como Catedrático de la citada universidad. Además tituló adecuadamente el cargo ostentado por Damián Beneyto: director del Centro de Artes Escénicas y de la Música de Extremadura, y del ganador, nos informó que era licenciado en Historia por la Universidad de Salamanca y que realizaba sus estudios superiores de postgrado en la Universidad Autónoma de Madrid¹¹.

II Edición

Cumplió con lo dicho el Presidente y en febrero los medios de comunicación recogieron la noticia. A.S.O. del *Diario HOY* tituló: «Convocado el Premio de Investigación Histórica sobre Plasencia y su Tierra. La Asociación ‘Pedro de Trejo’ abre el plazo de presentación de trabajos».

Con la misma dotación económica, se hicieron públicas las bases del segundo premio que, fruto de la experiencia, diferían de las de primera edición en algunos aspectos: plantear la posibilidad de declarar desierto el premio o concederlo *ex aequo*; especificar que con «Plasencia y su Tierra» se referían a «todas las poblaciones del norte de Extremadura»; se cambiaba la lengua castellana por la española y otras cuestiones de derechos sobre la obra, aunque quizá la más interesante sea la ampliación del premio a obras de divulgación y no sólo de investigación, al entender la Asociación, y en palabras de su presidente, que limitarlo sólo a investigación se creía «demasiado restrictivo».

José María Asenjo, representante de Caja Duero, alabó la labor de promoción de la investigación cultural que lleva a cabo la Asociación y reiteró el apoyo de la entidad a este certamen en el que Caja Duero se había volcado y que tenía «que ir a más»¹².

¹¹ REDACCIÓN. *Iván González gana el premio de investigación Pedro de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 20 enero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. En: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticiasplasencia/ivan-gonzalez-gana-premio-investigacion-pedro-trejo_349989.html

¹² También El Periódico Extremadura publicó la noticia ese mismo día, poniendo en boca del presidente de la ACP que la asociación “tiene como finalidad poner en valor la historia de Plasencia y su entorno”. Disponible en: - A.S.O. *Convocado el Premio de Investigación Histórica sobre Plasencia y su Tierra*. Diario HOY. [En línea]. 27 febrero 2008. [Consulta: 1 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20080227/sociedad/convocado-premio-investigacion-historica-20080227.html>- REDACCIÓN. *Pedro de Trejo convoca su segundo premio de investigación*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 27 febrero 2008. [Consulta: 2 octubre 2017]. En: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-segundo-premio-investigacion_358125.html

Tal y como se había anunciado en febrero de 2008, la Asociación dio a conocer a comienzos de enero de 2009, la elección como día para el fallo del II Premio de Investigación y Divulgación Histórica, el de la festividad de San Fulgencio y que éste tendría lugar en el Parador Nacional de Turismo en el transcurso de una cena: «una cita abierta a la participación de todos los que deseen asistir, previo pago de una reserva de 40 euros» que ya se podía formalizar en el propio establecimiento¹³.

En «Historia local» y bajo el titular «Flores del Manzano gana el II premio de divulgación histórica ‘Pedro de Trejo’», la periodista A.B.H. (Ana Belén Hernández) ofreció una amplia y detallada información del acto del fallo:

‘La guerrilla patriótica en Plasencia y su tierra’ es el título de la obra. Su autor, el historiador Fernando Flores del Manzano. Es el ganador del II premio de investigación y divulgación histórica que convoca la Asociación Cultural Placentina ‘Pedro de Trejo’. El premio, financiado por Caja Duero, está dotado con 3.000 euros. El fallo del jurado se dio a conocer la noche del viernes, al término de la cena celebrada con este motivo en el Parador. Aunque el ganador no lo pudo recoger por estar ausente por problemas personales. Además se dieron dos menciones de honor, entre las cinco obras presentadas a esta segunda edición, a los trabajos ‘La ermita de la bella flor de Oliva de Plasencia’ y ‘Pastoral y anatema en la Plasencia del siglo XIX’.

Alrededor de medio centenar de personas acudió a la cena del Parador, que estuvo presidida por la alcaldesa, Elia María Blanco; las concejales de Cultura y Patrimonio, Flor Prieto y Mónica García, respectivamente, y la directiva de ‘Pedro de Trejo’ encabezada por Francisco Valverde. Así como por los dos máximos representantes de Caja Duero: el delegado de la zona norte, Francisco Aragón, y el responsable de la Obra Social, José María Asenjo.

¹³ Con mayor brevedad y menor exactitud también informó de ello El Periódico Extremadura: “EN SAN FULGENCIO , el próximo día 16, la Asociación Cultural Placentina Pedro de Trejo entregará el segundo premio de investigación y divulgación sobre la historia de la ciudad que convoca con el patrocinio de Caja Duero y que está dotado con una bolsa de 3.000 euros, según informa Efe”. Disponible en: - REDACCIÓN. ‘Pedro de Trejo’ elige el día de San Fulgencio para fallar el ‘II Premio de Investigación’. Diario HOY. [En línea]. 9 enero 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20090109/plasencia/pedro-trejo-elige-fulgencio-20090109.html> - Pedro de Trejo va a entregar un premio. El Periódico Extremadura. [En línea]. 9 enero 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. En: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-va-entregar-premio_419663.html

Tanto la alcaldesa como los tres miembros del jurado -Gloria Lora (profesora de Historia de la Universidad de Sevilla), Antonio Pajuelo [Domingo] (doctor en Derecho del Cuerpo de Funcionarios de Archivos y Bibliotecas) y José Ramos Domingo (profesor de Periodismo y Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca)- recibieron la medalla de agradecimiento y reconocimiento de ‘Pedro de Trejo’¹⁴.

Tal y como se informa en la noticia, el jurado, otorgó a los trabajos *La ermita de la bella flor de Oliva de Plasencia* y *Pastoral y anatema en la Plasencia del siglo XIX* sendas menciones de honor, y eso que en las bases de esta II edición no se contemplaba esta ni otra modalidad de distinción, ni siquiera la posibilidad de que el jurado pudiera realizar este u otro tipo de consideraciones¹⁵.

Con fecha 31 de enero de 2009 se dirigió a Ana Luna, que debía ser quien administrara la página web, un correo electrónico por parte de «Pedro de Trejo Asociación» con texto y fotos para «colgar en la web». Puesto que cuando esto se escribe la dirección web: www.pedrodetrejo.org, no está operativa —aparecen caracteres chinos— mostramos aquí el texto:

CENA CULTURAL Y GANADORES DEL II PREMIO DE INVESTIGACIÓN Y DIVULGACIÓN HISTÓRICA “PEDRO DE TREJO”

El día 16 de enero de 2009, festividad de san Fulgencio, patrono de la diócesis de Plasencia, se celebró una cena cultural en el Parador Nacional de Plasencia, en el transcurso de la misma se dio a conocer el ganador del II Premio de Investigación y Divulgación Histórica “Pedro de Trejo”.

El ganador fue don Fernando Flores del Manzano, con la obra titulada “La guerrilla patriótica en Plasencia y su Tierra”

¹⁴ También El Periódico Extremadura informó del acontecimiento. Lo hizo al día siguiente y más brevemente que HOY. Al ganador se le otorgó además del talón por el importe económico del premio, un diploma acreditativo en corcho elaborado por PLACEAT. Disponible en: - A.B.H. *Flores del Manzano gana el II premio de divulgación histórica de ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 18 enero 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20090118/plasencia/flores-manzano-gana-premio-20090118.html> - REDACCIÓN. *Flores del manzano gana el Premio de Pedro de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 19 enero 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/flores-manzano-gana-premio-pedro-trejo_421568.html

¹⁵ En su punto 5, las bases establecen que “será premiada una sola obra seleccionada por el Jurado entre los trabajos de investigación recibidos, con arreglo a las siguientes pautas: Un premio único al mejor trabajo de investigación, con una dotación de 3.000 euros, y El premio podrá ser declarado desierto o concederse “ex-aequo”, a propuesta del Jurado... En: PEDRO DE TREJO ASOCIACIÓN. Correo electrónico a Ana Luna. 27 febrero 2008. Bases del segundo premio de investigación histórica.

Ante la calidad de los trabajos presentados, el jurado decidió conceder dos Menciones de Honor a los trabajos “La ermita de la Bella Flor de Oliva de Plasencia”, cuyo autor es nuestro socio don Federico Carrero Plaza, y “Pastoral y anatema en la Plasencia del siglo XIX”, obra de don Ángel Prieto Guillén.

El premio, patrocinado por Caja Duero, está dotado con 3.000 € y diploma.

Las menciones de Honor recibieron un diploma acreditativo¹⁶.

Mediante correo electrónico invitó el Presidente a Leonor Flores Rabaço, entonces Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, a que, haciendo un hueco en su agenda, viniese antes de que termine el mes —por enero— «un ratito a Plasencia, al atardecer y en un acto sencillo entregar los diplomas al premiado y a las dos menciones de honor». Quedó el Presidente a la espera de la consejera aun sabiendo de su ocupación por FITUR, advirtiéndola que «sería entre ir y venir de Cáceres a Plasencia, dos horas de tu tiempo incluido el acto»¹⁷.

No hubo presencia de la Consejera en el acto de entrega del II Premio que se celebró en la sede de la ACP.

III Edición

El día 26 de febrero de 2009, el *Diario HOY* publica entre otras cosas que «La Asociación Cultural ‘Pedro de Trejo’ ha convocado la tercera edición del Premio de Investigación y Divulgación Histórica que lleva el nombre del colectivo». De esta convocatoria volvería a hacerse eco este diario a finales del mes de abril en su suelto que titulado “PLASENCIA”, incluía además una noticia sobre una exposición¹⁸.

Más acertado estuvo esta vez *El Periódico Extremadura* que el *HOY*, al informar, en agosto de 2009, que la ACP mantenía abierto el plazo de presentación de trabajos para optar al III Premio hasta el 31 de octubre, añadiendo, además, que el fallo se haría público «en las proximidades de

¹⁶ PEDRO DE TREJO ASOCIACIÓN. Correo electrónico a Ana Luna. 31 enero 2009.

¹⁷ PEDRO DE TREJO ASOCIACIÓN. Correo electrónico de Francisco de Jesús Valverde a miembros de la directiva, reenvío del remitido a la Consejera. 22 enero 2009.

¹⁸ Disponible en: - REDACCIÓN. ‘Pedro de Trejo’ abre el plazo para el premio de investigación. *Diario HOY*. [En línea]. 26 febrero 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20090226/plasencia/pedro-trejo-abre-plazo-20090226.html> - REDACCIÓN. *PLASENCIA*. *Diario HOY*. [En línea]. 30 abril 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20090430/plasencia/plasencia-20090430.html>

la festividad de San Fulgencio y Santa Florentina (16 de enero)»¹⁹.

Comenzado el año 2010 informó la ACP que el fallo de la III edición del premio tendría lugar el viernes, 15, también en el marco de una cena cultural en el Parador Nacional de Turismo, al tiempo que anunciaba sus próximas actividades. Así para el mes de enero se programaron: la presentación, el jueves 21 de enero, en el placentino Centro Cultural “Las Claras”, del colectivo *Guadalupex*, que reivindica la pertenencia de la puebla y monasterio de Guadalupe a las diócesis extremeñas, y la presentación del libro de Fernando Flores del Manzano *La Guerrilla Patriótica en Extremadura 1808-1813*, acto con el que se pretendía celebrar también el bicentenario de la Guerra de la Independencia. Para febrero se anunció una Tertulia Abierta en la que Félix Lobo, director del Parador Nacional de Turismo, informaría sobre datos y documentos referidos al que fuera Convento de San Vicente Ferrer²⁰.

Durante esos días se publicaron más informaciones acerca del Premio. Así *El Periódico Extremadura* tituló: «Tres trabajos optan al premio Pedro de Trejo», y el *Diario HOY* añadió a esta información que en la secretaría de la Junta Directiva de la Asociación se había producido un cambio al dimitir «por razones personales» José Luis Hernández de Arribas, haciéndose cargo de dicho puesto Fernando Serrano San Pedro²¹.

Se falló el Premio durante la cena cultural. El jurado compuesto por Gloria Lora Serrano, Fernando Flores de Manzano y el subdelegado del

¹⁹ Tituló el HOY: «La asociación «Pedro de Trejo» convoca la tercera edición del «Premio de Investigación Histórica» cuando éste ya se había convocado en el mes de febrero. No obstante lo dicho, la noticia es extensa y además recoge los nombres y trabajos de los galardonados en las dos ediciones anteriores. Disponible en: - REDACCIÓN. *‘Pedro de Trejo’ abre el plazo para el premio de investigación*. Diario HOY. [En línea]. 26 febrero 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20090226/plasencia/pedro-trejo-abre-plazo-20090226.html> - REDACCIÓN. *La asociación ‘Pedro de Trejo’ convoca la tercera edición del ‘Premio de Investigación Histórica’*. Diario HOY. [En línea]. 26 agosto 2009. [Consulta: 2 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20090826/plasencia/asociacion-pedro-trejo-convoca-20090826.html> - REDACCIÓN. *Convocado el III premio de Investigación Pedro de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 26 agosto 2009. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/convocado-iii-premio-investigacion-pedro-trejo_461878.html

²⁰ La presentación del libro de Fernando Flores del Manzano se anunció para el jueves 28 de enero. El importe de las invitaciones para la cena cultural era de 40 euros cada una. Disponible en: - EUROPA PRESS. *‘Pedro de Trejo’ falla el próximo 15 su III Premio de Investigación Histórica*. Diario HOY. [En línea]. 9 enero 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20100109/plasencia/pedro-trejo-falla-proximo-20100109.html>

²¹ Disponible en: - REDACCIÓN. *Tres trabajos optan al premio Pedro de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 13 enero 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/tres-trabajos-optan-premio-pedro-trejo_486636.html - A.S.O. *La asociación Tres trabajos se disputan el Premio de Investigación ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 13 enero 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20100113/plasencia/tres-trabajos-disputan-premio-20100113.html>

Gobierno de Salamanca, Jesús Málaga Guerrero, otorgó el premio a Marciano Martín Manuel, más conocido como Marciano de Hervás por su trabajo *Abraham Zacuto. Astrólogo de D. Juan de Zúñiga*²².

IV Edición

Avanzado el mes de mayo, se hace pública la convocatoria del IV Premio y la apertura del plazo de presentación de trabajos. En septiembre y mediante los medios de comunicación, la ACP recordó la convocatoria y que el plazo de presentación de obras finalizaba en el mes de noviembre, al tiempo que anunciaba que en esta ocasión el fallo se producirá el 21 de enero de 2011²³.

Finalizado el plazo, se anunció la presentación de la publicación del trabajo ganador de la III edición del Premio, también que los trabajos recibidos habían sido tres y que se mantenía la fecha del 21 de enero para el fallo de la IV edición²⁴.

Tal y como se había anunciado, el 21 de enero se produjo el fallo del jurado compuesto en esta ocasión por Gloria Lora Serrano, Antonio Ventura Díaz y Marciano Martín Manuel. Recayó el premio sobre el trabajo *La Junta Municipal de Sanidad Placentina en la lucha contra el cólera (1832-1833)* que, abierta la plica, resultó obra del «enfermero local» Daniel Leno González²⁵.

²² Disponible en: - REDACCIÓN. *Tres Marciano de Hervás gana el premio de investigación 'Pedro de Trejo'*. Diario HOY. [En línea]. 17 enero 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20100117/plasencia/marciano-hervas-gana-premio-20100117.html>

²³ Disponible en: - REDACCIÓN. *Pedro de Trejo convoca su premio histórico*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 26 mayo 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-premio-historico_512489.html - REDACCIÓN. *La ACP Pedro de Trejo y Caja Duero premian la investigación histórica*. Diario HOY. [En línea]. 24 mayo 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20100524/plasencia/pedro-trejo-caja-duero-20100524.html> - REDACCIÓN. *La asociación Pedro de Trejo convoca su premio de Historia*. Diario HOY. [En línea]. 22 septiembre 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20100922/plasencia/asociacion-pedro-trejo-convoca-20100922.html>

²⁴ La presentación de “Abraham Zacuto. Astrólogo de Don Juan de Zúñiga” se anuncia para el viernes, 14 de enero en el Parador Nacional de Turismo. En: - EUROPA PRESS. *Tres trabajos optan al premio de investigación de 'Pedro de Trejo'*. Diario HOY. [En línea]. 24 diciembre 2010. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20101224/plasencia/tres-trabajos-optan-premio-20101224.html>

²⁵ Disponible en: - REDACCIÓN. *Mañana se falla el premio de investigación de 'Pedro de Trejo'*. Diario HOY. [En línea]. 20 enero 2011. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20110120/plasencia/manana-falla-premio-investigacion-20110120.html> - EUROPA PRESS. *'Pedro de Trejo' premia un trabajo sobre la lucha contra el cólera*. Diario HOY. [En línea]. 24 enero 2011. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20110124/plasencia/pedro-trejo-premia-trabajo-20110124.html> - REDACCIÓN. *Un enfermero local gana el premio de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 25 enero 2011. [Consulta: 3 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/enfermero-local-gana-premio-trejo_557540.html

V Edición

El 20 de junio de 2011, la ACP y Caja Duero anunciaron en rueda de prensa la convocatoria de la V edición del Premio “Pedro de Trejo”. Entre otras cosas, manifestó Francisco Valverde que para la Asociación era «un orgullo cumplir cinco años y contar con el apoyo de Caja Duero. A lo largo de estos cuatro años han sido premiados trabajos de temática variada como arqueología o a la guerra de la independencia», palabras éstas que fueron complementadas por las de Jesús Galán, director de zona de Caja Duero, que afirmó que un año más Caja Duero había «querido estar presente y apoyar esta convocatoria de investigación y desarrollo en el ámbito de Plasencia»²⁶.

Si esto fue lo publicado por *El Periódico Extremadura*, el mismo día el *Diario HOY*, bajo el titular «Pedro de Trejo convoca su premio de investigación» añadía a la información habitual acerca de las bases de la convocatoria; que el Premio se entregaría en un «acto solemne», el 15 de enero del año siguiente [fecha errónea con toda probabilidad], finalizando con un breve recorrido por el palmarés del Premio, que a modo de recordatorio exponemos: «El historiador placentino Gustavo Iván González Garrido resultó ganador en la primera edición; el profesor y escritor local Fernando Flores del Manzano se alzó con el premio en la segunda convocatoria; la tercera edición fue para el investigador Marciano de Hervás, y el enfermero placentino y licenciado en Antropología Social y Cultural Daniel Leno González se hizo con la cuarta»²⁷.

Recordó el *Diario HOY* la convocatoria en septiembre, y en diciembre, finalizado el plazo de presentación de trabajos, se anunció «récord de participación». En efecto, en rueda de prensa celebrada el día 20 de diciembre en el Parador Nacional de Turismo, Francisco Valverde afirmó que «La quinta edición del premio de investigación y divulgación histórica Pedro de Trejo ha batido récord de participación ya que se han presentado al concurso un total de seis trabajos», añadiendo a este respecto que en la Asociación no se esperaba esta respuesta y que estaban «muy contentos»

²⁶ MOLANO, R (Raquel). *Pedro de Trejo convoca el premio de divulgación*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 21 junio 2011. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-premio-divulgacion_589426.html

²⁷ Publicó el Diario HOY la fecha del 15 de enero, lo que sin duda es un error al considerar que se trata de un domingo y no de un viernes como era lo habitual. En: REDACCIÓN. *‘Pedro de Trejo’ convoca su premio de investigación*. Diario HOY. [En línea]. 21 junio 2011. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20110621/plasencia/pedro-trejo-convoca-premio-20110621.html>

pues si el año anterior se habían recibido tres trabajos, este año «la cifra se ha doblado», lo que en su opinión quería decir que el interés por Plasencia y su comarca seguía “vivo”²⁸.

Recogió también *El Periódico Extremadura* el resto de lo anunciado por la ACP publicando:

Esta asociación cultural cerrará el año con una tertulia abierta sobre el tema *La iconografía de la Navidad en Plasencia*. Será el próximo lunes día 19 de diciembre a las 20.00 horas en el complejo cultural Las Claras. “La base iconográfica que se ha recopilado para proyectarse es muy interesante. Se trata de fachadas y retablos, entre otras obras que a veces pasan desapercibidas” anunció Francisco Valverde. El miércoles 21 de diciembre este colectivo celebrará la Fiesta de la Pandereta que reunirá los socios.

GALARDONES Durante la rueda de prensa se anunció que en abril del próximo año se celebrará la primera edición de los galardones Pedro de Trejo [que definitivamente tomarían la denominación de “Torre de Ambroz”]. “Reconocerán el trabajo de una persona o [será “y”] una institución a la hora de promocionar la cultura de Plasencia y su comarca y por extensión Extremadura” explicó Francisco Valverde. Unos premios que recordarán el trabajo de todas las personas que han pasado por este colectivo tras 70 años de existencia²⁹.

No fue el 15 de enero, como se había anunciado en el mes de junio de 2011, cuando se celebrase el acto de entrega del Premio, sino el día 20. El *Diario HOY* publicó:

La Asociación ‘Pedro de Trejo’ entregará el V Premio de Investigación y Divulgación Histórica el viernes 20 de enero en el Parador de Turismo. Esta se hará en el transcurso de la cena que anualmente convoca la asociación con motivo de la festividad de San Fulgencio y Santa Florentina, patronos de la diócesis. Las tarjetas para poder asistir están a la venta en el propio establecimiento. Este año se han

²⁸ Disponible en: - HOY. *Premio de investigación Pedro de Trejo*. Diario HOY. [En línea]. 19 septiembre 2011. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20110918/plasencia/premio-investigacion-pedro-trejo-20110918.html>- M, R (Raquel Molarno). *Récord de participación en la V edición del premio Pedro de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 13 diciembre 2011. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodico-extremadura.com/noticias/plasencia/record-participacion-v-edicion-premio-pedro-trejo_623981.html

²⁹ M, R (Raquel Molarno). *Record de participación en la V edición del premio Pedro de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 13 diciembre 2011. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodico-extremadura.com/noticias/plasencia/record-participacion-v-edicion-premio-pedro-trejo_623981.html

presentado seis trabajos que optan a los 3.000 euros que patrocina Caja España-Caja Duero³⁰.

En esta ocasión, el jurado, compuesto por Gloria Lora Serrano, Gonzalo Santonja Gómez-Agero e - Isidoro Fernández Millán, premió el trabajo *Aproximación a la iconografía de la Catedral Vieja de Plasencia: los capiteles de las naves* del que resultó autor Francisco Vicente Calle Calle, cabezueleño y por entonces residente en Jaraíz de la Vera, donde ejercía docencia como profesor de Secundaria. El premio (un talón por un importe de 3.000 euros), le fue entregado en un acto sencillo que, celebrado en el Complejo Cultural “Las Claras” el día 2 de febrero, contó con la presencia del alcalde, Fernando Pizarro García-Polo³¹.

VI Edición

Debió ser 2012 un año importante en lo que a la Asociación se refiere para su Presidente pues, no en vano, vio cumplido su objetivo al menos en el apartado de distinciones ya que al Premio de Investigación y Divulgación Histórica, añadió los galardones «Torre de Ambroz» que, en su primera edición se entregaron en el mes de abril³².

³⁰ Se anunció la entrega del Premio por parte de EL Periódico Extremadura y el Diario HOY. En: - REDACCIÓN. *‘Pedro de Trejo’ convoca su premio de investigación*. Diario HOY. [En línea]. 21 junio 2011. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20110621/plasencia/pedro-trejo-convoca-premio-20110621.html> - REDACCIÓN. *El premio Pedro de Trejo se falla el día 20*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 16 enero 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/premio-pedro-trejo-falla-dia-20_630139.html - HOY. *Entrega del premio ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 12 enero 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20120112/plasencia/entrega-premio-pedro-trejo-20120112.html>

³¹ En la noticia publicada por el Diario HOY acerca de la entrega del premio en el CC “Las Claras” aparece como fecha de la cena cultural el día 21 de enero, cuando fue, tal y como se ha dicho, el 20. Disponible en: - PAJUELO, José Antonio. *Acta. Premio ‘Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica’*. V Edición. 20 enero 2012. ACP “Pedro de Trejo”. Archivo, Expediente «Premio “Pedro de Trejo”». - REDACCIÓN. *Premiado un trabajo sobre la catedral vieja*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 24 enero 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/premiado-trabajo-catedral-vieja_631831.html - HOY. *‘Pedro de Trejo’ entrega el premio de Investigación*. Diario HOY. [En línea]. 4 febrero 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20120204/plasencia/pedro-trejo-entrega-premio-20120204.html>

³² El Diario HOY publicó: “El presidente y directivos de la Asociación Cultural ‘Pedro de Trejo’ entregaron en el hotel Palacio de Carvajal los primeros premios Torre de Ambroz, que recibieron Sixto Luceño, como presidente del Centro de Iniciativas al Turismo, y Gumersindo Martín, en representación de Manuel Díaz López, fundador y presidente durante décadas de la asociación. Los galardones distinguen a las personas o entidades destacadas por su trabajo, aportaciones o acciones en favor de la ciudad”. En: HOY. *La Asociación ‘Pedro de Trejo’ entregó los I Premios ‘Torre de Ambroz’*. Diario HOY. [En línea]. 22 abril 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20120422/plasencia/asociacion-pedro-trejo-entrego-20120422.html>

De acuerdo con una fórmula ya habitual, antes del verano se anunciaba la nueva convocatoria, esta vez la VI, y en agosto se recordó que aún estaba abierto el plazo para la presentación de trabajos³³.

Fue lo publicado por Raquel Molano en *El Periódico Extremadura* la primera expresión pública, aunque velada y tímida, de la amenaza que se intuía sobre el Premio dado el recorrido vital de las Cajas de Ahorro: su continuidad. Escribió:

[...] Un año más Banca Ceis (antigua Caja España - Caja Duero) patrocina este certamen. El ganador recibirá un premio de 3.000 euros y además, este año se ha solicitado apoyo al ayuntamiento para poder publicar impresa la obra ganadora. Los trabajos se pueden presentar hasta el 30 de noviembre.

Francisco Valverde, presidente de la asociación, manifestó su satisfacción por las seis ediciones que cumple esta iniciativa. “Dar continuidad a este premio es muy importante para la ciudad y queremos agradecer el apoyo de Banca Ceis, que a lo largo de estos años ha confiado en nosotros”³⁴.

Insistió el *Diario HOY* en la convocatoria en el mes de noviembre y ya a principios de enero se anuncia que «en esta ocasión, se han recibido doce trabajos, procedentes de distintos rincones de España, lo que hace que la edición de 2012 del certamen sea la que más estudios de investigación ha recibido. De igual forma, ha asegurado que a pesar de la crisis económica, en 2013 se intentará “por todos los medios” convocar la séptima edición, con la misma “e importante” bolsa económica», y que la difusión del fallo y entrega del premio tendría lugar el día 18 de enero de 2013 en el transcurso de la tradicional cena cultural³⁵.

Por lo publicado en *El Periódico Extremadura*, los lectores pudieron

³³ Disponible en - MOLANO, RAQUEL. *Pedro de Trejo convoca sus premios históricos*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 11 junio 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-sus-premios-historicos_659358.html - HOY. *Plazo para el premio 'Pedro de Trejo'*. Diario HOY. [En línea]. 28 agosto 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20120828/plasencia/plazo-para-premio-pedro-20120828.html> - REDACCIÓN. *El Pedro de Trejo admite aún trabajos*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 28 agosto 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-admite-aun-trabajos_676855.html

³⁴ MOLANO, RAQUEL. *Pedro de Trejo convoca sus premios históricos*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 11 junio 2012. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-sus-premios-historicos_659358.html

³⁵ EFE. *Doce obras optan a conseguir los 3.000 euros del premio 'Pedro de Trejo'*. Diario HOY. [En línea]. 4 enero 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20130104/plasencia/doce-obras-optan-conseguir-20130104.html>

conocer que: “AL SEXTO premio de Divulgación e Investigación Histórica de la asociación Pedro de Trejo se han presentado este año trabajos de Alemania y Holanda, además de placentinos y de otras partes del país. [...] doce trabajos, un récord, según el presidente del colectivo, Paco Valverde”³⁶.

Tal y como se había anunciado el día 18 se falló el Premio. El *Diario HOY* publicó ese mismo día bajo el titular «Esta noche se falla el premio ‘Pedro de Trejo’», una amplia nota redactada por Antonio Sánchez Ocaña (A.S.O.) que por su interés informativo del estado de asociación, problemas y planes, reproducimos:

El jurado del VI Premio de Investigación y Divulgación Históricas ‘Pedro de Trejo’ desvelará esta noche a partir de las 21.00 horas, en la antigua sala capitular del Parador de Turismo, el nombre del ganador de este certamen al que concurren una docena de trabajos. Está dotado con 3.000 euros y la edición del trabajo por la entidad convocante. Tiene como objetivo la investigación y divulgación histórica sobre ‘Plasencia y su Tierra’, entendida como las comarcas del norte extremeño, y está destinado a promover y esclarecer todo lo referente a su historia.

Este año han llegado 12 trabajos desde diversas comunidades autónomas y de países como Holanda y Alemania. El presidente de la asociación destacó que se trata de «investigaciones serias, voluminosas y de envergadura». De hecho, el certamen alcanza este año el mayor número de trabajos desde que fuera creado, con el patrocinio de CEIS, desde hace seis años.

Francisco Valverde, presidente de la entidad, invitó a todos los amantes de la cultura, de la ciudad o personas interesadas a que acudan al acto que es abierto. Conocido el fallo del jurado, en el salón de la biblioteca del Parador, tendrá lugar una cena cultural, cuya tarjeta de asistencia se retira en el establecimiento.

La Asociación, informó Valverde, trabaja en colaboración con el Centro de Iniciativas al Turismo para coordinar las publicaciones y actividades junto con la Asociación Amigos de las Catedrales.

Por otra parte, para el mes de febrero tiene previsto presentar en Plasencia ‘El oficio de unir’. Reflexiones y Experiencias de un hom-

³⁶ REDACCIÓN. *Trabajos extranjeros optan al premio de Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 12 enero 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-sus-premios-historicos_659358.html

bre inquieto’, libro autobiográfico de Antonio Saénz de Miera, publicado por Universitas Editorial. De Miera es doctor en Derecho y ha estado siempre vinculado al mundo de las fundaciones.

Valverde explicó que el principal y más acuciante problema de la asociación es la rehabilitación de la sede que limita las actividades e impide tener sus extensos fondos documentales, hemeroteca y biblioteca. En la actualidad, el Ayuntamiento le tiene cedido un local en precario en la calle Sor Valentina Mirón, a la espera de una solución definitiva. Ésta pasa por reparar, en primer lugar, las cubiertas de la casa de la calle Las Peñas, sede de la asociación, cuya ejecución importa unos 60.000 euros de los que no disponen³⁷.

En efecto, falló el jurado, compuesto por: Gloria Lora Serrano, Tomás Calvo Buezas y Jesús Manuel López Martín, a favor del trabajo *El Monasterio de San Vicente Ferrer de Plasencia: análisis Histórico Artístico*, del que resultaron autores María Estela González de la Granja y Felicísimo García Barriga, de Cáceres³⁸.

Como venía siendo habitual publicó el *Diario HOY* el palmarés del Premio hasta la fecha, y así dijo que «con éste último sobre el convento de Santo Domingo son ya seis los trabajos de investigación premiados por la asociación, con el patrocinio del banco CEISE», recorriendo como había hecho en otras ocasiones la nómina de ganadores³⁹.

El martes, 5 de febrero de 2013, anunciaba el *Diario HOY* que el acto de entrega del Premio tendría lugar al día siguiente, en la Sala Capitular del Parador, donde los premiados dictarían una conferencia sobre el objeto del trabajo ganador⁴⁰.

³⁷ A.S.O. *Esta noche se falla el premio ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 18 enero 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20130118/plasencia/esta-noche-falla-premio-20130118.html>

³⁸ Disponible en: - A.S.O. *Un trabajo sobre Santo Domingo gana el VI Premio Pedro de Trejo*. Diario HOY. [En línea]. 22 enero 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20130122/plasencia/trabajo-sobre-santo-domingo-20130122.html> - PAJUELO, José Antonio. *Acta del jurado del Premio “Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica”. VI Edición. Año 2012*. 20 enero 2012 [error sin duda. 2013]. ACP “Pedro de Trejo”. Archivo, Expediente «Premio “Pedro de Trejo”».

³⁹ “Han sido ganados por el historiador placentino Gustavo Iván González Garrido; el profesor, historiador y escritor Fernando Flores del Manzano; el investigador Marciano de Hervás; Daniel Leno González, enfermero placentino y licenciado en Antropología Social y Cultural; y por Francisco Vicente Calle Calle, de Plasencia. A.S.O. *Un trabajo sobre Santo Domingo gana el VI Premio Pedro de Trejo*”. En: Diario HOY. [En línea]. 22 enero 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20130122/plasencia/trabajo-sobre-santo-domingo-20130122.html>

⁴⁰ HOY. *Charla sobre el templo de San Vicente Ferrer*. Diario HOY. [En línea]. 5 febrero 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20130122/plasencia/trabajo-sobre-santo-domingo-20130122.html>

VII Edición

Salvo error u omisión nada publicó *El Periódico Extremadura* de lo dicho últimamente sobre el Premio hasta el mes de mayo en que la Asociación convocó la VII Edición bajo el patrocinio económico de CEISS⁴¹.

En 2014, a primeros de enero, se anuncia que cinco son los trabajos que optan al Premio “Pedro de Trejo” en su VII Edición; también que la «difusión del fallo y entrega del premio tendrá lugar el día 17 durante una cena en el Parador», a lo que se añade que el jurado, como viene siendo norma desde la creación del Premio está «compuesto por tres personas de reconocido prestigio en el mundo de la cultura, permanece en el anonimato hasta la publicación del fallo»⁴².

En declaraciones a Efe, el presidente del colectivo Pedro de Trejo, Francisco Valverde, ha asegurado que, en esta ocasión, el jurado ha tenido un “dificilísimo trabajo” y que solo tras varias deliberaciones han llegado al consenso de que la investigación del profesor cacereño era el mejor trabajo de los cinco presentados desde distintos lugares de España.

Este párrafo forma parte de lo publicado por el *Diario HOY* para dar cuenta del fallo del jurado que compuesto para esta VII Edición por Gloria Lora Serrano, Francisco Vicente Calle Calle y Felicísimo García Barriga, decidió que el premio recayese sobre «el cacereño Julio Esteban Ortega, profesor titular del departamento de Ciencias de la Antigüedad de la UEX» por su trabajo de investigación titulado *Cáparra, más allá de la arqueología*. También la Asociación anunció «que a pesar del momento de crisis económica, en 2014 se intentará “por todos los medios” convocar la octava edición, manteniendo la misma “e importante” bolsa económica, que financia el Banco Ceiss». Días más tarde se publicó: «la presidenta del jurado, Gloria Lora, destacó la gran calidad de los trabajos presentados y la asociación tratará ahora de publicar los trabajos ganadores en estos años», y al igual que ocurriera el año anterior, a la entrega del premio acompañó

⁴¹ Disponible en - REDACCIÓN. *Pedro de Trejo convoca su Premio de investigación*. *El Periódico Extremadura*. [En línea]. 6 mayo 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-convoca-premio-investigacion_730728.html - REDACCIÓN. *Convocado el VII Premio de Investigación ‘Pedro de Trejo’*. *Diario HOY*. [En línea]. 3 mayo 2013. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20130503/plasencia/convocado-premio-investigacion-pedro-20130503.html>

⁴² EFE. *Cinco trabajos optan a conseguir los 3.000 euros del premio ‘Pedro de Trejo’*. *Diario HOY*. [En línea]. 11 enero 2014. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20140111/plasencia/cinco-trabajos-optan-conseguir-20140111.html>

una conferencia del premiado sobre el objeto de su trabajo de investigación⁴³.

En el mismo acto de deliberación del jurado se acordó que: «si el trabajo ganador una vez entregado el Premio se comprueba que no reúne las condiciones exigidas en las Bases de la Convocatoria, se anularía y el trabajo en reserva seleccionado por el jurado, pasará a ser el ganador con todas las consecuencias inherentes a ello. El Trabajo en reserva es: *El museo etnográfico textil Pedro Pérez Enciso*»⁴⁴.

VIII Edición

Nuevamente mayo, sería el mes elegido para anunciar la convocatoria del Premio “Pedro de Trejo” en su VIII Edición y enero el destinado a informar sobre los trabajos presentados y la celebración del fallo del Premio. Así la prensa informó el, miércoles, 21 de enero de 2015 que: «Seis trabajos llegados desde diferentes puntos del territorio nacional optan al VIII Premio de Investigación y Divulgación Histórica ‘Pedro de Trejo’, según ha informado el presidente de la Asociación Cultural Placentina ‘Pedro de Trejo’, Francisco Valverde. Este premio [...] se logra con el patrocinio de Caja España-Caja Duero. El fallo tendrá lugar este viernes, día 23, en torno a las 21.00 horas en la sala capitular del Parador»⁴⁵.

La decisión del jurado, integrado esta vez por Gloria Lora Serrano, Julio Esteban Ortega y Sebastián Redero San Román, se inclinó a favor del tra-

⁴³ Impartió Julio Esteban Ortega la conferencia titulada: “Cáparra, más allá de la arqueología”. La conferencia que adornó el acto de entrega del Premio, tuvo lugar el 12 de febrero en el Complejo Cultural “Las Claras”. Disponible en: - EFE. *Cinco Un profesor de la Uex gana el premio de investigación y divulgación ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 18 enero 2014. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/20140118/local/profesor-gana-premio-investigacion-201401181115.html> - REDACCIÓN. *Un trabajo sobre Cáparra gana el premio Trejo*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 21 enero 2014. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/trabajo-caparra-gana-premio-trejo_781794.html - HOY. *Pedro de Trejo entrega esta noche su premio*. Diario HOY. [En línea]. 12 febrero 2014. [Consulta: 4 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/v/20140212/plasencia/pedro-trejo-entrega-esta-20140212.html> - PAJUELO, José Antonio. *Acta VII Edición del Premio “Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica”*. 17 enero 2014. ACP “Pedro de Trejo”. Archivo, Expediente «Premio “Pedro de Trejo”».

⁴⁴ PAJUELO, José Antonio. *VII Edición del Premio “Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica”*. 17 enero 2014. ACP “Pedro de Trejo”. Archivo, Expediente «Premio “Pedro de Trejo”».

⁴⁵ Disponible en: - P. E. *Seis trabajos de investigación optan este viernes al premio ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 21 enero 2015. [Consulta: 5 octubre 2017]. Disponible en: - REDACCIÓN. *El Pedro de Trejo abre el plazo de presentación*. El Periódico Extremadura. [En línea]. 25 mayo 2014. [Consulta: 5 octubre 2017]. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/pedro-trejo-abre-plazo-presentacion_805455.html

bajo *Cargos y oficios de gobierno en el Ayuntamiento de Plasencia (1700-1800)* cuya autoría resultó corresponder a Isidoro Fernández Millán⁴⁶.

Programada la entrega del premio y presentación del trabajo ganador para el 13 de febrero de 2015 en la Sala Verdugo, quiso el alcalde, dado el título del trabajo, que el acto de entrega del premio y presentación tuviera lugar en el salón de plenos del Ayuntamiento, lo que ocurrió el 19 de febrero de ese mismo año⁴⁷.

IX Edición

Tomaron forma definitiva los problemas que se cernían sobre el Premio y no fue hasta julio de 2015 cuando la Asociación pudo convocar la IX Edición con el patrocinio, esta vez, del Ayuntamiento entretanto se realizaban gestiones para lograr, en lo económico, otro patronazgo⁴⁸.

Se anunció el fallo del jurado del Premio para la noche del 22 de enero de 2016. De entre los ocho trabajos presentados, los integrantes del jurado: Gloria Lora Serrano, Isidoro Fernández Millán y Fernando Ayala Vicente dieron como ganadores a los titulados *Los Intelectuales ante las Hurdes a comienzo del siglo XX: Una Cuestión Nacional*, y *Hacer trato a pérdida y ganancia. Compañías de negocios en la Plasencia de los primeros tiempos modernos*, presentados por Cristina Erquiaga Martínez y Felicísimo García Barriga, respectivamente⁴⁹.

⁴⁶ La noticia publicada por el Diario HOY tuvo un comentario de autor denominado "Anin". Decía: "Historiador metódico y riguroso, gran estudioso de ese siglo y conocedor profundo de la historia de Plasencia. Enhorabuena a este valiente asociado de "Pedro de Trejo", por presentar y ganar este premio muy merecido y no por ser miembro de la asociación sino además y por eso hay que ser valiente. Estamos deseosos de poder leerlo cuanto antes mejor y una vez publicado claro". Disponible en: - REDACCIÓN. *Isidoro Fernández gana el premio Pedro de Trejo con un estudio sobre el Ayuntamiento*. Diario HOY. [En línea]. 28 enero 2015. [Consulta: 5 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201501/28/isidoro-fernandez-gana-premio-20150128001038-v.html> - PAJUELO, José Antonio. *Acta VIII Edición del Premio "Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica"*. 23 enero 2015. ACP "Pedro de Trejo". Archivo, Expediente «Premio "Pedro de Trejo"».

⁴⁷ HOY. *Entrega del premio Pedro de Trejo*. Diario HOY. [En línea]. 17 febrero 2015. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201502/17/entrega-premio-pedro-trejo-20150217000512-v.html>

⁴⁸ EFE. *'Pedro de Trejo' mantiene la dotación del premio*. Diario HOY. [En línea]. 22 julio 2015. [Consulta: 5 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201507/22/pedro-trejo-mantiene-dotacion-20150722002550-v.html>

⁴⁹ Disponible en: - LUNA, Pedro. *Acta de la IX Edición del Premio "Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica"*. 23 enero 2016. ACP "Pedro de Trejo". Archivo, Expediente «Premio "Pedro de Trejo"». - HOY. *Pedro de Trejo falla su premio en el parador*. Diario HOY. [En línea]. 22 enero 2016. [Consulta: 5 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201601/22/pedro-trejo-falla-premio-20160122000147-v.html> - EFE. *Dos historiadores se repartirán los 3.000 euros del premio placentino Pedro de Trejo*. Diario HOY. [En línea]. 23 enero 2016. [Consulta: 5 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201601/23/historiadores-repartiran-euros-premio-20160123123959.html>

Si el 22 de enero se fallaba la IX Edición, el 23 de febrero siguiente, se presentó el libro que sobre el trabajo ganador de la VIII Edición del Premio: *Cargos y oficios de gobierno en el Ayuntamiento de Plasencia (1700-1800)* y del que es autor el profesor Isidoro Fernández Millán. La presentación que corrió a cargo del también profesor Sebastián Redero San Román, se llevó a cabo en la Sala Verdugo de Plasencia⁵⁰.

X Edición

Como ocurriera con la IX edición, también fue en verano —en agosto concretamente— cuando se convocó la X Edición de la que resultó ganador el historiador cacereño Carlos Marín Hernández por su trabajo *Paredes Guillén, 1840-1916. Su lugar en la arqueología extremeña*. Se habían presentado a esta edición un total de seis trabajos y el fallo del jurado compuesto por Gloria Lora Serrano, Consuelo Boticario Boticario y Cristina Esquiaga Martínez, tuvo lugar en esta ocasión un sábado y no un viernes como había ocurrido en otras ocasiones, y en horario de tarde. Si en la IX Edición parece se olvidó designar el trabajo ganador suplente, no ocurrió lo mismo en esta, mereciendo tal distinción el presentado con el lema: *Malos tiempos para la tibieza*⁵¹.

Supuso esta edición, la X, un punto de inflexión para el Premio “Pedro de Trejo” y también para la cultura local. Si en las ocho primeras ediciones el aspecto económico del Premio estuvo bajo el patronazgo de Caja Duero

⁵⁰De profundo admirador de Isidoro Fernández podemos calificar a “Anin” quien con motivo de esta noticia volvió a comentar: “El libro del profesor Fernández Millán, está elaborado con la profundidad que dicho profesor pone en todos sus trabajos. Estudioso en profundidad de dicho siglo. Riguroso con todas las fuentes documentales consultadas, todo un investigador de categoría y lo mas importante es que no hace mucho ruido con sus muchos conocimientos de la historia”. En: HOY. *Presentación de un libro de Isidoro Fernández*. Diario HOY. [En línea]. 21 febrero 2016. [Consulta: 5 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201602/21/presentacion-libro-isidoro-fernandez-20160221002637-v.html>

⁵¹Al igual que en ediciones anteriores se recordó a través de los medios de comunicación la convocatoria, recuerdo que en este caso se hizo en noviembre. Disponible en: - REDACCIÓN. *Premio Pedro de Trejo a la investigación*. Diario HOY. [En línea]. 7 agosto 2016. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201608/07/premio-pedro-trejo-investigacion-20160807001431-v.html> - REDACCIÓN. *El plazo para optar al premio de investigación ‘Pedro de Trejo’ termina el día 30*. Diario HOY. [En línea]. 18 noviembre 2016. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201611/18/plazo-para-optar-premio-20161118003100-v.html> - PAJUELO, José Antonio. *Acta X Edición del Premio “Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica”*. 21 enero 2017. ACP “Pedro de Trejo”. Archivo, Expediente «Premio “Pedro de Trejo”». - PAJUELO, José Antonio. *X Edición del Premio “Pedro de Trejo de Investigación y Divulgación Histórica”*. 21 enero 2017. ACP “Pedro de Trejo”. Archivo, Expediente «Premio “Pedro de Trejo”». - EFE. *El historiador Carlos Marín gana el X premio de investigación Pedro de Trejo*. Diario HOY. [En línea]. 24 enero 2017. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201701/24/historiador-carlos-marin-gana-20170124002001-v.html>

y su deriva y la IX se convocó gracias al compromiso del Ayuntamiento, la X, que lo hizo bajo la tutela de esta institución, pudo sufragar su coste merced al convenio establecido por la mediación del alcalde Fernando Pizarro García-Polo, entre la Asociación y el recién creado Círculo Empresarial Placentino⁵².

En efecto, fue el fallo de la X Edición del Premio “Pedro de Trejo” la puesta de largo (en el Parador y con almuerzo cultural y no cena, como hasta el momento) y con distinciones incluidas, de una asociación empresarial que celebraría al mes siguiente, el 14 de febrero, su primera asamblea. Con este motivo, durante la rueda de prensa de presentación, su presidente Eugenio Hernández (de Grúas Eugenio), expresó, dentro de las «líneas maestras» que habían de regir la actividad del colectivo, su compromiso por «tener presencia en el día a día de la ciudad, tanto proponiendo debates sobre la ciudad como impulsando iniciativas culturales», tomando como ejemplo «el mecenazgo de la última edición del Premio de Investigación ‘Pedro de Trejo’, con el que se presentaron en sociedad recientemente»⁵³.

En el acto de entrega del Premio de la X convocatoria y presentación del trabajo ganador, que se celebró en el placentino Centro Cultural “Las Claras” el día 23 de febrero de 2017, estuvo presente el presidente del Círculo que adquirió, en nombre de su asociación, el compromiso de mantener el mecenazgo de la XI convocatoria, gracias a lo cual se pudo hacerse pública, pero eso, es, ya, otra historia⁵⁴.

⁵² El Diario HOY publicó: “Un total de 41 empresas de la ciudad han fundado en este mes de enero el Círculo Empresarial Placentino con el objetivo de dinamizar, defender y promocionar a las empresas y la economía de la zona norte de la provincia de Cáceres. La asociación nace con Eugenio Hernández como presidente, Antonio Macedo como vicepresidente, José Miguel Carrero como tesorero y secretario, y Antonio Manuel Gutiérrez y Miguel Ángel Rodilla como vocales. La primera asamblea será el 16 de febrero y está previsto que en ella se sumen al círculo otros empresarios de la ciudad. La primera actividad de la asociación será el mecenazgo del X Premio de Investigación Histórica ‘Pedro de Trejo’, cuyo ganador se anunciará mañana sábado alas 13.30 horas en la sala capitular del Parador”. Aprovechó el Círculo Empresarial Placentino “la gala en la que se anunció el premio en el Parador para otorgar sus primeras distinciones a las empresas Grupo Alba, La Chinata y la Pitarra del Gordo”. Disponible en: - HOY. *Nace el Círculo Empresarial Placentino*. Diario HOY. [En línea]. 20 enero 2017. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201701/20/nace-circulo-empresarial-placentino-20170120000542-v.html> - EFE. *El historiador Carlos Marín gana el X premio de investigación Pedro de Trejo*. Diario HOY. [En línea]. 24 enero 2017. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201701/24/historiador-carlos-marin-gana-20170124002001-v.html>

⁵³ REDACCIÓN. *El Círculo Empresarial Placentino nace con una vocación de influir en la sociedad y cultura locales. na el día 30*. Diario HOY. [En línea]. 14 febrero 2017. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201702/14/circulo-empresarial-nace-vocacion-20170214001836-v.html>

⁵⁴ Disponible en: - HOY. *Entrega del premio de investigación ‘Pedro de Trejo’*. Diario HOY. [En línea]. 23 febrero 2017. [Consulta: 6 octubre 2017]. Disponible en: <http://www.hoy.es/plasencia/201702/23/entrega-premio-investigacion-pedro-20170223001101-v.html>

Se terminó
de imprimir este libro
el día 22 de octubre de 2018,
en los talleres de Artes Gráficas
Pedro Arroyo, de Plasencia