

LA ESCULTURA MEDIEVAL
EN EXTREMADURA: ARTE,
PERVIVENCIAS RELIGIOSAS Y
ANTROPOLÓGICAS

*LAS REPRESENTACIONES MARIANAS, LOS
CRUCIFICADOS Y LOS SANTOS*

*José Antonio Ramos Rubio
Académico C. de la Real Academia de la Historia*

LA ESCULTURA
MEDIEVAL EN
EXTREMADURA:
ARTE, PERVIVENCIAS
RELIGIOSAS Y
ANTROPOLÓGICAS

*LAS REPRESENTACIONES MARIANAS, LOS
CRUCIFICADOS Y LOS SANTOS*

*José Antonio Ramos Rubio
Académico C. de la Real Academia de la
Historia*

T Tau
Editores

LA ESCULTURA MEDIEVAL EN EXTREMADURA: ARTE,
PERVIVENCIAS RELIGIOSAS Y ANTROPOLÓGICAS
Las representaciones marianas, los crucificados y los santos

©Del texto: José Antonio Ramos Rubio

©De esta edición, 2016

TAU EDITORES

Roso de Luna, 23 Local 1

10003- Cáceres

www.taueditores.es

I.S.B.N.- 978-84-17132-97-2

Depósito legal: CC-0323-2020

Impresión: LÍBERIS

“Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).”

*A mis padres, que me enseñaron a amar la vida y a
acrecentar el culto a Nuestra Patrona, la Virgen de la
Victoria*

Índice

Prólogo.....	11
Introducción	15
Agradecimientos.....	27
II.- La iconografía en la Antigüedad y en la Edad Media	29
III.- La situación artística en Extremadura.....	95
IV.- Las representaciones marianas, los crucificados y los santos. Arte, pervivencias religiosas y antropológicas.....	109
V.- Apéndice documental	329
VI.- Fuentes y bibliografía.....	349
Bibliografía.....	361
Siglas utilizadas.....	403
Galería fotográfica.....	405

Prólogo

No deja de ser un honor para mí, haber sido invitado a escribir el prólogo de un gran estudio que trata sobre el análisis descriptivo, detallado y completo de obras de arte de una época determinada, fruto de un exhaustivo trabajo de campo y de muchos años de investigación pormenorizada. Su conclusión ha supuesto la tesis doctoral del autor, José-Antonio Ramos Rubio, el Cronista Oficial de la interesantísima y apasionante ciudad de Trujillo, la que el autor nos presenta “*ante un medieval barco varado en un cerro de canchales*”.

Sólo con hacer un breve repaso al impresionante currículum de José Antonio, nos servirá para situarnos ante la multitud de actividades que, a lo largo de su carrera, ha desarrollado en el amplísimo campo de la historia y el arte de nuestra región. Sus publicaciones han contribuido de una manera sobresaliente para el mejor conocimiento de la historia de muchos de los pueblos del entorno trujillano, y también ha dado cuenta de los numerosos artistas que, en cualquier período, han dejado sus obras en Extremadura.

El esfuerzo realizado para elaborar esta obra, la más completa hasta ahora en su género de las existentes en la historiografía extremeña, se ha visto incrementado por la escasez de información que él ha podido recabar en nuestros archivos dada como decimos la precariedad de documentos de la época medieval. No obstante, su manera de trabajar, concienzuda y rigurosa, ha contribuido a que tal tamaño esfuerzo investigador, lo haya realizado de una manera muy profesional y científica, amparada en el estudio con método y minucioso de las obras, y aprovechando la información que otros historiadores del arte nos han dado a conocer sobre el nacimiento de las esculturas y sus posibles artífices. No faltan en la extensa bibliografía utilizada para su redacción, las menciones a las fuentes

consultadas y a los importantes estudios ya publicados por otros autores que han profundizado sobre las distintas y múltiples facetas históricas tratadas.

La producción artística en el campo de la escultura religiosa que se desarrolló durante el medievo extremeño ha sido la base fundamental para la composición de este trabajo, que comprende un período que comienza a finales del siglo XII, cuando se produjo la formación de la Diócesis de Plasencia, coincidiendo con la llegada a nuestra región de las primeras comunidades religiosas de dominicos y franciscanos que promovieron la devoción mariana y contaron con la protección de influyentes familias cristianas. También considera el autor la destacada evolución de las artes decorativas en prácticamente todo el territorio extremeño de los siglos XIV y XV, sobresaliendo en las principales ciudades y núcleos poblacionales, como Plasencia, Trujillo o Guadalupe, en el área cacereña, y Zafra y Llerena en la Baja Extremadura. Culmina este estudio en las primeras décadas de la centuria del XVI.

Fueron muchas las horas y días de trabajo invertidas en la selección de las obras examinadas, con una exhaustiva descripción sobre su origen, iconografía, estilo y especificación antropológica, sin omitir la mención precisa del autor, en el caso de ser conocido, la reseña de los edificios religiosos donde se ubican dentro de sus respectivas localidades. Están alfabéticamente ordenadas, sin omitir el trasiego que dichas imágenes han sufrido a lo largo de los tiempos, señalando a los propietarios, en su mayoría instituciones eclesiásticas y, en algunos casos, a las familias que las poseen. Hemos de tener en cuenta que las descripciones de las imágenes realizadas, han sido complementadas a través de estudios comparativos con otras existentes en España y en otros países, sabiendo que existen algunas que nos han llegado procedentes de otros lugares lejanos a nuestra región extremeña.

Todo ello supone una estupenda e imprescindible contribución para el conocimiento de nuestro patrimonio. Sobre todo, esta publicación nos va a aportar un estudio muy completo, hasta ahora inexistente, de las tallas de arte sacro que representan a los crucificados, santos y vírgenes esparcidos por nuestra comunidad autónoma, teniendo en cuenta que muchas de las imágenes que representan a la Virgen, se les tiene una popular veneración y están consideradas en sus localidades como las patronas. Es imprescindible reseñar las nuevas aportaciones que el autor nos hace en torno a la posible procedencia de la imagen de la patrona de Extremadura, Nuestra Señora de Guadalupe.

Quiero dejar constancia que este prólogo no sólo quiere ser un homenaje al magnífico trabajo de Ramos Rubio que ahora presentamos, también a su brillante trayectoria como prolífico escritor e historiador, a su generosidad con todos sus compañeros Cronistas Oficiales, su plena galanura ante cualquier consulta que se le pueda hacer y su instantánea disposición a solucionar las dudas que se le hubieran planteado, siempre con una actitud propicia para trabajar en beneficio de la cultura.

Y no me queda más que agradecerle su inmensa aportación a la cultura extremeña y su sincera y cariñosa amistad, que espero perdure a lo largo de nuestra existencia.

Luis J. Garrain Villa.
Cronista Oficial de Llerena.
Académico Correspondiente de la Real Academia de
Extremadura de las Letras y las Artes.

Introducción

La región extremeña adolece de investigaciones monográficas suficientes en el campo del Arte Medieval que permitan conocer en profundidad y aglutinar el panorama artístico del Medievo. Es cierto que desde hace algún tiempo se han sumado los esfuerzos por parte de los investigadores en la dirección de descubrir esta Extremadura múltiple, diversa y rica en matices y manifestaciones. Hasta el momento no se había realizado un estudio de carácter general que aunase las manifestaciones artísticas medievales escultóricas con representaciones marianas, santos y los crucificados.

He llevado a cabo un proceso metodológico atendiendo prioritariamente al trabajo de campo. Partiendo como sistema de elaboración de la catalogación de las piezas medievales escultóricas existentes en las localidades extremeñas, en donde he visitado catedrales, parroquias, ermitas, hospitales, conventos, oratorios en fincas, museos y colecciones particulares; así como aquellas obras que ya han desaparecido y conocemos gracias a catálogos, fotografías, fuentes impresas o libros de fábrica. Este trabajo de campo se ha ampliado consultando las obras impresas, revistas, actas de congresos; los archivos parroquiales, municipales, particulares, Histórico Nacional, Archivos Catedralicios de Plasencia, Badajoz y Coria-Cáceres, y el rico Archivo del Monasterio de Guadalupe.

Me he encontrado con un campo de la Historia del Arte prácticamente virgen, a lo que además debe añadirse la dificultad de no contar los archivos consultados con documentación medieval suficiente que permita facilitar la investigación. No obstante, me han sido de gran utilidad las Actas Capitulares placentinas que se remontan a finales del siglo XIV, las Actas del Archivo Municipal de Trujillo que comienzan en 1485, y las Actas municipales del siglo XVI de

algunas localidades como Tornavacas y Serradilla, así como varios documentos localizados en archivos parroquiales y particulares.

Todas las obras de sumo interés tanto por el contenido histórico-artístico (orígenes, estilo, iconografía, peculiaridades antropológicas, etc.) de la obra en sí, como por su importancia dentro del culto y la historia de la localidad en cuestión. Para no privar a ninguna pieza de una valoración objetiva, puesto que todos y cada uno de estos condicionantes intervienen en la realización y posterior historia de cada obra en sí y del entorno cultural, tanto de la pieza como de la vida religiosa y social de la localidad. La sensibilidad popular está impresa en todas y en cada una de estas obras maestras del arte sacro.

También, hemos de tener en cuenta, el ir y venir de los clérigos, monjes, canteros, imagineros y artesanos de todas las clases, de los centros importantes hasta los lugares rurales de la *Extremadura* y la *Castilia Vetusta*, así como las relaciones de los monasterios filiales de los cluniacienses con la casa central de Cluny o de los cistercienses con Cîteaux y las otras cuatro primeras abadías del Císter. Toda esta relación implica cierto parecido en el estilo y temas de sus edificios (por ej. capiteles historiados de los cluniacienses y vegetales de los cistercienses). El arte monacal estará muy representado en la Diócesis placentina por varias órdenes como los franciscanos desde el siglo XIII y los jerónimos desde mediados del siglo XIV.

El ámbito cronológico de nuestro estudio tiene marcado como límite histórico inicial la instauración de la Diócesis de Plasencia a fines del siglo XII (año 1189). Por supuesto, no he olvidado la reconquista y repoblación de los territorios musulmanes por parte de los ejércitos cristianos, ya que el arte cristiano del momento está marcado por la empresa reconquistadora, enlazando directamente con la construcción de iglesias y la introducción en las mismas del arte mueble.

Me propuse finalizar este estudio en el primer decenio del siglo XVI, con el fin de incluir la escultura tardomedieval, es decir, solamente aquellas obras artísticas que aún mantengan características medievales. Me he encontrado con obras que pueden clasificarse cronológicamente como renacentistas pero que aún presentan formas de tradición gótica.

El hecho de ser repoblado el noreste de Extremadura desde Castilla, va a tener sus repercusiones en el terreno de la distribución de las tierras y en la organización religioso-administrativa de las zonas conquistadas, decisión que dará lugar a varias disensiones

entre la sede placentina y los obispos de Ávila y Toledo. El Arzobispo de Toledo intentó hacer valer ante Roma sus derechos sobre la zona, obteniendo una Bula de Honorio III, dada el 8 de febrero de 1217, para erigir iglesias en diversos lugares de Castilla la Nueva y Extremadura, entre los que se citan varias poblaciones de la Diócesis que nos ocupa. Mientras Coria es la prolongación ultramontana del reino de León, Plasencia desempeña el mismo papel con relación a Castilla. Aquella sede se restaura tras la conquista de la ciudad en 1142, señalándosele un territorio que por el Sur se extenderá hasta los límites de Cáceres y Alcántara, aún en poder de los musulmanes. Los términos de la Diócesis de Plasencia por el Sur quedaron ya delimitados en la Bula fundacional. Los del Norte se determinan en la Bula de Honorio III dada el 16 de diciembre de 1218, donde se añade la pertenencia de Béjar y su partido contra la pretensión del Obispado de Ávila.

Las unidades administrativas existentes en la mayoría del territorio extremeño fueron los concejos de realengo y los señoríos. En éstos las Órdenes Militares organizaron la tierra en partidos o en provincias, lo que repercute en las menores posibilidades de expansión señorial que está muy influida por las necesidades defensivas. La Iglesia seguía organizándose territorialmente superando a la división territorial civil, siendo con frecuencia punto de referencia para describir el territorio extremeño.

El ámbito cronológico del patrimonio artístico medieval en la mayoría de las localidades extremeñas tiene como límite histórico inicial la reconquista y repoblación de los territorios musulmanes por parte de los ejércitos reales y las Ordenes Militares, es decir, en el primer tercio del siglo XIII. Estos emplazamientos, tras la reconquista, dieron lugar a villas fuertes, potenciadas generalmente por los monarcas como centros para la repoblación, concediendo fueros y privilegios o siendo entregadas a las Ordenes Militares o integrándose en distintos señoríos nobiliarios, como anteriormente ocurría en el norte de la Península. Comienzan a aparecer entonces los primeros ejemplos del nuevo arte cristiano, teniendo gran importancia la arquitectura castrense, como consecuencia de la situación fronteriza de Extremadura entre los territorios islámicos y cristianos. Por tanto, el arte cristiano que se desarrolla en el siglo XIII, está marcado por la empresa reconquistadora. Este hecho explica que, frente a la importante arquitectura militar y a las manifestaciones

de la arquitectura religiosa de repoblación, los ejemplos de bienes muebles sean escasos.

Tras la reconquista cristiana se restablece la Iglesia en Extremadura como fuerza ideológica, política y económica. Asistimos desde el siglo XIII a la llegada de comunidades franciscanas y dominicas, protegidas por importantes familias, que asistían espiritualmente a los ejércitos, impulsando la devoción mariana y la actividad cultural en numerosas localidades. También, se dio el caso de obispos-soldados, que intervinieron activamente en los hechos de armas dirigidos por la monarquía. Durante los siglos XIII y XV, la parroquia constituye la agrupación religiosa básica. Regentada por el clero secular, disponía de una notable participación de los laicos en el gobierno. A través de ella se ejercía el patronato del pueblo, que pone su trabajo, su dinero y su espíritu en el acrecentamiento de los bienes y la producción de objetos artísticos.

Algunos de estos feligreses formaban parte de cofradías, establecidas en las parroquias generalmente, y procuraban dinero para las obras de las iglesias. En este sentido, he de tener en cuenta a la organización señorial, que participaba decisivamente en las directrices religiosas de la parroquia. Estos poderosos detentaban señoríos, villas y lugares. Algunos, pertenecían a familias bien conocidas de la nobleza española, tal era el caso de los Duques de Alba de Tormes y Condes de Oropesa, colaboradores estrechos de la Corona, que poseían un amplio territorio, entre las que se encontraban las poblaciones de Roturas, Solana, Torrejón, Jarandilla, Guijo, Tornavacas y Garganta la Olla. También, podemos citar a los Duques de Béjar, herederos de la familia placentina de los Zúñiga o Estúñiga, unida con los Álvarez de Sotomayor, que eran, asimismo, Duques de Arévalo y Condes de Plasencia; y los Condes de Medellín, con jurisdicción sobre Medellín, Don Benito, Guareña, Miajadas y otros pueblos.

A esta relación he de añadir la numerosa baja nobleza, nacida al amparo de las luchas señoriales y feudales de los siglos XIV y XV que poseía jurisdicciones y derechos de las que derivaban importantes rentas en varios pueblos extremeños, tal es el caso de los señoríos de Monroy y de Almaraz, resultado de la política repobladora llevada a cabo al final de la reconquista y consolidados en la Baja Edad Media. Esta nobleza llevó a cabo un importante desarrollo constructivo a base de casas solariegas y palacios en ciudades y pueblos; así como la adquisición de obras de artes para amueblar los interiores de las viviendas. También, las Ordenes Militares desempeñaron un impor-

tante papel en la vida de las localidades extremeñas, como queda reflejado en algunas construcciones religiosas, residenciales o administrativas que promovieron. Por tanto, obispos y nobles familias jugaron un papel importante en la historia del mecenazgo, que de formas muy diversas mostraron un gran interés por el mundo de la cultura. La donación de bienes y rentas para la erección de edificios, tales como hospitales, conventos e iglesias, suponía en la mayoría de los casos la posibilidad de disponer de capillas para enterramiento de sus fundadores y de sus descendientes. Por eso, el patronazgo, a pesar del aparente carácter personal, discurría a nivel de familia. Estas fundaciones, con generosidad de medios, pasaban a engrosar sus patrimonios.

He estudiado el nacimiento y propagación de la iconografía mariana, cristológica y hagiográfica; y las similitudes cronológicas y estilísticas de estas obras con el resto de imágenes existentes en España o en Europa, por lo que he consultado fuentes impresas relativas a otras provincias, ya que algunas de las obras existentes de la Edad Media en Extremadura - sobre todo, las fechadas en la primera mitad del siglo XIII, con anterioridad a la reconquista- no proceden de talleres locales sino que nos han llegado por las campañas militares o han sido traídas por los prelados procedentes de otras diócesis.

La cronología de los acontecimientos político-militares y la tardía consolidación de la reconquista en Extremadura, nos permiten comprender las razones por las que no existe un verdadero arte románico extremeño, aunque algunas obras del siglo XIII contengan detalles arcaizantes del mencionado estilo. Los siglos XIV y XV representan para el arte extremeño, un importante momento de desarrollo. Pero, la situación marginal del territorio extremeño y su lejanía con respecto a los focos de creación artística van a propiciar tanto la austeridad del arte como su escasa inclinación a la introducción de novedades artísticas, hasta el punto que, podemos apreciar cómo las soluciones constructivas góticas se mantendrán hasta bien avanzado el siglo XVI.

Desde el punto de vista eclesiástico, la reconquista cristiana permite la restauración de las sedes episcopales de Coria (1142) y Badajoz (1230), y la creación de la de Plasencia (1188, confirmándose al año siguiente). Los territorios asignados a cada uno de los tres obispados apenas tienen transformaciones a lo largo de la Edad

Media¹. Se intenta la restauración de la sede emeritense y el arzobispo don Bernardo de Compostela llega a elegir como obispo al Maestro Alfonso, en el año 1234, pero se niega a consagrarlo y consigue que se anule la elección por sentencia del Cardenal Otón que confirma Gregorio IX, en 1236. El Papa se reserva la futura provisión que nunca llega a intentarse. Con el fin de evitar una nueva restauración de la sede, se va a ceder Mérida a los caballeros de la Orden de Santiago, que establecieron en ella la cabeza de la Provincia de León de dicha Orden².

Al suprimirse la jurisdicción exenta de las Ordenes Militares en el año 1873 se determina su agregación a la Diócesis de Badajoz en 1875³.

¹ Mientras Coria es la prolongación ultramontana del reino de León, Plasencia desempeña el mismo papel con relación a Castilla. Aquella sede se restaura tras la conquista de la ciudad en 1142, señalándosele un territorio que por el S. se extenderá hasta los límites de Cáceres y de Alcántara, aún en poder de los musulmanes. La jurisdicción de Plasencia abarcó hasta Barco de Ávila y Piedrahita, por el S. los límites alcanzaban más allá del Guadiana, y el límite occidental respeta la frontera política con León hasta el punto de que Baños de Montemayor y Aldeanueva del Camino, han tenido parroquias pertenecientes a las diócesis de Plasencia y Coria según se situaran en una zona u otra de la Calzada. El territorio más reducido correspondía a Badajoz, que no sobrepasaba por el S. los límites de la actual Extremadura y por el E. había surgido sin poder ejercer el control de las poblaciones dependientes de Plasencia; por el N. y el W. mantenían en lo eclesiástico las fronteras políticas con Portugal y con el término de Cáceres, aunque inicialmente también le correspondieron algunos lugares portugueses. MARTÍN MARTÍN y GARCÍA OLIVA, 1985, 282-283.

² La Orden Militar de Santiago y el Arzobispo de Santiago se otorgan mutuamente carta de hermandad, el 14 de febrero de 1171, por la que el Arzobispo entra en la Orden como "freile honorario" y el Maestre como canónico de Compostela, y se cede a la Orden "la cuarta parte de la ciudad de Mérida, con una de sus mejores capillas y la mitad de su término". La Orden Militar termina siendo dueña absoluta el 22 de abril de 1254, ya que el Arzobispo otorga la posesión total de la ciudad a la Orden a cambio de algunas posesiones. El 4 de mayo de 1254, Alejandro IV extiende una Bula aprobando esta cesión. VV. AA, 1977, 51.

³ El Concordato entre la Santa Sede y España, el 16 de marzo de 1851, abordó el problema de las demarcaciones eclesiásticas (artículos 4-11).

Por otro lado, el régimen jurídico de los municipios está contenido en los fueros y cartas-pueblas concedidos por el rey o el señor, también cabe citar los estatutos y las concordias⁴. Los fueros otorgados a los concejos castellanos y leoneses entre los siglos XI y XIII son una fuente de gran importancia para el conocimiento de la producción agrícola, ganadera y artesanal, actividades frecuentes de las poblaciones que nos ocupan. El modelo de constitución municipal predominante en los municipios extremeños es el de las “ciudades fronterizas”, concejos que surgen al Sur del Duero, organizándose esencialmente en dos células o unidades territoriales: la villa o zona intramuros y el término⁵. Al desaparecer el peligro musulmán y con el enriquecimiento de los patrimonios solariegos, la población comienza a abandonar la zona intramuros y rebasa la cerca de murallas, levantando edificios en torno a lugar de celebración del mercado de ganados o agrario en el arrabal en que se vendían los excedentes de los dominios y a los que acudían buhoneros y artesanos que acabaron por establecerse allí de forma permanente, a estos núcleos se los denominó *burgos*. El centro cívico medieval, sito en la villa intramuros, pasará a la “ciudad nueva”, configurándose así la Plaza. La expansión

Por el artículo 5, las diócesis de Plasencia y Coria se integraron en la provincia eclesiástica de Toledo y la de Badajoz en la de Sevilla. En el art. 9 se estipula la creación del Priorato de las Ordenes Militares, dándoseles un territorio determinado incorporándose los territorios de las Ordenes Militares a las respectivas diócesis. Esto se llevaría a cabo en las Letras Apostólicas de Pío IX “Quo gravius” (14 de julio de 1873), para lo que se comisionó al Arzobispo de Valladolid. El Concordato mejoró la situación del territorio extremeño al integrarse en las diócesis respectivas el territorio exento de los Prioratos de las Ordenes Militares pero ignoró a Extremadura como antigua provincia eclesiástica, integrándola en dos a las que nunca perteneció. En la nueva diócesis de Badajoz, Mérida es cabeza de arciprestazgo. Según un documento poicio de Pío XII(1957), se establecía que la diócesis de Coria pasaría a llamarse Coria-Cáceres. El Obispo Llopis Ivorra trasladó su residencia y la mayor parte de los documentos del Archivo a Cáceres que ha ido convirtiéndose en la cabeza del Obispado.

⁴ BENAVIDES CHECA, 1896; GUTIÉRREZ CUADRADO, 1974; LLABRES, 1901, 489-496; LUMBRERAS VALIENTE, 1974; LUMBRERAS VALIENTE, 1990; MAJADA NEILA, 1986; MARTÍN LÁZARO, 1925; MUÑOZ Y ROMERO, 1852; ULLOA Y GOLFÍN, 1675; VAQUERO RAMIREZ, 1987-1990.

⁵ Vid. CARLE, 1968; GAUTIER DALCHE, 1979.

demográfica es importante para los intereses políticos y militares de los reyes, que sólo podían prosperar mediante un adecuado poblamiento de las regiones conquistadas. De esta manera, se afirman algunas ciudades como Plasencia, Cáceres y Trujillo.

Por lo general, el aumento notable de población lleva aparejado un incremento de los Propios del concejo; es decir, la Ciudad ampliaba sus tierras: *“A medida que aumentaba el vecindario de las aldeas, aumentaba también las necesidades de sus habitantes, que pedían para dehesa boyal terrenos, aumento de la ganadería, o para dedicarlas a labores o riegos. Hoy se observa que los pueblos que han tenido antiguamente mayor número de vecinos, son los que poseen más Propios”*⁶.

La mayor parte de los pueblos extremeños estaban muy vinculados desde el punto de vista económico, político y administrativo a una Ciudad principal: Plasencia, Trujillo, Coria, Badajoz; que dictaba unas ordenanzas observables en todas las aldeas de su término. El Corregidor visita los lugares y efectúa los mandatos que obligan bajo pena a los aldeanos. A finales de la Baja Edad Media se observa una mayor autonomía. Los municipios comienzan a establecer sus propias ordenanzas, aunque serán aprobadas en esas ciudades principales.

Por otra parte, la consideración social del artista desde el fin de la reconquista hasta los años finales del siglo XV es análoga a la de los demás artesanos, y lo que la sociedad valora de su trabajo no es tanto la capacidad de creación propiamente dicha, como un mayor y mejor dominio de las técnicas del correspondiente oficio. A finales del siglo XV se empezará a considerar cometido propio del artista la concepción teórica e iconográfica de sus obras. Los artistas se organizan en gremios y cofradías. Es evidente, que alrededor de grandes obras surgen auténticas escuelas donde se transmiten por medio de la práctica las experiencias y las técnicas del oficio.

La escultura acusa más que la arquitectura una condición peucedera debida a la renovación cultural y las desapariciones ocasionadas por diferentes circunstancias históricas. Son escasos los ejemplos escultóricos monumentales medievales, pues apenas se incorpora una ilustración iconográfica a los edificios. Tan solo, existe una escasa decoración figurativa-vegetal en las portadas medievales

⁶ *Memoria sobre los bienes pertenecientes al Sexmo de Plasencia*. Talleres E. Pinto. Plasencia, 1888, p. 5.

de la iglesia de Santa María y la ermita de la Coronada (Trujillo); en los frontispicios de las iglesias de Abertura, Santa Cruz de la Sierra, y de la Catedral Vieja de Plasencia; así como los capiteles de principios del siglo XIV que ilustran el claustro de la catedral placentina, y un San Miguel con la balanza, en el ángulo septentrional del hastial de la Catedral de Plasencia. Más ejemplos escultóricos se conservan en el interior de los templos.

Era lógico que los primeros ejemplos escultóricos tuvieran un carácter norteño-castellano, aragonés o francés, trasunto de las devociones de religiosos y militares. Responden a estas características iconográficas la mayoría de las imágenes que he estudiado, respondiendo a la tipología de Virgen sedente, coronada, en perfecta frontalidad y teniendo a su Hijo en el regazo, con carácter deífico. Tal es el caso de los ejemplos estudiados en Campo Lugar, Casas del Castañar o Jaraíz de la Vera.

Las manifestaciones marianas que vamos a encontrarnos muestran como tipificados unos esquemas devocionales e históricos, que proyectan a su vez manifiestas analogías para la comprensión del fenómeno religioso. Claro ejemplo de ello son las relaciones existentes entre las imágenes de María y las Órdenes Militares, como principal fuerza cristiana, cabe citar las Vírgenes con Niño de la Coronada, en Trujillo; o Montfragüe.; o el legendario ocultamiento de las mismas con la amenaza musulmana, para aparecerse “milagrosamente” a los cristianos, persiguiendo claramente con ello la continuidad de un cristianismo hispano-romano, tal es el caso de las imágenes de Tejada, Gargüera, Logrosán o Ntra. Sra. de la Asunción en Trujillo. Por otro lado, Extremadura cuenta con un variado número de crucificados medievales, cuya cronología oscila entre finales del siglo XIII y principios del siglo XVI. Todos ellos son de madera policromada y en cuyo estudio individual he establecido una cronología atendiendo a la evolución de las formas. También, me he ocupado de imágenes representativas de santos que fueron populares en la Edad Media, desde el ejemplo más antiguo que se conserva tal es el caso de la imagen de Santa Catalina de la Catedral Vieja de Plasencia, obra del último tercio del siglo XIII; hasta las más recientes fechables en los inicios del siglo XVI, como son las imágenes tardomedievales de San Pedro y San Pablo, de la iglesia de Valverde de la Vera.

Las artes decorativas conocen en el siglo XV un importante desarrollo, manifestando una mayor autonomía con respecto a los focos artísticos y maestros de otras latitudes. Centros importantes

como Plasencia o Trujillo no solo van a ser receptores del arte de la pintura y la escultura de otras regiones sino que se van a convertir en centros creadores e incluso exportadores de manifestaciones artísticas como la miniatura, la orfebrería y la imaginería. En los años finales del siglo XV, el arte mueble experimenta un notable desarrollo, con la llegada de obras de importación procedentes de talleres artísticos foráneos, como es el caso de Toledo, o las realizadas por artistas procedentes de otras latitudes en el territorio extremeño, y, por otro lado, aquellas obras que surgen en los talleres artísticos locales, realizadas por artistas afincados en estas localidades. Esta potenciación del arte mueble parte del obispado y de las órdenes militares bien asentados política y económicamente, así como de una nobleza, que además de decorar los interiores de sus mansiones, llevará a cabo la construcción de casas solariegas ornamentadas con alfices, bezantes y pináculos florenzados. El arraigo del estilo hispano-flamenco en España permitirá que sigamos encontrándonos con obras de dicho estilo hasta bien entrado el siglo XVI.

El estamento eclesiástico, como principal demandante, encarga obras a artistas de renombre que tienen su taller establecido en los grandes focos artísticos (Salamanca o Toledo). Por tanto, la importancia del arte que se da en los centros rurales viene acrecentada por el hecho de que en ellas se irradian las escuelas artísticas de los grandes núcleos de población.

El estudio de investigación se ha visto completado con la presencia de la talla ornamental, espacio que he dedicado al estudio de una excelente placa de marfil, de fines del siglo XIV, conservada en Berzocana; y un relieve en madera policromada de la Piedad, obra de principios del XVI, existente en Aldeanueva de la Vera.

He dado su necesaria importancia a la cultura popular, de donde emana el culto a las imágenes. Creíamos interesante conocer las sutiles transformaciones que han sufrido las obras a lo largo de la historia, así como las vicisitudes por las que han pasado desde las numerosas leyendas de tipo simbólico que se las ha atribuido hasta los festejos que en honor a ellas se celebran en nuestros días. Considero que es necesario descubrir y mostrar el acervo histórico y cultural de una localidad, merece ser apoyado y ennoblece a ese pueblo en el transcurrir de su propia historia. Y, en verdad, no se puede comprender el espíritu de un pueblo si no se tiene como principal objetivo conocer las realidades del mismo en todas las esferas.

La mayoría de estas imágenes se han convertido en patronas de la localidad, tal es el caso de las vírgenes con Niño de Aldea de Trujillo, Aldeacentenera o Ntra. Sra. de Fuentes Claras, de Valverde de la Vera; entre otras. El concepto de la realeza de la Madre de Jesús, fue captado por los tallistas medievales en toda su profundidad teológica y grandeza litúrgica, existiendo una gran correlación entre la plástica y la corriente ideológica que la informa, produciéndose aquella en función directa de ésta. El ejemplo más claro es la patrona de Plasencia, Ntra. Sra. del Puerto, de la que existen diversas réplicas en Extremadura, realizadas en el siglo XVI, entre las que podemos citar las vírgenes con Niño de Guijo de Granadilla, Aldehuela del Jerte y Garrovillas; pertenecientes a la Diócesis de Coria-Cáceres. En la mayoría de los casos, estas imágenes han llegado a nuestros días muy retocadas por aficionados locales en su deseo de que parecieran más lustrosas las patronas a ojos de la piedad popular. En este estudio también me he ocupado de la conservación y restauración de las obras artísticas individualmente.

Agradecimientos

El día 3 de febrero del año 1995 presenté la Tesis Doctoral en la Universidad de Extremadura, obteniendo la calificación “Sobresaliente, cum laude”, bajo el título de *Imaginería medieval y tardomedieval en la Diócesis de Plasencia*. Tesis que publiqué en dos volúmenes: *Escultura Medieval y Tardomedieval en la Diócesis de Plasencia* (Fundación “Palacio de Alarcón”. Imprenta Moreno, Montijo, 2004) e *Inventario de Pintura Medieval en la Diócesis de Plasencia* (Institución Cultural “El Brocense”, Diputación Provincial de Cáceres, Salamanca, 2009).

Desde entonces, parte de mis investigaciones han estado dirigidas a la imaginería medieval de Extremadura. En este libro recojo el fruto de varios años de investigación sobre este tema, ampliando el campo de trabajo a todas las poblaciones extremeñas. Durante estos años he investigado, presentado en congresos y publicado algunos artículos relacionados con este tema, tales como: “Escultura Medieval en Trujillo”. *Actas de los XXIV Coloquios Históricos de Extremadura*, Fundación Obra Pía de los Pizarro. Gráficas Morgado, Cáceres, 1994, pp. 421-433; “Escultura y pintura medieval en el Monasterio de Yuste, última residencia de Carlos V”. *Revista Alcántara*, del Seminario de Estudios Cacerreños, núm. 49. Diputación Provincial de Cáceres, 1999, pp. 55-92; “La imaginería medieval en Trujillo”. *Actas del Congreso “Trujillo Medieval”*, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Trujillo, 2002, pp. 77-95; “Escultura medieval mariana en la Tierra de Trujillo”. *Actas del Congreso “La Tierra de Trujillo desde la época prerromana a la Baja Edad Media*, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Trujillo, 2005, pp. 137-169; “Escultura medieval y tardomedieval en La Vera de Plasencia” (premio de investigación) *XIII Coloquios Histórico-Culturales del Campo Arañuelo*. Noviembre, 2006, pp. 29-66; “Crucificados medievales en Trujillo”. *Revista de Semana*

Santa de Trujillo, pp. 33-39, Trujillo, 2007; “Crucificados medievales en Plasencia”. *Revista de Semana Santa de Plasencia*, 2007, pp. 23-25; “La Mariología en el arte mueble medieval en la ciudad de Plasencia”. *Boletín de Arte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, 2008, pp. 37-69; “La creación de la Diócesis de Plasencia en el contexto del Medioevo”. *XXXI Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Fundación Cultural “Rutas del Románico”, 2 de febrero al 10 de junio de 2013, pp. 128-134; “Catálogo de obras artísticas medievales (pintura y escultura) en la Diócesis de Plasencia”. *Revista anual de Cultura Casatejada*, número 53, septiembre de 2013, pp. 19-30. “La escultura medieval en la ciudad de Cáceres”, *XLVIII Coloquios Históricos de Extremadura*, 2019.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo, entusiasmo y la comprensión de mi familia. Mi más profundo agradecimiento a don Francisco J. Pizarro Gómez, profesor y amigo, director de mi Tesis Doctoral, germen de este proyecto de investigación que hoy ve la luz. En mi formación y en mi ilusión por la investigación durante estos años han influido personas a los que siempre deberé su cariño y su paciencia, al Catedrático don Salvador Andrés Ordax y al historiador y canónigo don Carmelo Solís Rodríguez, ya fallecido, que me animaron a orientar mis investigaciones hacia el patrimonio medieval extremeño. A don Fernando Contreras y a don Oscar Torres, de la Universidad de Sevilla. A don José Antonio Pajuelo, don Francisco Cillán Cillán, don Francisco Pérez Solís y don Francisco López Muñoz. A don Félix Barroso. A mi amigo Cronista Oficial de Llerena don Luis Garraín Villa, que ha tenido a bien prologar esta obra; a don Tomás García Muñoz, de Medellín; a don Jaime Cortés; a don Antonio Marín, de Ahillones, por la ayuda prestada. En estos años diferentes personas me han mostrado su ayuda desinteresada, don Juan Manuel Miguel Sánchez, don Andrés Oyola y don José Sendín Blázquez (fallecidos), así como a mis compañeros del equipo de investigación don Julio Esteban Ortega y don Oscar de San Macario Sánchez.

II.- La iconografía en la Antigüedad y en la Edad Media

Para el conocimiento de los numerosos programas iconográficos existentes en la Edad Media, hemos de remontarnos a la Antigüedad, a la raíz de donde surgen⁷. El estudio de la obra artística medieval, con su gravedad profunda, con la plenitud de su significación extraña a nosotros, escapa al comentario preciso, pues *“los pensamientos más hondos, la idea en que descansa la obra de arte, se niegan a la expresión por medio de la palabra, ya que de otro modo, la obra artística sería superflua”*⁸.

La razón de que la Antigüedad influyese con tanta fuerza y tan profundamente en la Edad Media es porque la gran potencia espiritual y moral de esta época, el cristianismo, se hallaba empapada de elementos tomados de la cultura antigua.

Las raíces del arte románico, que se hunden en lo romano, se nutren de concepciones orientales. Lo oriental, en el amplio sentido de este término, o sea, lo sasánida, lo minorasiático, lo bizantino, lo egipcio, lo mesopotámico, etc., impregna la mentalidad artística del románico⁹.

⁷ Para las supervivencias antiguas en la Edad Media en general, véase SAXL, F., y PANOFKY, 1933; ADHEMAR, 1937; SEZNEC, 1939; DURAND-LEFEBVRE, 1937.

⁸ GUNTHER GRIMME, 1967, 16.

⁹ GUERRA, 1978, 33.

No hace falta recordar ahora lo que ya han resaltado autores como Focillon¹⁰, Jairazbhoy¹¹, Grabar¹², Male¹³, Baltrusaitis¹⁴, Adhemar¹⁵, acerca de la decisiva aportación siria y minorasiática en cuanto a lo tectónico, así como la de los marfiles bizantinos y de la iconografía siria en materia de arte decorativo. También influyó mucho en la Edad Media el arte alejandrino y el copto. Estas corrientes artísticas del Oriente llevan consigo símbolos y figuras de origen sagrado. Los vehículos que trasladaron los elementos orientales a las regiones románicas fueron, sobre todo, las Cruzadas y el efímero reino militar de Jerusalén, pero, sobre todo, los árabes desde España y Sicilia.

Nuestras relaciones con Oriente eran grandes, nuestras viejas basílicas prerrománicas están impregnadas de arte oriental; los visigodos trajeron del Oriente artistas que conocían muy bien el arte bizantino, sus mismas costumbres y cortes a las de Bizancio. Después, los árabes al conquistarnos, trajeron consigo el arte de todo el Oriente, que llegó vivo y aún vive entre nosotros¹⁶.

El arte medieval quiso diferenciarse del griego y del romano pagano, pero sufrió múltiples influencias de modelos que tenía aún ante sus ojos. Modelos paganos como son los *bestiarios* sasánidas que aparecen en las telas de seda y oro que traídas de Persia, por las caravanas de mercaderes armenios, sirvieron para envolver santas reliquias¹⁷. En ellas encontramos animales de dos cuerpos y una cabeza, animales afrontados, etc... Probablemente, fue el sabio Alcuin quien compuso la refutación conocida con el nombre de *Libri Carolini* (hacia el 787), donde proclama la superioridad de las reliquias, los objetos litúrgicos y los evangelarios sobre las imágenes de los santos¹⁸.

¹⁰ FOCILLÓN, 1971.

¹¹ JAIRAZBHOY, 1966.

¹² GRABAR, 1968.

¹³ MALE, 1966.

¹⁴ BALTRUSAITIS, 1934; BALTRUSAITIS, 1955; BALTRUSAITIS, 1987.

¹⁵ ADHEMAR, 1937.

¹⁶ PINEDO, 1930, 13.

¹⁷ Para acrecentar la piedad popular, se desarrolló mucho en la Baja Edad Media la devoción a los santos y el culto a sus reliquias, hechos en los que influyó mucho la *Leyenda Dorada* (1264) del dominico fray Santiago de la Vorágine.

¹⁸ Aparece la Cruz, como emblema del Cristianismo, está muy por encima de las reliquias. Hay una distancia entre la representación de la Crucifi-

Las botellas de Monza, regaladas por la emperatriz Teodolinda, son uno de los más significativos conjuntos de iconografía siria trasplantados a Occidente. Aparecen en ellas, varios temas muy repetidos en la Edad Media, como el Nacimiento de Cristo; el Pantocrátor dentro de la mandorla que dos ángeles sostienen, sobre la Virgen rodeada de Apóstoles; la Anunciación de la Virgen¹⁹; la Visitación con abrazo, entre dos columnas con una cruz encima.

Pronto los santos se comienzan a distinguir de los personajes que no lo son mediante el nimbo o aureola alrededor de la cabeza, elemento que procede del arte pagano (Egipto, Grecia y Roma) y que servía para enaltecer la figura de los emperadores o de las divinidades. Cristo y la Virgen aparecen con el nimbo en el siglo IV, los ángeles y los santos a partir del siglo VI, diferenciándolos con sus atributos, la indumentaria o con el nombre escrito al pie de la figura. Hacia el siglo VIII se distinguían a los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento con el nimbo poligonal, que perdura en toda la Edad Media²⁰.

El arte sumerio, a través de Egipto y Grecia, nos ha aportado el *Zodiaco*. Algunos temas griegos se filtran a la iconografía medieval y se alían a los bíblicos, como la Musa que acompaña a David, el dios del abismo que prende a los egipcios en el mar Rojo, el Día con su antorcha, la Noche con su velo, Jesús como joven poeta y el nimbo²¹. Existen algunas variantes entre las representaciones griegas o las siríacas. Por ejemplo, la Crucifixión griega representa a Cristo desnudo; y la siríaca, con túnica y con barba. En Palestina y Siria se creó la imagen realista de Cristo como hombre maduro en la plenitud vital, con barba negra y cabellos largos. Esto es debido a la similitud de Cristo con el tipo racial palestino o sirio, pues Jesús era el representante de éstos.

Las Resurrecciones griegas nos presentan tres guardias y tres mujeres al lado del templete constantiniano. Las sirias presentan sólo dos mujeres ante un edículo con lámparas suspendidas, a cuyo

xión y el símbolo de la Cruz. Esta jerarquización de imágenes influyó en el Medievo. Entre los temas palestinos citamos la Cruz, empleada por los cristianos a partir del año 326. CIRICI PELLICER, 1957, 118.

¹⁹ Hemos de anotar que la Anunciación fue un tema de origen griego, y se extendió en el siglo VI por Oriente.

²⁰ FERRANDO ROIG, 1950, 12.

²¹ CIRICI PELLICER, 1957, 119.

lado monta la guardia un ángel. Estas diferencias son debidas a seguir a San Marcos los griegos y a San Mateo los sirios. Generalmente, en Occidente se impone casi siempre la forma siria²². Del arte helenístico procede la tendencia a presentarnos a los personajes enmarcados por arquerías²³, que en la Edad Media lo observaremos en los respaldos de las sillerías de coro y en los sarcófagos²⁴.

La iconografía románica además de beber de estas fuentes del arte griego y sirio, lo hace también de poemas latinos y del arte cristiano romano de las catacumbas, que posteriormente citaremos, donde nos encontramos con la primera iconografía cristiana que se remonta al siglo II.

El nuevo arte no se nutre de formas, sino de símbolos, apartándose deliberadamente de cuanto podía recordar al paganismo²⁵. Pero, es a través de las formas, por las que el hombre medieval busca una idea; si la imagen le sugiere esa idea, cumple su misión. El intento expresivo no lleva siempre aparejada la habilidad técnica; de ahí que nos encontremos en muchas ocasiones con imágenes toscas y desproporcionadas; pero, a pesar de ello, tan llenas de expresión, tan cargadas de contenido espiritual. Según Gómez-Moreno: "*Su rudeza no es decadencia, sino búsqueda de formas nuevas, pues toda la Edad Media es un recomenzar, explorar caminos para todo, no sin volver de vez en cuando la vista al extinguido mundo clásico*"²⁶.

El carácter pedagógico que observaremos en la Edad Media, no nos lo encontraremos en el mundo oriental, donde la obra de arte está encaminada a la contemplación y a la participación en la vida del prototipo que muestra. En el Medievo las obras de arte no mos-

²² CIRICI PELLICER, 1957, 121.

²³ FOCILLÓN, 1987, 69.

²⁴ Estos orígenes los encontramos en los sarcófagos de Melfi (Museo de Nápoles), del siglo II; y de Sidamara (Museo de Constantinopla), de principios del siglo III.

²⁵ Existen una serie de motivos clásicos griegos que pasan a la simbología cristiana, como la Andrómeda que se asimila al monstruo de Jonás, el cofre de las monedas de Apamea que se hace Arca de Noé; el tipo de Orfeo, que pasa a representar a Jesús; el Hermes crióforo, que pasa a representar el Buen Pastor. Además, la orante, el pez, el monograma, la copa, las palomas, símbolos comprensibles para los cristianos, eran como un lenguaje misterioso en el tiempo de las persecuciones, y ese sentido simbólico arraigó en el arte medieval. GÓMEZ MORENO, 1951, 20.

²⁶ GÓMEZ MORENO, 1951, 20.

trarán la belleza, sino que, de una forma bella en la mayoría de los casos, se enseña y se hace catequesis. Y quien enseña es la propia Iglesia. Encontraremos la Sagrada Liturgia, los Santos Libros, las verdades todas de la Santa Religión, tomando forma plástica en los monumentos medievales.

En muchas ocasiones nos encontraremos con símbolos no cristianos que son vistos desde una perspectiva cristiana. Tal es el caso de los diablos copiados de las máscaras escénicas de Plauto o Terencio, las máscaras bifrontes al modo de la diosa Jano, las figuras tricéfalas y las cabezas trifaciales de remotos orígenes precristianos, los caballos de Epona o Apolo, los arabescos islámicos, las sirenas y centauros, etc., como nos dice Manuel Guerra: "*Son materiales no cristianos, pero su destino y su significado es cristiano*"²⁷.

Según Davy, el universalismo románico, aceptará las comparaciones así que Saturno, Júpiter, Marte y Venus jugarán un papel importante en el simbolismo medieval. Con base en la astrología se aceptarán los temas de la antigüedad con las correspondientes metamorfosis, así Cefeo se transformará en Adán y Casiopea en Eva. También la tradición judeo-cristiana ofreció en la Edad Media un gran número de símbolos²⁸.

El combate de las virtudes y los vicios²⁹, tan representado en la sillería coral de la catedral placentina, es un tema moral³⁰ inspirado en la *Psicomaquia*, poema compuesto en el siglo IV por Aurelio Prudencio³¹. En la Edad Media se consideraba que el valor supremo era la virtud, por encima de la naturaleza y de la ciencia. La Virtud

²⁷ GUERRA, 1973, 43.

²⁸ DAVY, 1964.

²⁹ Vid. MORREALE, 1958, 149-150.

³⁰ Las virtudes son: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza, la Templanza (Morales), San Ambrosio las llamó cardinales; Caridad, Fe y Esperanza (Teologales). Los vicios que se oponen a las virtudes son: la Imprudencia, la Negligencia, la Difamación, la Usura, el Fraude, la Lujuria, la Embriaguez, la Soberbia, la Ira, la Ambición, etc... Toda obra de arte existe en función de un contenido o de una finalidad expresiva.

³¹ Plantea la batalla que se libra en el alma humana entre la Fe cristiana y la Idolatría, asistidas respectivamente por el ejército de la Virtud y el de los Vicios. Es el primer poema alegórico de gran estilo legado por la Antigüedad, su influencia fue enorme en el alegorismo medieval, tanto en los capiteles románicos como en las miniaturas de los códices. PRUDENCIO, 1950.

fue presentada por San Isidoro en su *Libro de las Sentencias*, y por San Gregorio Magno en el tratado *De conflictu vitiorum et virtutum*, siguiendo al poeta latino de Zaragoza Prudencio, el mayor poeta occidental de la Antigüedad cristiana, este a su vez pudo inspirarse en *La República* de Platón.

Está claro que el diablo es el personaje omnipresente en todos los textos cristianos comenzando por la *Biblia*³² como el más interesante, libro que el hombre medieval consultó frecuentemente por los comentarios alegórico-morales que recogían desde la Patrística a los textos evangélicos. El diablo es la presencia de la contrafigura de Dios, que encarna los pecados capitales. Entre las primeras representaciones podemos citar el demonio hitita de Tell-Halaf con dos fauces de león que encontramos en India, Fenicia y Egipto³³.

Las gemas antiguas nos ofrecerán múltiples ejemplos grabados de animales fantásticos, lo que nos lleva directamente a las famosas gryllas góticas o monstruos definidos por combinaciones de cabezas, que encontraremos por ejemplo en las sillerías de coro. Con el culto a la glíptica renacen varias de las creencias antiguas, Alberto Magno, Vicente de Beauvais y Santo Tomás de Aquino han celebrado las gemas grabadas y sus propiedades, los *Lapidarios* son innumerables³⁴. Los *Lapidarios* alejandrinos transmitidos por árabes y judíos se refieren generalmente a doctrinas babilónicas. Así, el libro *Los Cyránidos*, del siglo IV, se redactaría según un manuscrito encontrado en la capilla de oro que se alzaba en la cumbre de la torre de Babilonia³⁵. Así, la glíptica introducirá en la Edad Media muchísimos motivos grotescos. En los primeros siglos del cristianismo, no suele

³² Colección de libros sagrados inspirados por Dios en los que se hallan los fundamentos del Cristianismo. Los libros que componen la Biblia forman dos grupos llamados Antiguo y Nuevo Testamento. Los artistas encontraron en ellos una riquísima fuente iconográfica de inspiración.

³³ BALTRUSAITIS, 1987, 25.

³⁴ En ellos se invoca la autoridad de los filósofos, de Aristóteles, Plutarco y Platón. Se decía que Ptolomeo había escrito un *Liber de impressionibus imaginum in gemmis*. Estos textos se atribuyeron también a Zoroastro. MELY, 1896-1902.

³⁵ Entre las leyendas medievales de las piedras preciosas- estas criaturas vivas divididas en machos y hembras, en salvajes y domésticas- es el *Lapidario* de Alfonso X. No obstante la glíptica utilizada en la Edad Media no siempre eran antigua, se hicieron muchas falsificaciones en pasta de vidrio y en piedra.

aparecer ya el diablo como un monstruo con múltiples cabezas, se le ideica como el ángel caído, de color oscuro³⁶. Una de las demoniologías más importantes y que ejercerá una gran influencia en la Edad Media, es la de Evagrio “el Póntico” que vive en el último tercio del siglo IV. Insiste en su no visibilidad, pero en la posibilidad de manifestarse como ángel o dentro de una tipología bestial señalada en la vida de San Antonio³⁷.

En el arte del Imperio Romano de Oriente elaboró el cristianismo, de manera grandiosa e inequívoca, su expresión iconográfica. Hasta la caída de Roma en Oriente, en el año 1453, las formas bizantinas fueron siempre una componente más o menos vigorosa del arte figurativo occidental. En el ámbito del antiguo Imperio Romano de Occidente, el monaquismo occidental se erige en portador de la gran revolución espiritual y artística. El Papa, coronaba emperador al rey de los francos en el año 800. El poder espiritual y el terrenal, representados por el Papado y el Imperio, van a configurar a partir de este momento, con su constante antagonismo, la faz de la Europa medieval, al mismo tiempo que determinan su arte³⁸.

En el románico final proliferarán las imágenes de la Virgen con el Niño, conforme a modelos bizantinos. La mentalidad religiosa y popular que dio vida a la citada imaginería, se basó en la filosofía, teología, teodicea y exégesis de la Baja Edad Media, que heredó los pensamientos escolástico y aristotélico-tomista. En multitud de obras medievales aparece representada la Virgen como Madre de Jesús, con toda la fuerza realista que se deriva de los escritos de Berceo, las *Cantigas*³⁹ de Alfonso X y del culto de hiperdulía tributado a la Señora⁴⁰.

³⁶ YARZA LUACES, 1979, 299-315.

³⁷ Casiano, se inspira en Evagrio, autor de una gran obra de difusión monástica medieval, *Las Collationes*, cuyos libros VII y VIII son verdaderas demoniologías.

³⁸ GUNTHER GRIMME, 1967, 14.

³⁹ Ed. de Jesús Montoya, Cátedra, Madrid, 1988.

⁴⁰ Los primitivos fieles, como ya hemos estudiado, dieron culto preferente a María, sobre el tributado a los demás Santos, este culto era religioso (hiperdulía), está probado con la simple observación de las imágenes halladas en las Catacumbas, fechables en el siglo II. ARMELLINI, 1887, 66.

La vida novelada de la Madre de Dios comienza a representarse a partir del siglo II⁴¹. Sobre todo se conoce por los *Evangelios Apócrifos*⁴², fuente de inspiración de los artistas en todas las épocas. y aunque fueron desautorizados como fuente fidedignas para la historia de la Redención, facilitaron y propagaron entre los siglos II y III la veneración a Nuestra Señora. Comenzando a alzarse santuarios basilicales a la Virgen, siendo el más conocido es el de Éfeso, en el siglo IV. A éstos debemos de sumar los supuestos retratos de María atribuidos a San Lucas⁴³.

Entre los evangelistas destacamos al médico y escritor Lucas, que nació al iniciarse la era cristiana en Antioquia, autor de imágenes de la Virgen, íconos marianos como el llamado *Nicopoia*, que significa la clara victoria. Se llama así a la imagen porque solía ser llevada en los combates, costumbre que instauró la España cristiana, sobre todo, el rey Fernando III y que seguiría su hijo Alfonso “El Sabio”⁴⁴. Esta imagen representaba la virgen sentada sosteniendo al Niño sobre sus rodillas que hacían de *Tronum Dei* para él. La iconografía bizantina se propagó por el mundo cristiano, llegando también a Emérita Augusta, en donde a mediados del siglo III existía una iglesia floreciente cristiana, jerárquicamente organizada⁴⁵.

⁴¹ El primer documento que enseña la *Virginitas in partu*, es en la obra judeocristiana la *Ascensión de Isaías*, a fines del siglo I. Antes del año 150 d. C. nos hallamos con otra descripción del nacimiento de Cristo, en las *Odas de Salomón*: “Dio a luz en el seno de una virgen, lo recibí con gran poder, lo guardó con ternura y lo mostró en majestad”. GRAEF, 1968, 43.

⁴² SANTOS OTERO, 1985.

⁴³ Uno de los iconos más famosos atribuidos a San Lucas es el citado por el historiador bizantino Teodoro de Constantinopla (siglo VI), que nos indica cómo a finales del siglo IV la emperatriz Eudoxia mandó a la hermana de Teodosio II, Pulqueria, un retrato de la Virgen que procedía de Jerusalén y se creía pintado por San Lucas. ROS LECONTE, 1984, 35.

⁴⁴ Podemos citar las imágenes de la Virgen que llevó en sus campañas militares, tales como la sevillana Virgen de los Reyes y la Virgen de Valme. La imagen de la Arrixaca de Murcia fue una donación suya cuando conquistó la población.

⁴⁵ Gracias a la obra de Paulo diácono *De vita et miracula Patrum emeritensium*, conocemos la influencia cultural, económica y eclesial de los bizantinos en Mérida y su comarca.

Precisamente, el historiador Nicéforo Calistos nos indica que en el siglo IV la hermana de Teodosio II colocó un icono con la representación de la Virgen en la iglesia constantinopolitana de Odegón (“calle de los guías”), a esta Virgen desde entonces comenzaron a llamarla *Panagia Odegetria* (“la que guía”)⁴⁶. Estaba de pie con el Niño en su brazo izquierdo y la mano derecha apoyada sobre el pecho. El Niño con túnica y palio, poseía nimbo y bendecía al modo latino con la derecha, sosteniendo en la izquierda un rollo de pergamino.

La representación de la Virgen con el Niño que más se va a utilizar en el arte occidental medieval es la bizantina *Teótocos* (“Madre de Dios”), de la que deriva la *Nicopoia* (“la que concede la victoria”) que se atribuye a San Lucas. En muchas ocasiones acompañaba a los ejércitos cristianos en los combates⁴⁷. Se representa a la Virgen en un trono con el Niño sentado en el regazo de su Madre. Ros Leconte nos dice que es una figuración teológica y triunfal⁴⁸. En estas imágenes mayestáticas de la Virgen, el Niño suele ser un componente secundario, esculpido más toscamente que la Madre, generalmente descuidado por el imaginero, que volcó todo su arte y devoción en la figura de la Diosa Madre.

También atribuida a San Lucas, es la Virgen orante o *Blaquerniotissa*, que no tuvo tanta influencia en el arte medieval occidental como las citadas anteriormente. Así, el Papa Pablo VI, refiriéndose a estas corrientes antiguas, en un discurso pronunciado a un grupo de artistas italianos les dirá: “*La Virgen de Guadalupe será paleocristiana como Virgen sedente, bizantina por su corona tallada, gótica por el momento de su invención. Orientalismo hay en el hieratismo de su actitud frontal, que va de la lejanía del misterio a la proximidad familiar. Es, pues, fruto de una continuidad histórica, con el préstamo de innovaciones seculares petrificadas, y así tiene la fascinación el románico. Me gusta pensar que fue un monje su autor, quien, en feliz con-*

⁴⁶ TRENS, 1947, 15.

⁴⁷ El hecho de encontrarnos con abundantes obras escultóricas de la *Nicopoia* en Extremadura, se debe a que acompañaban, la mayoría de las imágenes, a las tropas cristianas y fueron depositadas en los numerosos templos construidos tras la reconquista.

⁴⁸ Teológica porque traduce a una imagen de fácil comprensión a la complejidad de la maternidad divina de María. Triunfal porque era un tema que, por su importancia, fue puesto de relieve en el Concilio de Éfeso (año 431), y se reservaba para embellecer la parte más importante de los templos. ROS LECONTE, 1984, 17.

*jugación para alcanzar la fuerza de la expresión lírica y de la belleza intuitiva, necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte*⁴⁹.

Los pocos datos existentes que nos hablan de la que sería la Madre de Jesús, María, aparecen en el *Nuevo Testamento* y en *Los Evangelios*. La María de la fe del Nuevo Testamento se constituye en norma fundamental de referencia de toda la Mariología. El interés por María se organiza con ocasión del acontecimiento de la resurrección del Señor, dada la relación de maternidad entre María y Jesús. La madre de Jesús de Nazareth aparece también como la Madre del Cristo Resucitado, quedando incorporada a un universo nuevo de fe, de realidad y de significaciones, lo que permite una nueva comprensión de la persona, de la maternidad y de la historia de María.

En la Antigüedad debemos de destacar la “Mariología” de los Padres de la Iglesia, que tienen su fuente en la Palabra de Dios⁵⁰, desde San Ignacio de Antioquía⁵¹ hasta San Juan Damasceno⁵², éste ya medieval. El proceso evolutivo de la Mariología de los Padres, sobre todo los orientales, comprende los dos primeros siglos de la Iglesia, en los que los Padres son los testigos inmediatos de la tradición apostólica. La gran preocupación de los Padres se centró en el Dios-Hombre, Jesucristo, y en situarle en el puesto que le corres-

⁴⁹ PABLO VI, 1964.

⁵⁰ La Virgen María que nos ofrece el Libro Sagrado del Apocalipsis (Ap 12, 1-2), nos revela a María “llena de gracia”, elegida por el Padre para ser Madre del Hijo de Dios, hecho hombre. Texto que destila veneración hacia la *Theotokos*. Para los Padres de la Iglesia, la Sagrada Escritura era el “alma de toda la teología”. ALDAMA, 1962; ÁLVAREZ CAMPOS, 1979, 15.

⁵¹ El primer testimonio mariano postbíblico es una frase de San Ignacio de Antioquía, afirmando que la virginidad de María, su parto y la muerte de Cristo, son misterios que hay que anunciar a gritos. MONTES BARDO, 1978, 13.

⁵² San Ignacio de Antioquía (murió en 107), San Justino (105-165), San Ireneo de Lyon (130-200), Tertuliano (160-220), San Hipólito de Roma (murió en 235), Orígenes (185-253), San Cipriano de Cartago (200-257), San Atanasio (295-373), San Cirilo de Jerusalén (313-386), San Hilario de Poitiers (315-367), San Epifanio (315-403), San Basilio (330-379), San Gregorio Nacianceno (330-390), San Gregorio Niseno (335-385), San Efrén (306-373), Dídimo (murió en 398), San Juan Crisóstomo (344-407), San Cirilo de Alejandría (370-441), San Jerónimo (347-420), San Ambrosio (339-397), San Agustín (354-430), San Juan Damasceno (675-745).

ponde, dándole su auténtica dimensión; hoy diríamos, colocarle en el centro de la Historia. Esto les lleva a hablar de María: la Encarnación vincula forzosamente a María con su Hijo. Posteriormente, en una segunda etapa, tendríamos los comienzos del siglo III hasta la controversia nestoriana, iniciada hacia el año 318.

En el año 325 tenía lugar la solemne apertura del Concilio de Nicea, que fue crucial para la historia del Cristianismo⁵³. En él no sólo se confirmaba definitivamente la presencia oficial de la Iglesia como fuerza espiritual en todo el ámbito del Imperio, sino que se establecía sin lugar a dudas en dónde debía emanar cualquier verdad dogmática que, a partir de entonces, se estableciera⁵⁴. Y, otra etapa decisiva, desarrollada a lo largo del siglo IV, que culminaría con la proclamación de María, como Madre de Dios, en Éfeso (431). Fue el triunfo de los *Theotokos*⁵⁵. Sin embargo, habrá que esperar al Concilio de Éfeso del 431 para que el culto mariano se desarrolle definitivamente. El culto a la Virgen María no sería un culto establecido ni determinado por ningún libro del *Nuevo Testamento*; si bien, algunos hermeneutas la han visto descrita en el Génesis (3, 15) y en el *Libro del Apocalipsis* (12, 2- 4).

Por tanto, la Mariología de los Padres está estructurada principalmente sobre la Cristología. Cristo es el tema esencial. No debemos de olvidar que Orígenes, Clemente, Basilio, Nacianceno, por un lado; y, por otro, los Padres latinos, fueron educados en escuelas que aunaron todas las tradiciones artísticas del pasado haciendo de ellas un bien común, al utilizarlas en los manuales escolares y en sus comentarios o explicaciones de los autores. San Epifanio (315-403), fue un gran mariólogo que proclamó a María como “siempre virgen”, expresión que fue tomada por el magisterio universal de la Iglesia en el Concilio II de Constantinopla, el año 553⁵⁶.

⁵³ CESAREA, 1994; *Diccionario Filosófico*, voz “Concilios”. Edición española: Sempere editor. Valencia, 1920.

⁵⁴ No se han conservado las actas de Nicea. Pero conocemos algunos testimonios de aquella magna reunión por la *Vida de Constantino*, de Eusebio de Cesarea; los *Anales Alejandrinos*, de Eutiquio; y las *Cartas Africanas* del mismo emperador y varios textos más.

⁵⁵ OBREGÓN BARREDA, 1988, 10 y 11.

⁵⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1986, 17.

Como ya hemos indicado, en el Concilio de Éfeso (año 431), se había proclamado a María como Madre de Dios⁵⁷, con toda la trascendencia que este hecho iba a tener este hecho para el cristianismo. El otro gran paso se daría bastantes años después, en el año 1000, cuando se proclamó que la Virgen María era liberada del Pecado Original, se conseguía así recuperar ese riquísimo panteón de diosas-madres que la autoridad teológica había ido rechazando paulatinamente. Esa es la causa de que tengamos que volver sobre ellas, para calibrar hasta qué extremo la devoción mariana surgió como una asimilación natural de aquellos cultos que tan ligados estuvieron al sentir religioso anterior a la eclosión cristiana⁵⁸.

Desde el siglo III ya se habían comenzado a levantar los primeros templos dedicados a la Virgen María. No obstante, ya existían representaciones de la Virgen María en las catacumbas de Priscila (siglo II), amamantando al Niño. Toda esta abundante iconografía bizantina influyó mucho en el arte occidental del Medievo.

Fue de gran valor para los bizantinos un manual iconográfico donde se especificaba la manera de representar exactamente los temas sagrados, que es la *Guía de la Pintura del Monte Athos*, que ha sido conocido a través de un manuscrito del siglo XVI, aunque procedente de fuentes mucho más antiguas⁵⁹. En ella las descripciones marianas son tan expresivas que indudablemente han constituido elemento importantísimo de representación cristiana.

En el arte bizantino surgen nuevas imágenes visionarias en las miniaturas de los códices otomanos. Se pierde el mundo físico y se gana el reino de lo sobrenatural, de lo metafísico. En el año mil se creyó ver el fin de los tiempos, la venida del Salvador, triunfante sobre las nubes, para proceder al Juicio. El espíritu apocalíptico determina la iconografía de la época⁶⁰. Ya en el año 386, San Ambrosio nos anunciaba el cercano fin de la Edad Antigua y el comienzo

⁵⁷ San Pablo, que predicaba el cristianismo en centros paganos, como Corinto y Éfeso, sólo menciona una vez a María en su carta a los gálatas, para demostrar la realidad de la Encarnación: "Dios envió su Hijo, nacido de mujer" (Gál 4, 4). También la menciona Ignacio de Antioquía (carta a los tralianos 9, 1), que murió hacia el año 110. No obstante, la figura de María aparece con relativa frecuencia en los Apócrifos.

⁵⁸ MIRCEA, 1978; HENRI-CHARLES PUECH, 1977; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1962, 9.

⁵⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1948, 5.

⁶⁰ GUNTHER GRIMME, 1967, 15.

de la Edad Media: “Marchamos hacia la disolución de los tiempos, y ciertas enfermedades no hacen más que anunciar el fin que se avecina”⁶¹.

Es muy importante para el conocimiento de la cosmografía medieval⁶² que partamos de los tratados de San Isidoro de Sevilla (560-636), doctor de la Iglesia, figura de transición entre el mundo antiguo y el medieval, que supo compendiar el legado de la Antigüedad en sus obras *Quaestiones in Vetus Testamentum* que tuvo como fuentes a San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno, etc... Es también importante su opúsculo *Allegoriae quaedam scripturae Sacrae*, en la que nos ofrece desde los Orígenes a San Gregorio los hechos principales de la Biblia, con una explicación histórica, moral y espiritual. Y, sobre todo, en *Las Etimologías*⁶³. El esquema del mundo ofrecido por San Isidoro, como teo-ántropo y geocéntrico, sirvió de base a la cartografía cristiana occidental desde el siglo VIII al XIII⁶⁴.

⁶¹ *Ambrosii expositio Lucae*, x, 10 (Schenkl C. S. *Ambrosii opera*, tomo IV, p. 459). Cit. por BUHLER, 1977, 7.

⁶² Las descripciones de países y comarcas recogidas en las *Etimologías* de San Isidoro fueron el punto de partida de posteriores mapasmundi realizados ya en plena Edad Media, podemos citar: los mapasmundi recogidos en los manuscritos de Santo Toribio de Liébana (siglo VIII); del Códice Vaticano Latino 73-8, en la Biblioteca Apostólica Vaticana (siglo XII); en el *Imago Mundi* de Honorio de Autun: el mapamundi de Hereford (siglo XIV). Aunque no hemos de olvidar que ya existían otras como la *Topografía cristiana* del cartógrafo bizantino CosmasIndicopleustes (siglo IV), pero no tuvieron la misma difusión en el medioevo.

⁶³ En las *Etimologías*, resume el saber de su tiempo, nos ofrece su visión del mundo, además de citar y describir muchos países y comarcas. Es una obra histórico-geográfica importante, punto de referencia obligado. SAN ISIDORO, 1951. Libro XIV, 3.1; 4.1; 5.1. También nos refiere la fábula del dragón en las islas Hespérides (nombre que daban los griegos a las islas occidentales de Africa en el Atlántico), del cual habla también Plinio en su *Historia Natural* 5,1. Cit. por SEBASTIÁN LÓPEZ, 1988, 9-10.

⁶⁴ Santiago Sebastián, op. cit., p.14, supone que influyó mucho en España, como observamos en el monje Beato, autor de un *Comentario al Apocalipsis*, muy ilustrado, no faltando entre las miniaturas un mapamundi para presentar las tierras evangelizadas por los Apóstoles. Tal mapa debió de derivar de algún modelo que acompañara a las *Etimologías*.

El hombre de la Edad Media lo veía todo bajo la perspectiva divina. La naturaleza se representó mucho bajo distintos aspectos, como indicadora del poder de Dios. En el espacio y en el tiempo se ocultaban los misterios sobrenaturales, de ahí que Hugo de San Víctor vea la naturaleza como un campo de investigación para descubrir el pensamiento divino⁶⁵. Por tanto, los símbolos cósmicos representados en el arte y en la literatura están sacados del conocimiento de la naturaleza y son inherentes a todos los hombres, que por analogía descubren la estructura del cosmos y la suya propia.

La naturaleza fue un camino para ir hacia Dios, por tanto la contemplación de la misma era una especie de iniciación. No nos extraña que San Bernardo dijera haber aprendido más en la naturaleza que en los libros⁶⁶. Gracias a la contemplación de la naturaleza⁶⁷ el hombre del románico tomó sentido de la luz, símbolo esencial que aparece en las mitologías orientales. Las teorías neoplatónicas sobre la belleza de la luz debieron de llegar a través de San Agustín⁶⁸, aunque en la Biblia se habla también de la grandeza de la luz. Es probable que ideicaran a la luz con Dios y a la oscuridad

Ese planisferio aparece en el siglo XII en la *Imago mundi* de Honorio de Autún, en la que por primera vez se nombra como Mediterraneum a nuestro mar interior. Algunos escritores medievales, en sus poemas seguirán una estructura inspirada por la astrología: DANTE en la *Divina Comedia*, BOCCACCIO en la *Amorosa Visione*, FREZZI en *II Quadriregio*, y JUAN DE MENA en *El Laberinto de la Fortuna*. Sin olvidar el magnífico programa astrológico de la Universidad de Salamanca. Vid. GUDIOL RICART, 1956.

⁶⁵ Un tratado muy específico sobre los animales es el *Tractatus de bestiis et aliis rebus*, de Hugo de San Víctor, donde cada elemento de la creación fue alegorizada.

⁶⁶ San Bernardo (1091-1153) fue un monje franciscano francés, reformador de la Orden del Cister y defensor de los dogmas de la Iglesia. Ensalzó mucho a la Virgen María en su tratado *De Laudibus Virginis*.

⁶⁷ Muchos conventos se construían en lugares apartados para estar en contacto con la naturaleza, para que ésta sirva de soporte contemplativo.

⁶⁸ SAN AGUSTÍN, 1964, 90. SAN AGUSTÍN, 1933-1958.

con el diablo⁶⁹. Llegando los animales a ser símbolo del mal y de Satanás, en la mayoría de los casos, y su relación con los pecados⁷⁰.

Las lecturas de los Padres y de los autores medievales demuestran que acudieron frecuentemente a los textos estéticos de las Escrituras. Su concepto de la belleza provenía del *Cantar de los Cantares*, los *Salmos* y los *Profetas*. Las páginas de las Escrituras que han ejercido una influencia más profunda sobre el pensamiento medieval en el campo de las ideas estéticas se encuentran en el *Génesis* y en los *Libros de la Sabiduría*. No olvidemos, que en la Edad Media no se cesará de repetir que toda forma es bella en la medida que manifiesta alguna similitud con la belleza divina⁷¹.

Llegados a este punto, podemos recoger las palabras de San Gregorio Nacianceno: "*Laudabilis quidem mundusest pro singulis quibus cumque speciebus sed multo laudabilior ex harmonia omnium et compage universorum*"⁷².

También, los artistas medievales, consultaron los libros que componen el Nuevo Testamento, desde los cuatro *Evangelios* al *Apocalipsis*, pasando por los *Hechos* y las *Epístolas*. La mayoría de éstos, tienen autores reconocidos. Los cuatro Evangelistas componen el Tetramorfos, que permiten contemplar la vida y la doctrina de Jesús. Los *Hechos*, atribuidos unas veces a San Pablo y otras a San Lucas, narran la peripecia inmediata de los Apóstoles y los Discípulos directos; las *Epístolas* vienen a ser el conjunto de reglas morales y canónicas que varios sucesores inmediatos del Salvador dirigieron a los primeros colectivos cristianos cuando estaban lejos, para guiarles en la palabra de Dios. El *Apocalipsis*, fue atribuido a San Juan, contiene la visión del mundo futuro y el destino de la Iglesia.

⁶⁹ Zaratrusta (hacia el año 600 a. C.) relacionó al bien con la luz y al mal con las tinieblas. El primer profeta que menciona al diablo en el Antiguo Testamento es Zacarías. Aparece como adversario del sumo sacerdote Josué. Posteriormente, el libro de Job nos lo presenta como causante del mal físico enfrentándose a Dios. AZPIAZU, 1987, 72.

⁷⁰ Esta relación animal-pecado, aparece por primera vez en Filón de Alejandría, judío coetáneo de Cristo, que dio pie a la lectura alegórica del Antiguo Testamento, mantenida siempre por la Iglesia.

⁷¹ BRUYNE, 1988, 19.

⁷² "El mundo es ciertamente loable por cada una y cualquiera de sus bellezas, pero es mucho más loable por la armonía del conjunto y por el ensamblaje del universo". Et. III, 117 sv. Cit. por BRUYNE, 1988, 19.

Es, significativo, que en la Edad Media, la iconografía sagrada hizo constantes alusiones a pasajes y personajes evangélicos de los libros denominados canónicos y de los *Apócrifos*⁷³, cuyas primeras copias debieron llegar a Occidente hacia el siglo XIII, mientras eran conocidas ya desde mucho antes en Oriente, donde circularon en versiones siríacas, coptas, armenias, árabes y eslavas. Es decir, la difusión del *Apócrifo* se llevó a cabo en colectivos heterodoxos separados de la Iglesia romana y sólo alcanzó a conocerse en el mundo cristiano dominado por Roma después de la gran eclosión medieval del culto mariano⁷⁴.

En la Antigüedad tuvieron un gran atractivo las descripciones de países y de las costas. Los escritores latinos conocían ampliamente las costas, no olvidemos la definición de las mismas por Estrabón⁷⁵, Ptolomeo⁷⁶, Aristóteles⁷⁷ o Plinio “El Viejo”⁷⁸, la obra de éste es lectura obligada para el conocimiento de numerosos aspectos del mundo antiguo. En estos países se nos habla de la existencia de animales exóticos, que encontraremos en la Edad Media en las sillerías

⁷³ Muchos Padres de la Iglesia aludieron a los *Apócrifos*, hasta el punto de que algunos de ellos sólo nos han llegado gracias a los fragmentos que reprodujeron en sus escritos, perfectamente aceptados por ellos como ortodoxos. SANTOS OTERO, 1985.

⁷⁴ SARTHOU CARRERES, 1929; TRENS, 1954.

⁷⁵ Geógrafo griego de Amasea (64 a.C.-25 d.C.). Su única obra conservada es la *Geografía*, donde recoge y modifica noticias anteriores, aportando nuevos datos.

⁷⁶ Astrónomo y geógrafo griego de Ptolemaida (90-168). Su *Geografía* fue esencial para los descubrimientos de fines del siglo XV.

⁷⁷ Aristóteles, filósofo griego (384-322 a.C) en su *Historia Animalium* (Sección Incunables B. N. de Madrid, I/1855), realiza una descripción de los animales que van viendo en los países conquistados. Su discípulo Theophrasto continuó su obra. Pero fueron las historias fabulosas de Ktesias y Megasthenes, con sus descripciones de la India y Persia, las que más llamarían la atención popular. MATEO GOMEZ, 1979, 36.

⁷⁸ Plinio el Viejo (23-79 d. C.), oriundo de Como (localidad cercana a Milán), fue procurador de Vespasiano en España. En su *Historia Natural*, en 37 libros, nos expone las teorías sobre el universo; estudia la geografía y etnografía; el hombre; los animales, vegetales y minerales; la botánica y la zoología; las bellas artes y las piedras preciosas.

de coro de la Catedral de Plasencia y del Monasterio de Yuste y en algunas portadas de los templos⁷⁹.

Las sillerías de coro poseen un gran valor artístico, histórico e iconográfico. La de Plasencia es una obra magistral de fines del siglo XV. La sillería que se conserva en el Monasterio de Yuste conserva elementos decorativos medievales junto a otros plenamente renacentistas. Debió de comenzarse a fines del siglo XV (año 1498), prolongándose las obras durante todo el primer cuarto del siglo XVI. En ellas encontraremos muchas escenas inspiradas en fuentes clásicas y medievales.

El animal, es sin duda, elemento básico en lo figurativo medieval. Casi todo el mundo animal fue representado en imágenes literarias y plásticas, como ejemplo para perfeccionar nuestra conducta. La mayoría de ellos aparecen en los *Bestiarios*, libros descriptivos de seres reales e imaginados de tratadistas de animales en la misma línea que el *Physiologus*⁸⁰, que desde Herodoto⁸¹ acumularán multitud de noticias pintorescas sobre los animales más extraños, y en las fábulas del mundo clásico. Hay otro grupo de animales monstruosos

⁷⁹ Herodoto de Halicarnaso en su *Historia* (500-424), Plinio en su *Historia Natural* (23-79), San Ambrosio en su *Hexaameron* (s. IV), San Epifanio en su *Physiologus* (siglo IV), Eucherio en sus *Formula espirituales intelligentiae* (siglo V), nos exponen estos animales monstruosos, que tendrán una gran difusión en el medievo, gracias a la síntesis de los mismos realizada por San Isidoro. Otras obras muy leídas en la Baja Edad Media serán el *Physiologus* griego de Kosmas Indikopleustes (publicado en Roma, 1587) y el *Libro de las Maravillas del Mundo*, de Juan de Mandeville, traducido al castellano y con varias ediciones a lo largo del siglo XVI (1521, 1524 y 1540). Reeditado por MARTÍNEZ FERRANDO, 1958.

⁸⁰ Sus fábulas e imágenes de origen oriental fueron interpretadas con visión cristiana por los SS. Padres, y posteriormente por Vicent Beauvais en su *Speculum naturae* y en la *Imago mundi* de Honorio de Autum (siglo XII).

⁸¹ Las *Historias* de Herodoto, la *Moralia* de Plutarco, la *Physica* del Pseudo Salomón y la *Historia animalium* de Aristóteles, siguen la línea del *Fisiólogo*. Tras estos primeros tratados surgieron otros como los *Dicta Christostomi de naturisrerum*, probablemente de Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla en el siglo V o el *Physiologus* rimado de Montecasino, atribuido a Teobaldo a principios del siglo XI. Esta tradición unida a las *Etimologías* de San Isidoro fue el origen de los *Bestiarios* de Guillermo de Normandía, de Philippe de Thaon y de Vicent de Beauvais.

fantásticos descritos en el *Apocalipsis*, donde desempeñan un papel importante y en los que cada atributo tiene un significado.

Los habitantes de los pueblos ribereños, consideraban que todos los seres fantásticos procedían del mar, incluso los animales terrestres. No olvidemos que ya el pensamiento de Anaximandro y Tales está dominado por estas creencias en la magia del agua⁸². En el siglo VI a. C., Aristeeas escribirá sobre la existencia de grifos en la región inmediatamente anterior a la de los hiperbóreos, moradores del extremo norte de la tierra⁸³.

Nos encontraremos en las obras medievales con numerosos seres híbridos y monstruosos, producto de la fantasía oriental (asirios, caldeos, mesopotámicos), pero trasladados al terreno de la mitología griega y romana, y desde ella al ornato de los monumentos románicos y góticos, así como desde los escritos y obras de arte de los árabes⁸⁴. Será en la Edad Media cuando la utilización de las posibilidades moralizantes y didácticas de los animales alcance una mayor profusión.

El origen de la irrupción animal en las obras románicas pudo muy bien deberse al aniconismo predominante en los siglos inmediatamente anteriores. Tras la ausencia casi total de imágenes en las iglesias visigóticas, el teriomorfismo precedió o, al menos, no quedó tan postergado respecto de la estatuaria y relieves humanos⁸⁵.

Otro factor pudo haber sido el predominio del conocimiento mítico o imaginativo de lo espiritual sobre el lógico, en épocas épicas, lo que facilitó la aparición de poemas épicos y obras cómicas con aire épico, como por ejemplo, la batracomiomaquia o "lucha de las ranas con los ratones", algunas obras representadas en las sillerías de coro.

No olvidemos también la consulta por parte del artista de numerosas descripciones existentes en el Medievo⁸⁶.

⁸² BERARD, 1894, 111; HOUSSEY, 1895, 12.

⁸³ HRDT 3, 116; 4 13-16; PLIN. *Historia Natural*. 7, 2, 2. Cit. GUERRA, 1986, 260.

⁸⁴ YARZA LUACES, 1971, 7-16.

⁸⁵ GUERRA, 1986, 230.

⁸⁶ *Bestiarios*, inspirados en obras antiguas, como la *Historia Natural* de Plinio (s. I d.C.), el *Physiologus* (s. II d.C.), los fabulistas grecorromanos (Esopo, siglo VI a.C.; Fedro, siglos I-II d.C.).

El animal representado en las artes plásticas medievales, dice Focillon, es “un posible ilimitado”⁸⁷; tan ilimitado que los textos lo componen a su gusto, lo colorean caprichosamente, le colocan muchos miembros. Malaxeverría nos indica que “la ilimitación del animal es especialmente apreciable en el totemismo o la zoolatría”⁸⁸. Cirlot escribe que “los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y la zoolatría”⁸⁹. Como por ejemplo, la figura heráldica como representación simbólica, equivale a un totem para el hombre medieval.

La definición de Nilda Guglielmi⁹⁰ de que un bestiario es “*una obra pseudocientífica moralizante sobre animales existentes y fabulosos*”, es muy genérica, pues existen muchos animales que no encierran un significado moralizante. No debemos de olvidar la gran importancia que adquiere el simbolismo en la época medieval⁹¹. Para el hombre medieval no existe frontera entre el mundo de lo sensible y el de lo inteligible.

La miniatura española de los siglos X al XIII, a través del comentario que al Apocalipsis hizo Beato de Liébana en el siglo VIII⁹², ha desarrollado las posibilidades sugeridas por este texto con una extensión y una riqueza de matices incomparables⁹³.

Los seres fantásticos, generalmente de origen oriental, nos llegarán a España por medio de tejidos y marfiles, y se verá en ellos a los representantes del bien o del mal, seres positivos o negativos, a los que se dota de una simbología que con frecuencia se pierde en lo puramente ornamental. Utilizándose, por tanto, unas veces como símbolo y otras como ornamento. Uno de los seres fantásticos más

⁸⁷ FOCILLÓN, 1964, 16.

⁸⁸ MALAXEVERRIA, 1986, 200.

⁸⁹ CIRLOT, 1978, 23.

⁹⁰ *Fisiólogo, El Bestiario medieval*. Buenos Aires, 1971, 4.

⁹¹ Por ejemplo, los cuatro seres del tetramorfos, muy repetido en obras medievales, tienen una correspondencia con los cuatro elementos: el águila remite al aire, el buey a la tierra y el león al fuego. Así, según Cirlot, los animales acuáticos corresponden al agua; los reptiles, a la tierra; las aves, al aire, y los mamíferos, por su sangre caliente, al fuego. CIRLOT, 1978.

⁹² Vid. DÍAZ Y DÍAZ, 1986.

⁹³ YARZA LUACES, 1974, 51.

representados en el románico es el dragón, en la mayoría de los casos, es la encarnación del mal, se le ideica con el diablo⁹⁴.

Las Etimologías de San Isidoro servirán de puente para la Edad Media, que tuvo como auctores a la Biblia, a Cicerón⁹⁵, a Horacio, a Apuleyo, a Ovidio, a Marcial, a Plinio, a Juvenal y a Luciano⁹⁶. En su obra enciclopédica recoge todas las leyendas de la antigüedad sobre la naturaleza de los animales, su éxito fue enorme en toda la Edad Media. No obstante, su obra es una síntesis, no sacó consecuencias morales de los animales ni interpretaciones alegóricas, porque esto sería tarea de los *bestiarios*⁹⁷ y los *physiologi*⁹⁸. Debemos de tener siempre muy en cuenta que la Edad Media bebió de las fuentes antiguas, rara vez inventaba algo.

Fueron varias las fuentes que nos permitieron conocer el simbolismo del arte medieval en su contenido animalístico. Además de las ya citadas anteriormente, en la Antigüedad debemos de citar la *Epístola de Bernabé* (hacia el siglo II), que expone el sentido alegórico de la Biblia; el tratado sobre los animales titulado *De cibis iudaicis*, de Novaciano (siglo III), en donde aparecen los animales como un

⁹⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, 1981, 40.

⁹⁵ En lo relativo a la teoría general del estilo, tal y como la resume Alcuino, el maestro indiscutible continúa siendo Cicerón, el heredero de la tradición griega. Su gran obra es el *De inventione*.

⁹⁶ LEWIS, 1980, 4-8.

⁹⁷ MALAXEVERRIA, 1986. Esta obra recoge una breve reseña de los textos más importantes de entre los traducidos, ordenados cronológicamente, con todas las reservas que exige la cronología medieval, desde la *Historia Natural* de Plinio hasta los textos de viajeros y compiladores de nuevos tratados de zoología de los siglos XVI y siguientes (hechas del saber antiguo y medieval).

⁹⁸ Nilda Guglielmi nos dice que “el *Fisiólogo* es el libro más difundido, después de la Biblia, hasta el siglo XII”.

Algunos autores consideran que fue en Alejandría el lugar donde se escribió el *Physiologus*, en el siglo II de nuestra era. SBORDONE, 1936; CARMODY, 1953. Estos dos autores corrigen algunos aspectos de la gran obra de LAUCHERT, que edita los *Physiologi* griego y latino como apéndice a su *Geschichte des Physiologus*. En el siglo X el teólogo Rabano Mauro, dedico el libro VIII de su obra *De Universo* a exponer los vicios y las virtudes de los animales con referencia al hombre. Creyó un género literario que fue seguido en el siglo XII por Honorio de Autun, y en el siglo XIII por Neckam y Vicente de Beauvais.

espejo de las pasiones humanas, esta obra es coetánea al *Physiologus*. También son importantes las *Formulae spirituales intelligentiae* del obispo lionés Eucherio (siglo V), estableciendo concordancias entre la naturaleza de los animales y la Biblia⁹⁹. Y, por supuesto, las ya citadas *Etimologías* de San Isidoro en donde recoge las leyendas que circularon en el mundo antiguo sobre los animales.

De todos los monstruos humanos, el que tuvo mayor trascendencia literaria y artística en la Edad Media fue el salvaje, que vive como una fiera y presenta su cuerpo cubierto de mechones de pelo, que hace exhibición de su fuerza para satisfacer sus instintos. La figura del salvaje pronto se asoció con la literatura caballeresca, el ejemplo más importante es el que recoge el *Libro de Alexandre*¹⁰⁰.

El Paraíso Terrenal fue uno de los lugares que mayor interés despertó entre los geógrafos. En los numerosos viajes realizados en la Antigüedad¹⁰¹, nos encontramos con una mezcla de relatos fantásticos y reales¹⁰², en los que aparecen descritos animales fantásticos. Dios situó al hombre en un Paraíso que los poetas de la Edad Media celebraron como el paisaje más bello del mundo, así Dante dedicará sus inmortales versos a la belleza del jardín ideal¹⁰³.

Fue enorme la influencia de la literatura antigua en la Edad Media. Los autores clásicos sirvieron de modelos a los autores medievales, desde las *Fábulas* de Avieno o Fedro¹⁰⁴ hasta la *Psicomaquia* de

⁹⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1988, 68.

¹⁰⁰ En el siglo XV es frecuente la representación del salvaje entre los temas decorativos utilizados en la arquitectura gótica. AZCÁRATE, 1948, 81.

¹⁰¹ Viajes del irlandés San Brendan; leyendas de los monjes de San Mathieu, Gran Bretaña. Vid. VIGNERAS, 1958.

¹⁰² En el siglo VI, un santo irlandés, realizó un viaje en busca del Paraíso Terrenal. Este viaje fue narrado en el texto de *La Navigatio* (siglo X). Se mezcla la fantasía y la realidad, se nos narra que el santo llegó a la isla de las Delicias, donde tuvo noticia de otra isla situada más al Occidente, llamada de la Tierra Prometida. Marchó en su búsqueda y la encontró, después de pasar algunos días en la Isla de las Uvas (idecada por algunos historiadores con la isla de Madeira). Cit. por SEBASTIÁN LÓPEZ, 1988, 20.

¹⁰³ DANTE, 1868.

¹⁰⁴ Fedro es el más importante cultivador de este género literario entre los romanos. La Fábula transportaba a los oyentes o a sus lectores a una época mítica, fantástica y seductora, en la que aún hablaban los seres inanimados y los animales. Sus primeras fábulas son muy pareci-

Prudencio¹⁰⁵, jugando un papel decisivo la actuación del emperador carolingio Carlomagno (747-814) impulsando la cultura, creando la famosa *Escuela Palatina*. Con Carlomagno, nos hallamos ante la primera y verdadera época cultural después de la Antigüedad.

En la Edad Media no solo asistimos a un interés por leer tratados antiguos sino que también se respetan los restos artísticos del pasado, insertando en muchas ocasiones capiteles o lápidas en los muros de los templos. Observando, por tanto, una renovación de las artes después de un eclipse que había durado varios siglos, jugando un papel decisivo la influencia del arte clásico¹⁰⁶.

Es patente que los artistas que intervienen en obras escultóricas extremeñas influenciados por los tratados sobre los animales. No olvidemos que bajo la dominación árabe hubo un renovado interés por la naturaleza viva como señala el *Libro de las utilidades de los animales*, atribuido a Ibn Bajtisu, médico sirio del siglo XI¹⁰⁷. Esta influencia

das a las de Esopo (fabulista griego del siglo VI a.C.). Gracias a algunas colecciones medievales se han recuperado muchas fábulas de Esopo: *Aesopus Latinus*.

¹⁰⁵ Otros autores fueron Ovidio Nasón, con sus obras *Metamorfosis* y *Arte de Amar*; Virgilio, con *La Eneida* (sobre la fundación de Roma), *Las Bucólicas* (poema pastoril) y *Las Geórgicas* (referencia a la vida amorosa); Stacio, con *Tebaida* y *La Aquileida*; Marciano Capella, con *Las Bodas de Mercurio y de la Filología*; Boecio, con la *Consolación de la Filosofía*; y el *Manual del Monte Athos* o el texto novelesco del *Pseudo Calístenes* que fue el origen del *Roman d'Alexandre*. Era raro encontrar una biblioteca en la Edad Media que no tuviera un *Fisiólogo* o algún *Formulario*, de autores como Esopo, Catón, Lucano, Suetonio o Avieno.

¹⁰⁶ Hay multitud de temas, además de los citados anteriormente, que se recuperan en el Medievo: la pelea de gallos, escenas pastoriles y cinegéticas, animales flanqueando un vaso, sátiros y silenos, alegorías geográficas, los sacrificios, las sirenas, etc... Vid. SEBASTIÁN LÓPEZ, 1988, 92 y 93.

¹⁰⁷ El original se conoce gracias a la compilación de Ibn Al-Durayhim, en el siglo XIV, manuscrito conservado en la Biblioteca del Escorial y que ha sido traducido por Carmen Ruiz Bravo en 1980 en la F.U.E. Las bellas miniaturas de animales nos pueden sugerir que el autor pudo conocer un *Fisiólogo* en su versión árabe. Vid. LEROY, 1983, 228-238.

es palpable en el *Lapidario* de Alfonso X¹⁰⁸ y en numerosas fuentes medievales ya citadas¹⁰⁹.

En resumen, para los teólogos de la Edad Media, la naturaleza era un símbolo, los seres vivos expresaban pensamientos de Dios. Ellos impusieron frecuentemente su concepción del mundo a los artistas hicieron ejecutar bajo su dirección un pequeño número de obras dogmáticas, donde cada animal tiene el valor de un signo. La mayoría de las construcciones medievales fueron decoradas por los escultores con plantas y animales. Ellos eligieron estas formas, pero con el pensamiento confuso de que el templo es una síntesis del mundo en el que todas las criaturas de Dios pueden entrar¹¹⁰.

En Castilla la influencia italiana fue dominante a través del prestigio de Brunetto Latini, cuya obra enciclopédica *Livres dou tresor* fue escrita en francés en la segunda mitad del siglo XIII; hay de la misma manuscritos castellanos que ponen de manifiesto su enorme influencia¹¹¹. Junto a la astrología y a los tratados animalescos, también fue fundamental la alquimia para el hombre medieval. Interesa mucho porque el arte hermético en lugar de vocablos usó imágenes, que coleccionó en textos alegóricos para describir operaciones de carácter místico; así la ciencia de Hermes Trismegisto, nos dice el profesor Sebastián López¹¹²: “*cumplió la función del arte como lenguaje, es pues un arte funcional que, gracias a los alquimistas, supo sacar de la naturaleza renovadas fuerzas, por cuanto la propia naturaleza obró como -espejo-*”.

El arte alquímico nos ofrece símbolos universales, que proceden de los orígenes de la humanidad, y nos revelan aspectos esenciales de la mentalidad humana¹¹³. No olvidemos que en la Baja Edad Media se tradujeron algunos libros en cuyo contenido era palpable la alquimia¹¹⁴. La Edad Media fue verdaderamente una época libresca.

¹⁰⁸ ALFONSO X, 1982.

¹⁰⁹ Se puede consultar la obra de LUGONES, 1976.

¹¹⁰ MALE, 1966, 32.

¹¹¹ LATINI, 1976; LÓPEZ ESTRADA, 1960, 137.

¹¹² SEBASTIÁN LÓPEZ, 1988, 46.

¹¹³ VAN LENNEP, 1978, 16.

¹¹⁴ Por ejemplo, a mediados del siglo XII Juan “el Hispano” tradujo el *Secreto de los secretos*, atribuido a Aristóteles. Roberto de Chester, tradujo en 1144 el *Libro de la alquimia de Calid*, del árabe Khalidibn Jazid (siglo VII), y varios textos de alquimistas coptos y griegos.

La mitología también está presente en la imaginación de los artistas medievales. Se buscará en la figura de los dioses una significación espiritual, y en sus hazañas un mensaje moral. En el Medievo fueron muy consultadas las *Morales* de San Gregorio Magno, sacadas de la Biblia, y las *Mithologiae* de Fulgencio, sobre las fábulas de los dioses paganos, ambas compuestas en el siglo VI. Como bien dice Sebastián López: “la mitología vino a convertirse en una especie de *Philosophia moralis*, tal y como expresó Hildebert de Lavardin en el siglo XI, en esta obra atribuida a él, en donde trató de conciliar la fábula pagana con la teología, buscando en los episodios prefiguraciones de la verdad cristiana”¹¹⁵.

A mediados del siglo XV, el franciscano John Ridewall, compone el *Fulgentius metaforalis*, la obra más importante de la alegoría cristiana aplicada a la mitología¹¹⁶. En algunas misericordias de las sillerías de coro de Plasencia y Yuste aparecen representadas escenas de juegos. Hemos de remontarnos a los romanos, que fueron los que introdujeron los espectáculos en Hispania¹¹⁷. En nuestro país estuvo permitido el juego hasta finales de la Edad Media. Entre los juegos más antiguos podemos citar: los juegos de la pelota, la caza o las luchas. Rodrigo Caro nos refiere que el juego de la pelota es muy antiguo pues ya en Homero, en el IV canto de la *Odisea*, se habla de que “la infanta Naucica fue vista por Ulises jugando a la pelota”¹¹⁸. La caza aparece mencionada por primera vez en *La Iliada* y en *La Odisea*, y el primero que escribió un libro sobre el tema fue Xenofón en su tratado *Cynegeticus*¹¹⁹. Por otro lado, las luchas tuvieron un gran atractivo en la Antigüedad, siendo los griegos quienes más desarrollaron este deporte, no olvidemos las numerosas representaciones de lucha en la época helenística.

Podemos deducir que la Edad Media asimiló plenamente la teoría literaria antigua a partir del siglo IX. Conclusión a la que llegamos por los comentarios de Remigio de Auxerre, los ensayos estilísticos de numerosos autores, los análisis literarios de los clásicos, la enseñanza

¹¹⁵ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1988, 340.

¹¹⁶ SEZNEC, 1983, 85.

¹¹⁷ SAN ISIDORO, Libro XVIII: “De la guerra y de los juegos”. En el Libro LXVIII nos refiere “la prohibición de los juegos aleatorios”.

¹¹⁸ CARO, 1967. J. Tudela nos dirá que la presencia del juego está ya en la pintura mural egipcia de Beni Hassan. TUDELA, 1957.

¹¹⁹ MATEO GÓMEZ, 1979, 305. Nos refiere que fueron las descripciones de Xenofón las que se repitieron sin variaciones hasta el siglo XV.

del Trivium, del que encontramos, por ejemplo, la teoría en el siglo XI, en Conrado de Hircheau y la práctica, en la Escuela de Chartres, probablemente a partir de Fulberto. Está claro que, para la Edad Media, los problemas del contenido de la literatura no son menos importantes que los de la forma técnica. Todas estas corrientes antiguas penetrarán en las localidades que comprenden Extremadura, por medio de las vías romanas en los tres primeros siglos.

En este bosquejo acerca de los fundamentos esenciales de la cultura medieval solamente hemos enumerado, en forma de síntesis, la mayoría de las corrientes que, arrancando de la Antigüedad, se mantienen vivas en la Edad Media y la fecundan. Pues el arte medieval se muestra en gran parte supeditado a la tradición, por lo que no podemos considerarlo como expresión fiel de la actitud intelectual y espiritual de aquella época.

La mayoría de las corrientes que arrancan de la Antigüedad, del cristianismo y del germanismo. Estas se mantienen vivas en la Edad Media y la fecundan. El arte medieval se nos presenta muy supeditado a la tradición.

Se podría establecer una división entre las ciencias seculares y las eclesiásticas, entendiendo a las ciencias como los testimonios culturales de una época. Podemos decir que Ciencia y Religión discurren por un mismo camino pero en direcciones contrarias. La Religión se ideica con la Ciencia en el sentido de que constituye un intento de penetración en el misterio esencial del Cosmos, y se aparta de ella, en el momento en que la Ciencia intenta adentrarse en lo desconocido a partir de lo que se cree conocer y la Religión ordena la vida y el conocimiento desde la creencia asumida en unos principios superiores previamente aceptados.

También, la filosofía de la Grecia clásica ayudará a los intelectuales del siglo XIII a hacer un buen uso de la razón. En el seno de la realidad sensible existe para Aristóteles (y, siguiendo sus huellas, para Tomás de Aquino) un elemento inteligible, la forma, que la inteligencia humana activa, el intelecto agente, debe captar. Esta razón no se opone a la fe, sino que conduce a ella y la postula. Responde a la fórmula de San Anselmo: *fides quarens intellectum*, la fe en busca de la inteligencia, que quiere concluir en la luz. Y, según Santo Tomás,

una razón iluminada por la fe, porque *“la gracia no hace desaparecer la naturaleza, sino que la culmina”*¹²⁰.

También, tendrán gran influencia los árabes como cultivadores de las ciencias exactas, tan descuidadas por los cristianos, desde que irrumpieron en España en el 711. No olvidemos, las circunstancias del proceso histórico bajomedieval y la situación marginal dentro del territorio de la monarquía castellana. La tardía recuperación cristiana de las poblaciones de la Diócesis placentina del dominio musulmán, con respecto al resto de la Península, por lo cual estudiaremos, generalmente, obras tardorrománicas, ya que las escasas obras románicas que nos han llegado han sido ejecutadas en talleres ajenos a la Diócesis placentina y nos han llegado con las tropas cristianas durante el proceso reconquistador o por otra vía distinta, ya citada.

Por tanto, todas las obras que estudiaremos en este trabajo, corresponden a la Baja Edad Media. No existen ejemplares marianos de la Alta Edad Media, además carecemos de datos fehacientes. Existen leyendas y tradiciones, de dudosa o escasa fiabilidad, surgidas ordinariamente del afecto cordial, más que de testimonios verdaderos y evidentes, como el hallazgo de los restos de San Fulgencio y Santa Florentina, en las abruptas serranías de las Villuercas, cerca del río Guadalupe, junto con una imagen de Ntra. Señora que fue advocada con este título, según una venerable leyenda.

El mismo caso lo encontramos en la arquitectura, teniendo en cuenta que la dominación musulmana perduró en Extremadura hasta bien entrado el siglo XIII y no se extinguió hasta el año 1492 con la conquista de Granada, está claro que los pocos ejemplares románicos que tenemos sean de transición, y estén saturados de elementos mudéjares. Con un relativo retraso respecto a los focos principales creadores del arte, los edificios religiosos de la Diócesis placentina se nos ofrecen con modalidades tardorrománicas y protogóticas.

Según Bullón de Mendoza: *“Tras la reconquista cristiana del siglo XIII, las manifestaciones marianas muestran como tipificados, unos esquemas devocionales e históricos, que proyectan a su vez manifestaciones análogas para la comprensión del fenómeno religioso. Ejemplo*

¹²⁰ Otros teólogos de las luces que se interesaron por la obra de Aristóteles, San Agustín o Dionisio, son San Buenaventura y Alberto Magno, que estudiaremos más adelante. LE GOFF, 1982, 249 y 250.

*de ellos son las relaciones existentes entre las imágenes de María y las Ordenes Militares, la principal fuerza cristiana; o el ocultamiento de las mismas por el peligro musulmán, para aparecerse milagrosamente a los cristianos*¹²¹.

Por este motivo, los procesos repoblador y reconquistador, el siglo XIII fue propicio para la creación intelectual y artística. Será en este siglo cuando Extremadura¹²² se incorpore definitivamente a la España cristiana, el estilo románico ha dado ya sus mejores frutos en el resto de España, por lo cual las manifestaciones escultóricas de este arte en Extremadura serán escasas y mediocres, en la mayoría de los casos se observan influencias o importaciones de lo leonés o castellanos, así como, probablemente del portugués; siendo todo el arte hispano medieval deudor del francés, italiano, etc.

Estilísticamente, en el arte extremeño nos encontraremos con un gótico final que se prolonga hasta 1525 y que manifiesta el arraigo que las soluciones artísticas góticas tuvieron en regiones como la extremeña, en la que pervivirá con lo renaciente hasta las fechas finales del siglo¹²³.

La Alta Extremadura tuvo una gran importancia cultural, acrecentada por su proximidad a Salamanca, importante centro comercial lanero en el siglo XV. Esta influencia se deja sentir en una serie de núcleos de irradiación cultural que contrastan con el debilitamiento que por las mismas fechas conoce la parte meridional de la región extremeña.

En los años finales del siglo XV son muchas las obras flamencas que llegan a Extremadura. Son muchas las circunstancias que influyen en este proceso: el camino de Santiago que favoreció una continua e intensa corriente espiritual entre las provincias flamencas y las regiones del norte de España; las relaciones comerciales entre los Países Bajos y la P. Ibérica, asistiendo desde el siglo XIV a la presencia de artistas flamencos en Extremadura. Las numerosas obras

¹²¹ BULLÓN DE MENDOZA, 1959.

¹²² Extremadura nació con la reconquista. Su nombre, sus dimensiones y su estructura socio-económica, base determinante de toda la evolución posterior, proceden de esta época. A medida que se baja en la reconquista, aumenta la despoblación y la rapidez de la misma, y por tanto, las bases de propensión al lundismo. Factores que influyeron en la orientación ganadera que tomó la región, ya que la ganadería requería un menor grado de ocupación y una mano de obra menos numerosa.

¹²³ SÁNCHEZ LOMBA, 1988, 69.

flamencas llegadas a España y su éxito entre la clientela da lugar a que los artistas españoles quieran imitarlas, fenómeno que se deja sentir en Castilla con mayor intensidad que en otras regiones.

El gótico penetra también en las tierras castellanas por el influjo de artistas formados en los grandes talleres del norte de Francia y su gran época se inicia con una abundante estatuaria que enriquece las portadas y fachadas de los templos¹²⁴. En la mayoría de los casos, el arte expresó el pensamiento de la Iglesia.

El Monasterio de Guadalupe (Diócesis de Toledo) fue uno de estos importantes núcleos, su influencia en poblaciones extremeñas es patente (Berzocana, Solana de Cabañas, Cabañas del Castillo, Cañamero, Logrosán), debido a la influencia salmantina, junto con el enorme poder económico de la comunidad religiosa durante el siglo XV. Las rentas de las tierras que posee, las donaciones numerosas y limosnas a la Virgen de Guadalupe de reyes, nobles y de todas las clases sociales permite al Monasterio convertirse en un foco cultural de primera magnitud. El Monasterio de Guadalupe, el convento de frailes predicadores de San Vicente, en Plasencia, dotado de cátedras de Teología, Doctrina y Arte; y los centros de Estudio de Gramática y Retórica en Trujillo, fueron centros en los que se darían cita importantes hombres de letras, y cuyas bibliotecas recogerían importantes textos de la época.

Es evidente, que para el hombre del Medievo la ciencia más importante es la teología, porque lleva a Dios, superando el éxito de la ciencia profana¹²⁵. Los textos sagrados del cristianismo llevaron a una construcción doctrinaria y dogmática en la que la ciencia y el arte presentaron un papel subalterno de servidores; todo hecho, toda historia se remite a una potencia espiritual, la Iglesia¹²⁶. En resumidas cuentas, los autores medievales descubrieron sus principales definiciones estéticas en cuatro tipos de textos: la Biblia, las

¹²⁴ BLANCH, 1972, 19.

¹²⁵ Según Santiago Sebastián: "Los hombres románicos se saben herederos de un pasado no solo religioso sino profano y por eso tratan de hacer coincidir los recuerdos antiguos con la realidad de la fé; por esto utilizarán voluntariamente los símbolos paganos y su espíritu enciclopédico acomodará, Cefeo se transformará en Adán y Casiopea en Eva". SEBASTIÁN, 1988, 38.

¹²⁶ SCHLOSSER, 1981, 86 y 87.

obras filosóficas, los manuales técnicos y la literatura de los Padres griegos y latinos.

En la sabiduría eclesiástica debemos citar a San Benito de Nursia (murió hacia el año 543) que resumió en la orden benedictina, fundada por él, los elementos más vitales de la antigua vida monacal. La regla benedictina tuvo gran influencia en la Edad Media, hasta la llegada de los franciscanos, con San Francisco de Asís, y los dominicos, con Santo Domingo. Tanto en uno como en otro, el amor a Dios es el centro de todos los sentimientos y actos. Según San Benito, la perfección de la vida monástica se encierra en las doctrinas de los Santos Padres¹²⁷, siendo Dios el centro del culto divino. Gran importancia para los monasterios extremeños franciscanos serán las ideas de Benito de Aniano (año 773), que planea los monasterios centralizados y prima la liturgia sobre el apostolado¹²⁸. Sus ideas encontrarán eco en los monasterios cluniacienses¹²⁹.

Fueron los escritores sagrados, algunos de ellos educados en los medios de los comentaristas homéricos, los que impusieron su interpretación alegórica de la *Biblia*, podemos citar a Filón “el Judío”, Orígenes, San Ambrosio, San Agustín, etc¹³⁰.

En el siglo VII influyó notablemente en la vida eclesiástica la obra de Gregorio I, sobre todo, su *Liber regulae pastoralis*, instrucciones sobre cómo deben vivir y administrar sus curatos los sacerdotes. Pero, en este siglo, las *Etimologías*¹³¹, de San Isidoro de Sevilla, fue el verdadero manual del saber medieval. Según Manitius: “*Esta obra influyó mucho en la Edad Media, figuraba en casi todas las bibliotecas.*”

¹²⁷ Capítulo 73 de la *Regula sancti Benedicti*, existen muchas ediciones de ella, su influencia ha llegado hasta nuestros días. Cit. por BUHLER, 1946, 206.

¹²⁸ Benito de Aniano, hijo de un noble visigodo de Septimania y convertido al ascetismo en el 773, planea los monasterios centralizados. FERNÁNDEZ LARGO, 1979, 449.

¹²⁹ LECLERQ, 1967, 106.

¹³⁰ BRUYNE, 1987, 26.

¹³¹ SAN ISIDORO.: *Etimologías*, llamadas también *Origines*. Sigue teniendo esta obra un gran valor para los filósofos y los historiadores actuales. Tomando como punto de partida la etimología, ordena por materias las siete artes libres: la medicina, la jurisprudencia, la teología, las lenguas, la política, sobre los hombres, sobre los animales.

*Puede afirmarse que apenas habrá una obra medieval que trate de conocimientos antiguos o bíblicos en que no se utilice a San Isidoro*¹³².

Nos encontramos en la Edad Media con numerosos tratados estéticos, relativos a la belleza como propiedad trascendental en los estudios escolásticos¹³³, que son como una continuación de los ya existentes en la Antigüedad. Los medievalistas buscan sus definiciones del arte en Cicerón, Varrón, Mario Victorino, etc.¹³⁴. En la Edad Media podemos citar el *De nuptiis*, de Capella, tan difundido en el siglo IX; el célebre *Secretum Secretorum*, tan ensalzado en la Edad Media a partir del siglo XII; el *Liberdecausis* (siglo XII) y el *Elementatio* (siglo XIII); el tratado de artes plásticas *De architectura*, de Vitruvio, no conocido hasta el siglo IX, que influirá mucho en Vicent de Beauvais y después en Honnencourt; Santo Tomás de Aquino con su *Summa Theologica*; Hugo de San Victor, en el *Didascalion*; y en algunas obras de San Agustín en las que abundan alusiones a la belleza¹³⁵. El continuador de tradición agustiniana, será San Buenaventura, religioso franciscano del siglo XIII, que recibiría el título de “Doctor Seráfico”, autor del *Breviloquium e Itinerarium mentis ad Deum*.

A parte de toda aquella abundante iconografía¹³⁶, que tanto influyó en el occidente cristiano medieval, hay que tener en cuenta las numerosas descripciones literarias que se realizaron en torno

¹³² MANITIUS, 1911, 66.

¹³³ Vid. POUILLÓN, 1946.

¹³⁴ BRUYNE, 1987, 50.

¹³⁵ SAN AGUSTÍN: *De pulchro et apto, De ordine, De música*. Su juventud se caracterizó por una constante inquietud intelectual. En su obra concilia el platonismo con el dogma cristiano. Podemos citar otras obras: *Las Confesiones, La Ciudad de Dios, Tratado de la Gracia y el Tratado del Libre Albedrío*.

¹³⁶ Aparte de las obras que hemos estudiado, los escritores de los primeros siglos medievales nos legaron otras muchas, que de una forma u otra, fecundaron la extensa iconografía medieval. Podemos citar: los diez libros sobre la *Historia de los francos* de San Gregorio de Tours (siglo VI), expresión de la cultura mixta del reino franco latino-germánico; las poesías de Venancio Fortunato (siglo VI); los escritos históricos del monje Beda (siglo VIII), su *Historia eclesiástica del pueblo inglés* constituye uno de los mejores libros de historia medieval; y las leyendas germánico-celtas que nos llegan a través de las versiones de la época cortesano-caballeresca, algunas de las leyendas orientales se introducen en el Occidente por España, como la del Santo Grial.

a la figura de Nuestra Señora, y que sirvieron como fuente de inspiración de los artistas, como por ejemplo, los ya citados *Evangelios Apócrifos*, ya que los *canónicos* son muy parcos en noticias puramente narrativas¹³⁷, o las imaginadas por los Santos Padres o por otros autores como San Alberto Magno, al que se atribuye el famoso *Mariale*; Nicéforo Calistos, San Anselmo, etc. La mayoría de estas descripciones fueron incluidas en la obra de Juan de Villafañe¹³⁸. También, podemos citar, el *Cantar de los Cantares*, los libros de Esther y Ruth, los capítulos 24 y 50 del Sagrado libro del *Eclesiástico*, la *Guía de la pintura del Monte Athos*, el tratado de Cenini Cennini y otros textos, son las fuentes normativas de los artistas y las informativas de las imágenes marianas. La Iglesia, dirigía, marcaba la doctrina exponía al culto o rechazaba las imágenes (por su valor docente, auxiliar de su Magisterio Universal), y los artistas creaban el socaire de la norma eclesial, y libremente modelaban o pintaban, surgiendo estilos y maneras morfológicas.

Es indiscutible, que el culto a la Virgen María formó parte de las tendencias del Cristianismo oriental desde sus inicios¹³⁹. Los siglos XII y XIII marcan el auge del culto a la Virgen María, la devoción a María había sido algo de importancia menor en la Iglesia.

La Inmaculada Concepción de María fue una idea que, originaria de la iglesia griega, se extendió hacia Occidente¹⁴⁰, sus orígenes orientales mucho al apócrifo *Protoevangelio de Santiago*, texto que no pudo ser escrito antes del 150 d. C¹⁴¹.

¹³⁷ No podemos olvidar el *Cantar de los Cantares*, en el que varios textos relativos a la Amada, han relacionado los artistas y la iconografía con la Virgen, cuando en realidad se refieren a la propia Iglesia. Otras fuentes formativas de los artistas serán los libros de Esther y Ruyh, los capítulos 24 y 50 del Sagrado libro del *Eclesiástico*, la *Guía de la pintura del Monte Athos*, el tratado de Cenino Cennini, etc...

¹³⁸ VILLAFAÑE, J. de: *Compendio histórico de las milagrosas y devotas imágenes de María Santísima de España*. Salamanca, 1726.

¹³⁹ Vid. para el culto de Ntra. Sra. en España las obras de FUENTE, V. de la.: *Vida de la Virgen María, con la historia de su culto en España*. 2 vol. Barcelona, 1877-79. PÉREZ DE SANJULIÁN, 1902 (Ed. facsímil por Datafilm, Madrid, 1988). ATIENZA, 1991.

¹⁴⁰ DU BACHELET y JUGIE, 1922.

¹⁴¹ El *Protoevangelio* prueba inequívocamente que la devoción mariana era una realidad incluso en esta fecha tan temprana. Se escribió como glori-

En las *Sagradas Escrituras*, La Virgen María apenas desempeña un papel importante¹⁴², una de las más tempranas referencias a Ntra. Sra. procede de San Pablo (Gal. 4,4)¹⁴³. Pero, como posteriormente veremos, será con San Lucas cuando adquiriera un evidente relieve la participación de María en la teología cristiana¹⁴⁴.

Será a mediados del siglo II cuando la Virgen María comience a destacarse con gran fuerza en la devoción occidental. Con los escritos de algunos autores como San Justiniano y San Ireneo, se empieza a incorporar la Virgen a un esquema teológico de salvación y redención cristianas. Por medio de la exégesis de las *Sagradas Escrituras* los Padres de la Iglesia intentan reconciliar el *Antiguo Testamento* con el *Nuevo Testamento*, ideican a María como la nueva Eva, en el sentido del perdón de los pecados. A partir de este momento, y con la aparición de los *Apócrifos* de la Biblia (siglos II y III), se observa una creciente devoción a María. Si los *Evangelios canónicos* son muy parcos en noticias puramente narrativas, los escritos apócrifos, son indudables fuentes iconográficas repletas de narraciones. En el 431 en Éfeso se declara a María *Theotokos*, o madre divina, y a partir del siglo V, en España va cobrando auge la presencia de Ntra. Sra. en la

ficación de la Virgen y fue decisivo en el florecimiento de la Mariología en la Edad Media tardía. STRATTON, 1988, 3.

¹⁴² Un hecho que llama la atención es que de los veintisiete escritos que forman el canon del *Nuevo Testamento*, sólo en cuatro se nombra a María, y éstos son los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas y el libro de los Hechos de los Apóstoles. San Juan nos habla de ella como madre de Jesús o su madre. Según Bojorge: "María en el *Nuevo Testamento* es María en los evangelios. Porque fuera de éstos no se dice prácticamente nada acerca de Ella". BOJORGE, 1984, 10.

¹⁴³ WARNER, 1976. San Marcos sólo menciona a la Virgen dos veces en su Evangelio (está considerado por los exégetas como el más antiguo de los canónicos). El *Evangelio de San Juan*, de más reciente composición que los tres sinópticos, aparece centrado en dos escenas marianas, Caná y el Calvario (Juan, 2. 1-12; 19-25 y ss).

¹⁴⁴ Ya en el capítulo anterior nos referimos a San Lucas como escultor y pintor de Vírgenes, según la tradición. Según Guittón: "San Lucas es quien mejor perfila el papel de Ntra. Sra. en la historia de la salvación. El arte que mejor conviene a la Virgen es el del pintor. Esto lo había percibido intuitivamente desde el principio aquella tradición que quería que San Lucas había sido pintor". GUITTÓN, 1952, 198.

liturgia mozárabe. En el año 553, María fue considerada en el Concilio II de Constantinopla “siempre virgen”¹⁴⁵.

Es cierto que en los primeros siglos del Cristianismo y hasta bien entrada la Edad Media, despertó San Lucas¹⁴⁶ una gran devoción a la Virgen María en España, dedicándole muchos santuarios a la Madre de Dios. La piedad de la Iglesia hacia la Stma. Virgen es un elemento intrínseco del culto cristiano.

La devoción mariana nació con la Iglesia misma y se avivó notablemente en Éfeso. María era no solo la Madre de Cristo, sino Madre de Dios, y, por tanto, si Jesús es Rey, Ella es la Madre del Rey y Reina por la gracia¹⁴⁷.

El culto mariano cuenta en Extremadura con gran tradición y arraigo, especialmente en la época visigoda, considerando a Mérida como foco de irradiación. En los siglos VI-VII existían en esta ciudad tres iglesias dedicadas a la Virgen: la catedral, la que fue basílica del monasterio restaurado por la abadesa Eugenia, y una ermita extramuros de la ciudad. Por tanto, Mérida, e incluso Jerez de los Caballeros¹⁴⁸ y la ermita de Ntra. Sra. de Belén en Puebla de Sancho Pérez, fueron el centro de devoción mariana, si lo juzgamos por la cantidad de iglesias, ermitas y altares en que recibía culto Nuestra Señora¹⁴⁹.

¹⁴⁵ San Epifanio, gran mariólogo, proclamó en el siglo IV que María siempre fue virgen, esta expresión fue tomada en el Concilio II de Constantinopla. COLLANTES, 1984.

¹⁴⁶ No deja de ser significativo que la mayoría de los autores consideren que San Lucas fue pintor y escultor, y que se le hayan atribuido varias imágenes de María entre las que suscitaron una gran devoción entre los fieles medievales, como es el caso de Ntra. Sra. de Guadalupe. Estos atributos de pintor y escultor proceden de manuscritos redactados por monjes medievales irlandeses. MARKALE, 1975.

¹⁴⁷ Tanto Oriente como Occidente, desde el inicio de la Edad Media, lanzaron teólogos al palenque, y ya San Ildefonso y San Efrén de una parte y San Juan Damasceno de otra, rivalizaron en epítetos a la Reina de todos, a la Domina inter ancillae, Regina inter sorores, y a la Soberana de toda criatura desde que el Criador la hizo su Madre. ALASTRUEY, 1945, 260.

¹⁴⁸ En Jerez estaba la iglesia de Santa María, y nueve ermitas marianas: la de la Consolación, Santa María de la Pulgosa, Santa María del Valle, Santa María de la Encina, de la Fuentesanta, de la Piedad, Santa María de las Reliquias, del Carbajo y Santa María de Brovales.

¹⁴⁹ Vid. GARCIA RODRIGUEZ, 1966, 125. VIVES, 1949, 68-73.

La Iglesia visigoda prestó una gran atención a Ntra. Sra., y son los eclesiásticos visigodos los que desarrollan muchas de las creencias claves del marianismo. En la liturgia mariana visigótica aparece la idea de María como *Humani generis reparatrix*, mediadora en la salvación que nos puede abrir las puertas del cielo. Desde los primeros focos de la Lusitania se difundiría el culto a Ntra. Sra. hacia las poblaciones extremeñas en donde se fundarían muchas basílicas¹⁵⁰.

En la Alta Edad Media hubo numerosos esfuerzos por fomentar el fervor hacia Ntra. Sra. llevados a cabo por San Ildefonso (606-667), a través de su tratado *De virginitate Perpetua Sanctae Mariae*¹⁵¹, y por San Pedro de Mezonzo, a quien se le atribuye el texto de la *Salve*, que habría escrito en la Galicia del siglo X. Pero desde luego, el auténtico culto a María en Occidente culmina en el siglo XII en numerosas representaciones figurativas de la Virgen María, con una implantación cada vez más popular en el siglo XIV¹⁵².

Es extraordinariamente importante conocer el “tema” de una obra de arte y más en épocas en las que tenía siempre un eminente valor didáctico. La escultura es un lenguaje. La Virgen fue prefigurada en numerosas representaciones, tanto en Oriente como en Occidente, interpretada “sui generis” en iconos que se asociaban a la liturgia y al culto, desde los primeros tiempos medievales.

Según H. Graef: “*Con el siglo VIII llegamos al final de la era patristica y a la culminación de la mariología en Oriente y al comienzo de una nueva floración en Occidente. En el siglo VIII, la fiesta de la asunción de María fue ocasión de entusiastas homilías sobre el tema, hasta entonces desconocida*”¹⁵³. Hilda Graef nos ofrece en su magnífico estudio todos los autores que impulsaron en la Edad Media el culto a la Virgen María: Andrés de Creta, que representa el punto culminante en la devoción a María en la Iglesia de los Padres; Juan Damasceno, que en su composición *De fide orthodoxa* (Sobre la recta

¹⁵⁰ Vid. CALLEJO SERRANO, 1963, 535-548. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, 1978; CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, 1981, 233 ss. REINHART, 1945, 137 ss.

¹⁵¹ Según SAUGNIEUX, 1982, 54. Es en San Ildefonso y en los textos de la liturgia hispana en donde Berceo encuentra el esbozo de una teología de la mediación de la Virgen.

¹⁵² Es muy interesante el estudio de TRENS, 1947.

¹⁵³ Vid. el estudio de WENGER, 1958, 45-58. Esta obra es la más interesante sobre el culto mariano a través de la historia.

fe) defiende la maternidad de María¹⁵⁴; Beda “el Venerable” menciona la virginidad de María y recalca que es *Theotokos*¹⁵⁵; Paulo “el Diácono” ensalzó mucho a María¹⁵⁶; Paulino de Aquilea, defendió la divina maternidad de María; a él se debe el más popular de los himnos marianos, el *Ave, maris stella* (siglo VIII), en él se representa a María como auxiliadora de los hombres; Jorge de Nicomedia, exaltó la pureza de María; etc.¹⁵⁷.

Bréhier ha demostrado que, desde finales del siglo X, los artistas de Auvernia y de las regiones vecinas hacían Vírgenes de madera siguiendo el tipo teológico de María, considerada como el trono de Salomón y el arca de la sabiduría. La moda de las Vírgenes portátiles y estatuas-relicario se extendió por todas partes¹⁵⁸. La imagen es, ante todo, forma y parte de un todo. Por tanto es medida del espacio y medida del espíritu.

Según el profesor Hernández Díaz: “*Fue perfilándose el culto litúrgico, ya en el alto medievo y singularmente con las Escolásticas dominica y franciscana, que fecundan la Baja Edad Media. A la Divinidad, se debe el culto latréutico, de estricta adoración a la Augusta Trinidad; con la proliferación del culto a los Santos (a que tanto contribuyó la Leyenda Áurea de Jacobo de Vorágine) se configura la dulía,*

¹⁵⁴ CHEVALIER, 1936.

¹⁵⁵ Eva pecó y entró por ella la muerte en el mundo, porque se hizo caso de la serpiente contra la voluntad del padre. María, fue obediente a la voluntad de Dios, engañó a la serpiente y trajo a los hombres la inmortalidad. Pues Dios sabía que ella era digna, y por eso la amó y la predeterminó para *Theotokos*.

¹⁵⁶ Se hizo famoso por traducir al latín la leyenda griega de Teófilo, que pertenece al siglo V. María es el verdadero puente entre Dios y los hombres. La leyenda de Teófilo fue enormemente popular en la Edad Media.

¹⁵⁷ Se han citado algunos de los muchos autores que propagaron y defendieron el culto a Ntra. Sra. en la temprana Edad Media. El culto a María no solo quedó reducido a la cristiandad, también **El Corán**, libro santo del islam, nos habla de Ella: María pasó su juventud con el sacerdote Zacarías. Un ángel la anunció que había sido elegida por Alá, y fue concebida como Virgen. Este libro insiste repetidas veces sobre la virginidad de María. Así la Virgen entró en la conciencia de los musulmanes. GRAEF, 1968,160.

¹⁵⁸ BREHIER, 1928, 240.

con la consiguiente veneración; y a la Virgen, se la tributó culto de Hiperdulía, reservado a su celestial dignidad”¹⁵⁹.

En el siglo X debemos de destacar la enorme influencia de Cluny¹⁶⁰, dando lugar a un movimiento eclesiástico-religioso que bajo Gregorio VII (1073-1083) adquiere un sello político-eclesiástico conduciendo a un debate entre el Papa y los poderes seculares, dando lugar a una profunda conmoción la vida espiritual, hasta entonces incommovibles¹⁶¹. Está claro que las grandes transformaciones que acusa la vida cultural de la Edad Media son siempre el resultado de los cambios que se operan en la distribución de las clases sociales.

Debemos de destacar a Juan Geometres (murió hacia 990) como el más importante representante de la mariología bizantina del siglo X. Su gran devoción a la *Theotokos* quedó consignada en sus poemas y en su *Vita s. Mariae*¹⁶².

En lo referente a la literatura mariana popular, hemos de citar la *Vida de María*, compuesta por el alemán Wernher, en 1172, que tuvo un enorme éxito¹⁶³. A partir del siglo XII empieza a destacarse cada vez más en la vida cultural el elemento laico. Por lo que a la Edad Media se refiere, suele darse por supuesto que es su concepción del mundo lo que le imprime un sello especial, como expresa Schnürer en su obra *Kirche und Kultur im Mittelalter*: “La Edad Media es la época en que impera la Iglesia de un modo casi absoluto”¹⁶⁴. La Iglesia acabó proclamando oficialmente el sistema aristotélico-to-

¹⁵⁹ HERNANDEZ DIAZ, 1986, 6.

¹⁶⁰ Podemos citar algunos textos de abades cluniacenses en los que se mencionan milagros de la Virgen: Juan de Salerno, en su *Vida de Odón* (945); los escritos del abad Mayolo (murió en 994); y Odilón de Cluny escribió un sermón sobre la Asunción.

¹⁶¹ Tendrá gran importancia esta “disputa” pues dio a la literatura, la filosofía, el derecho y la historia, de la época una gran vitalidad, buscándose soluciones por distintas vías a los problemas acuciantes del momento. BUHLER, op. cit., p. 216.

¹⁶² Vid. SAJDAK, 1931. WENGER, 1952, 277-319.

¹⁶³ *Das Marie neben des Schweizers Wernher*, ed. de M. Pöpke- A. Hübner. Berlín, 1920. Hemos de citar la *Vita beatae virginis Mariae et Salvatoris rhymica*, escrita en latín, que vino a ser la fuente de muchas obras parecidas en lengua vulgar (ed. de A. Vögtlin. Tubinga, 1888).

¹⁶⁴ SCHNURER, 1929.

mista como el verdadero y exacto¹⁶⁵. En la doctrina de Anselmo de Canterbury la Virgen ocupa un pequeño lugar, pero su influencia fue importante sobre la mariología medieval posterior¹⁶⁶.

En este siglo XII asistimos a un momento de gran devoción mariana. Hemos de citar a los Cistercienses, verdaderos representantes del culto a Ntra. Sra., en cuyos monasterios siempre había una capilla dedicada a la Madre de Dios, destacando también algún Crucificado en los muros de sus templos.

El fundador e impulsor de la Orden del Císter, San Bernardo, Abad de Claraval (murió en 1153), ensalzó mucho a la Virgen como Madre de Dios, en su obra *De Laudibus Virginis*. Su doctrina se concentró en la mediación de María entre su Hijo y los creyentes. Continuando así una auténtica devoción a María, como ya lo habían hecho con anterioridad San Anselmo de Canterbury y Fulbert de Chartres. Sus sermones, de enorme importancia en la evolución de la piedad en Occidente, se difundieron por todo el mundo cristiano, y la clara orientación mariana de su teología, fue la piedra de toque de un nuevo espiritualismo caracterizado por su humanidad. Podemos decir, que la mariología se codifica en el siglo XII, gracias a la obra de San Bernardo y se da a conocer, sobre todo, en su sermón *De aquaeductu*¹⁶⁷.

Las capillas de los monasterios cistercienses presentaron una gran austeridad iconográfica, frente a los cluniacienses y benedictinos que multiplicaban de piezas artísticas sus templos. Está claro que junto a los cistercienses, fueron los templarios los grandes promotores del

¹⁶⁵ La influencia del tomismo como sistema doctrinal teológico comenzó a manifestarse como escuela a fines del siglo XIII. En los años finales del siglo XV experimentó un cierto renacimiento. La importancia del tomismo en la teología católica actual arranca de la encíclica de León XIII (*Aeterni Patris*), del 4 de agosto de 1879.

¹⁶⁶ Esta doctrina se halla en tres obras: *Cur Deus homo* (Sobre el motivo de la Encarnación); *De conceptu virginali et originali peccato* (Sobre la concepción virginal y el pecado original); y las *Orationes*. BRUDER, 1939, 62.

¹⁶⁷ La Virgen es, para San Bernardo, el canal de la gracia divina y el mejor camino hacia Dios. Si Cristo es la fuente de la vida, las aguas redentoras son la gracia, nos llegan a nosotros por medio del acueducto que es su madre. Según Saugnieux, op. cit., Berceo debió de conocer este sermón de San Bernardo, por lo que dice en uno de sus *Milagros*: "Tal es Sancta maría como el cabdal río, /que todos beben d'elli, bestias e el gentío, /tan grand es cras como eri, e non es más vazío, / en todo tiempo corre, en caliente e en frío (584).

culto mariano en Europa occidental. Existen algunos ejemplos en la Diócesis placentina de templos consagrados a Nuestra Señora por los templarios¹⁶⁸.

Las primeras imágenes marianas conocidas tendrán tres orígenes principales. El primero, monástico, estaría determinado por los iconos labrados en los monasterios por monjes entregados a expresar la naciente sacralidad mariana, superando su santidad y hasta el culto llamado de hiperdulía que se otorgaba oficialmente a la Virgen¹⁶⁹. El segundo, el artesanal, sería el de aquellas imágenes fabricadas con maestría por artesanos itinerantes, que ofrecían en las poblaciones sus obras, generalmente repetidas, imitando a modelos como los iconos, a los que los fieles se habrían habituado a venerar en romerías. Y, el tercero, sería local, más vasto y constituiría la obra de devotos de los pueblos donde se instauraría el culto particular a una Virgen.

En Extremadura nos encontraremos con magníficas obras realizadas en talleres ajenos a los locales extremeños (ej. Ntra. Sra. del Sagrario, en Plasencia), que comparten la veneración de las personas junto a obras más populares, torpes y bastas, realizadas por artistas locales. Antes de la existencia de una profusa imaginería mariana, podemos citar esporádicas representaciones de Ntra. Sra., en miniaturas primitivas como es el caso de la *Biblia* de San Calixto de Reims (870), que contiene una escena de Pentecostés con Ntra. Sra. en el centro de los doce apóstoles; el *Registrum Gregorii* de la Catedral de Tréveris (983), que conserva una miniatura de la Anunciación, responde ya a una Virgen en Majestad que será implantada en la

¹⁶⁸ La ermita de Ntra. Sra. de la Coronada, a 10 km. de Trujillo es una obra protogótica significativa de la repoblación extremeña del siglo XIII (Según inscripción MAESTRE GIL/ DE CUELLAR M/E FECIT ERA/ DE MIL E CC/C ANNOS DOZE, 1274). Gil de Cuellar fue, igualmente, el autor de la Sala Capitular de la Catedral placentina. También mantiene esta ermita trujillana algunos paralelismos arquitectónicos con la iglesia de Santiago de Medellín, que se construiría por las mismas fechas. ANDRES ORDAX, 1987.

¹⁶⁹ Las órdenes religiosas contribuyeron principalmente a la exaltación de la Virgen en la Baja Edad Media. Los millares de escritos en prosa, himnos y pequeños poemas que han sido recogidos en el actualidad, fueron escritos en su mayoría por monjes. Cada convento tenía su poeta. MALE, 1982, 117.

iconografía medieval¹⁷⁰; el *Evangelario de Otón III*, con la Adoración de los Magos; y el *Codex Aureus* de Spira (1045), en el cual existe una ilustración del emperador Enrique II y la reina Ana realizando una ofrenda a la Virgen; etc.

En el siglo XII tenemos numerosas miniaturas de suma importancia para la iconografía mariana¹⁷¹: el *Códice de la Ciudad de Dios*, de San Agustín, copiado por Nicolaus Berguedanus en este siglo, en donde aparecen numerosos símbolos como los de los Evangelistas¹⁷²; la Virgen con el Niño bendiciendo en el regazo, en la *Biblia* que se conserva en la Biblioteca Provincial de Burgos; y más tardía es una viñeta que representa a la Virgen de la Leche, encabezando el documento de instauración de la Cofradía de Santo Domingo de mercaderes y sastres, fechado en Tárrega en 1268¹⁷³.

La clave para comprender la reverencia que se otorgaba en numerosos textos medievales a la presencia de miniaturas y, en otros casos, tapas con incrustaciones de piedras preciosas, reside en el significado de la frase “el Verbo”. El *Evangelio de San Juan*, comienza así: “En el principio fue el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios”.

Las palabras de la Biblia y de estos textos, eran sagradas, y la tarea del artista era la de “vestir” la palabra de una forma rica¹⁷⁴.

¹⁷⁰ El esquema propio de las primitivas imágenes marianas: figura sedente, en Majestad, sosteniendo al Niño en el regazo. En la iconografía medieval, la actitud sedente se reserva exclusivamente a los reyes y a las más altas autoridades eclesiásticas.

¹⁷¹ Algunas de las más recientes representaciones de imágenes de Ntra. Sra. en códices medievales son: la Adoración de los Magos en el *Apocalipsis* de Beato de Liébana, fol.4 vº, 15 y 15 vº, año 975, en la Catedral de Gerona; La Anunciación, en una *Biblia* del siglo X, fol. 10, año 960, en San Isidoro de León; Ntra. Sra. con el Niño en el regazo, en un códice del Archivo de la Corona de Aragón. “De los Santos Lugares de Beda”, fol. 154, del siglo XI.

¹⁷² Las leyes del simbolismo, formuladas por San Melitón, dominaron en las pinturas de las catacumbas, después en los sarcófagos, las gemas y los mosaicos, sobreviviendo a las invasiones de los bárbaros, se incrustan en monedas y sellos del feudalismo, hasta aparecer pintadas en las miniaturas y vidrieras. PINEDO, 1930. Las fórmulas melitonianas tomaron forma plástica en España desde los inicios del románico, p. 12.

¹⁷³ Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona. Pergamino. Jaime I.

¹⁷⁴ ELSÉN, 1971, 88.

La presencia de miniaturas en estos textos sagrados no tendrá esa función didáctica en favor del pueblo que observamos por ejemplo en las pinturas de los retablos, ya estos libros eran posesión, generalmente, de un sacerdote, abad u obispo, como representantes de la Iglesia. El desarrollo del naturalismo invadió las miniaturas de los textos escritos, sobre todo durante la Baja Edad Media, con motivo de los cambios de patronazgo y por la posesión de libros. Desde el siglo XIII, particulares encargaban y coleccionaban libros miniados. Numerosos talleres establecidos en algunas ciudades, daban satisfacción al suntuoso gusto profano¹⁷⁵.

Tras la tardía reconquista cristiana de los principales centros de población extremeños, se restablece la Iglesia en nuestra región como fuerza ideológica, política y económica. Asistimos desde el siglo XIII a la llegada de comunidades franciscanas¹⁷⁶, dominicos, etc., que asistían espiritualmente a los ejércitos, impulsando la devoción mariana en numerosas localidades. Según Hernández Díaz: *“Era lógico que la primera imaginería mariana de la reconquista, tuviera carácter norteño-castellano, aragonés, francés, etc., transunto de las devociones de los religiosos, soldados y altos jefes militares. Sus figuraciones tenían estética, morfología e iconografía románicas, en las que la Virgen aparece coronada, sedente, en perfecta frontalidad, con empaque señorial y teniendo al Hijo en las faldas, con carácter deífico; cual nuevo Trono de Salomón. El mensaje que expresaban estaba en la mentalidad cisterciense”*¹⁷⁷.

En su mayoría, son las imágenes denominadas “fernandinas”, que acompañaban a los ejércitos en la reconquista, de caracteres iconográficos franceses, lo cual es comprensible, al ser Fernando III, primo hermano de San Luis de Francia, estando desposado el castellano en segundas nupcias con la francesa Juana Ponthieu, y la presencia en Castilla de artistas galos, en busca de trabajo, ante las favorables circunstancias políticas, religiosas y laborales¹⁷⁸. Responden a estas características artísticas e iconográficas: Ntra. Sra.

¹⁷⁵ ELSEN, 1971, 101.

¹⁷⁶ Conventos de Ntra. Sra. en Robledillo de Gata (1214) y San Miguel de Plasencia (1233) son los primeros conventos que se fundan en Extremadura.

¹⁷⁷ HERNANDEZ DIAZ, 1980, 7.

¹⁷⁸ HERNANDEZ DIAZ, 1980, 7.

del Sagrario (Plasencia), Ntra. Sra. de la Coronada y Ntra. Sra. de la Luz (Trujillo), Ntra. Sra. de los Santos (Aldeacentenera), entre otras.

En España el culto mariano se va a reforzar en el siglo XIII, ya que la devoción a María fue impulsada decisivamente en la época gótica, gracias a la labor de autores como Gonzalo de Berceo¹⁷⁹, que según el profesor Caamaño: “*Transformó el mundo divino, de la Virgen y de los Santos, llevándolo al terreno de lo humano*”¹⁸⁰. Ejerciendo así los temas de Berceo una gran influencia en los artistas de su tiempo, quedando las estrofas de *Los Milagros de Ntra. Sra.*¹⁸¹, plasmadas en las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X¹⁸². El conjunto de la producción de Berceo podemos organizarlos en tres grupos:

1. Vidas de Santos: San Millán, Santo Domingo, Santa Oria y San Lorenzo¹⁸³.
2. Obras litúrgico-doctrinales: Sacrificio, Himnos y Signos.
3. Obras marianas: Loores, Duelo y Milagros¹⁸⁴.

Gonzalo de Berceo nos interesa desde el punto de vista de la iconografía cristiana medieval¹⁸⁵. Los textos de Berceo están muy en consonancia con su medio cultural, “un mundo que históricamente es aún románico”¹⁸⁶, pero en los que se perfilan los nuevos aires góticos. El culto mariano, tan querido del gótico, es núcleo esencial de la “prosa”

¹⁷⁹ Las obras de Berceo, cronológicamente, son las siguientes: *Vida de San Millán, Vida de Santo Domingo de Silos, Sacrificio de la Misa, Duelo que hizo la Virgen María, Himnos, Loores de Ntra. Sra., Milagros de Ntra. Sra., Vida de Santa Oria, Martirio de San Lorenzo.*

¹⁸⁰ CAAMAÑO MARTINEZ, 1969, 180.

¹⁸¹ En el siglo XIII en la P. Ibérica podemos citar tres colecciones de Milagros de la Virgen: *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, escritas en gallego-portugués; el *Liber Marie*, de Juan Gil Fernández de Zamora, en prosa latina; y los milagros castellanos. Si cotejamos todas ellas podemos observar como coinciden en muchas de las historias milagrosas que narran.

¹⁸² Facsímil del códice t. I. L, de la Bib. del Monasterio de El Escorial, 2 vols. Madrid, 1979. Vid. GUERRERO LOVILLO, 1949, 276.

¹⁸³ BERCEO, 1945.

¹⁸⁴ BERCEO, 1947.

¹⁸⁵ Vid. CAAMAÑO MARTINEZ, 1969, 177-193.

¹⁸⁶ REPRESA, 1965, II, 763.

de Berceo. Como ya hemos indicado, sus *Milagros* (uno de ellos compuesto antes de 1246, año en que muere el obispo don Tello, a quien cita -325d-; otro, después de 1252) tienen el mismo sabor narrativo que los *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci, algo anteriores a los de Berceo, y que las miniaturas de *Las Cantigas*¹⁸⁷.

Las colecciones latinas de milagros marianos son el origen de estas series en lengua romance¹⁸⁸. Se narran sucesos maravillosos teniendo como autora esencial a María, aumentando la devoción entre los fieles. Era muy normal para la sociedad del Medievo, las frecuentes apariciones de la Virgen a pastores o ha clérigos, solo hacía falta abrir un libro de horas o un devocionario, donde no era raro encontrar repetidos por doquier numerosos nombres de la Virgen Santa María.

Desarrolla Berceo ampliamente el papel de la Virgen como nueva Eva. Interesa un texto en el que nos refiere la causa del pecado original y el por qué aparecen algunas imágenes de Ntra. Sra. con un fruto en la mano: “En essa misma forma (se refiere al demonio), cosa es verdadera/, Acometió a Eva, de Adán compannera, / Quando mordieron ambos la devedada pera: / Sentimosla los mortos aun essa dentera”¹⁸⁹. Trens, a propósito de las Vírgenes que portan una pera o manzana, recuerda su condición de nueva Eva. Mientras que para Trens la pera es un símbolo de esperanza, y en la creencia popular medieval designaba la fecundidad¹⁹⁰. Con el pecado entró la muerte -física y moral- en el mundo. Eva se convierte en madre de la muerte. Y, en contraposición, María, en nueva Eva, es madre de la vida¹⁹¹.

¹⁸⁷ *Los Milagros* I, II, IV, VII, VIII, IX, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII y XIV coinciden con *Las Cantigas* II, XI, LVI, XIII, XIV, XXVI, XXXII, LXXXVII, XXXIX, CXXXII,

¹⁸⁸ XIX, XII, LXXXVI, XLVII, VII, XXXIII, XXV y III. Las miniaturas se reproducen en GUERRERO LOVILLO, J.: *Las Cantigas*. Madrid, 1949, láms. 4, 14, 63, 16, 17, 31, 37, 97, 45, 146, 6, 23, 15, 96, 53, 10, 38, 28-29 y 5, respectivamente.

¹⁸⁹ El primer gran corpus es el de los *Libri Miraculorum* de Gregorio de Tours (siglo VI).

¹⁸⁹ SANTO DOMINGO, 330.

¹⁹⁰ TRENDS, 1947, 564 y 566.

¹⁹¹ CAAMAÑO MARTINEZ, 1969, 185.

Por otro lado, los símbolos marianos se repiten en otros escritos¹⁹² y algunos temas marianos¹⁹³.

De los tres poemas marianos escritos por Berceo, los *Loores* son los de contenido más diverso, pues junto a la exaltación de María -tanto al comienzo como al final de la obra- se narra la vida de Cristo y algunos asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento. Posiblemente fuese la *Biblia*¹⁹⁴ la única fuente de que se sirviera este autor. También, Berceo, se ocupó de las vidas de San Millán, Santo Domingo de Silos, Santa Oria y San Lorenzo, como ya hemos indicado.

Uno de los mayores representantes de la Inmaculada Concepción de María fue Duns Scotus (muerto en 1308): "Hasta tal punto Cristo actuó en relación a María como mediador que La preservó de cualquier pecado real, y por lo tanto también del pecado original. E incluso la preservó de un modo más perfecto e inmediato del pecado original que del pecado verdadero; María estuvo limpia tanto del pecado real como del original"¹⁹⁵. La doctrina de la Inmaculada Concepción revistió siempre un carácter popular y existen numerosas representaciones pictóricas y escultóricas en la Diócesis que nos ocupa, no solo en el Medievo sino en todas las épocas, como reflexiones de una ferviente devoción popular.

En el siglo XIII, tanto los reyes como el clero español sostienen la doctrina de la Inmaculada Concepción. Este doble apoyo permitió que la doctrina alcanzase gran relevancia en el arte español. Este amor a María aumentó con las ideas de Ramón Llull, que fue tercia-

¹⁹² La virginidad simbolizada en la zarza ardiente (*Loores*, 6); la vara de Aarón (*Loores*, 7); en la de Jessé como anunció Isaías (*Loores*, 8-9), etc.

¹⁹³ La Anunciación (*Loores*, 21); la Circuncisión y el Nacimiento (*Loores*, 30). La Virgen asiste con dolor a la Pasión y Muerte de su Hijo (*Duelo*, 15, 18, 19, 20, 21 y 28, 56, 57, 73-109, 111-114, 121, 137-138). Al final vendrá el triunfo de la Resurrección (*Duelo*, 192-195). Según Caamaño Martínez: "En el *Duelo*, Berceo, puede evocar fórmulas genéricas de la plástica románica, es netamente, por el propio tema en sí, un poeta gótico", 1969, 157.

¹⁹⁴ La *Biblia* fue durante la Edad Media el manuscrito por excelencia, de ahí se que adornara con ilustraciones. La *Biblia Moralizada* (siglo XIII) fue interesante por sus comentario a alegóricos-morales, que recogían una tradición que venía desde la Patrística. Podemos citar también, la *Biblia Historiada*, la *Biblia* en rollos y la *Biblia Pauperum*. Las ilustraciones potenciaban lo que se decía en los textos.

¹⁹⁵ STORFF, 1925, 126.

rio de la orden franciscana¹⁹⁶. La influencia de este autor mallorquín sobre la casa real de Aragón contribuyó al sostenimiento de la doctrina en María, en su Inmaculada Concepción¹⁹⁷.

Pero, no cabe duda, de que en el siglo XIII la idea de María como nueva Eva, no podría tener la difusión que tuvo sin las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio.

Fueron compuestas por Alfonso X, que asimismo mandó ilustrarlas a los miniaturistas de su corte. Los textos loan a la Virgen y narran hechos milagrosos obrados por su intercesión. Se completan con notaciones musicales ya que fueron concebidos para ser musicados. La ilustración de esta obra ofrece una visión muy fresca y directa de la vida cotidiana y de la espiritualidad del siglo XIII. En la Cantiga núm. 144 se recoge uno de los festejos populares más importantes que tenían lugar en las ciudades, las corridas de toros. La afición festiva más arraigada en las localidades extremeñas es la taurina. Incluso, a veces, se recurría a corridas de toros para arreglar las iglesias y ermitas¹⁹⁸. Por ejemplo, numerosas canciones populares del Valle del Jerte y de la Vera se inspiran en temas taurinos y son cantadas en las rondas durante las fiestas patronales. Por lo general, es el hombre el que participa en estos festejos, lo que no impide que las mujeres tengan sus propias corridas. En ocasiones, ambos participan en el festejo. También, se tiene la costumbre del festejo taurino conocido como el toro nupcial, cuando la novia tenía por misión el adorno de los rejonos que ponía al morlaco su prometido. La Cantiga núm. 114 de Alfonso X recoge la costumbre de esta corrida en Plasencia. Durante esta corrida placentina asistimos a un milagro de la Virgen¹⁹⁹. Alfonso X, finaliza la Cantiga con estas hermosas palabras que traducidas del gallego pueden sonar así: “Y de esto hizo una demostración milagrosa Santa María, la Virgen sin par, en Plasencia, tal como yo lo oí contar a hombres buenos y de creer./ Y referían el milagro de esta manera: Que allí vivía un hombre bueno

¹⁹⁶ En sus escritos se refiere continuamente a la Virgen. *Liber principio rum theologiae*, de Llull. Cit. por STRATTON, 1988, 9.

¹⁹⁷ GUIX, 1954, 201.

¹⁹⁸ El Vicario de Cabezuela del Valle solicitó los desembolsos de las corridas para el arreglo de la ermita de Santiago, en cuyo honor se celebró el festejo taurino. A.P.C., Papeles de la ermita de Santiago. Véase, también, sobre los toros en Plasencia la obra de MATÍAS GIL, 1984, 259-261. SÁNCHEZ LORO, 1959, 619-622.

¹⁹⁹ Cit. ANDRES ORDAX, 1987, 61. Vid. trabajo de MAJADA NEILA, 1972.

que a esta Señora, tal como yo lo entendí, sabía muy bien agradecerle en todo./ Y a cualquiera que viniese a pedirle algo por ella, en seguida sin engañar lo daba sin retraso ni mentira, porque no quería defraudarla en nada./ Y aunaba en sus vigiliyas y ni se quedaba sin oír ninguna Hora de su Oficio, porque todo su deseo era agradable (a la Virgen)”²⁰⁰.

Muchas de las imágenes marianas que estudiaremos en Extremadura tienen desbastada la espalda, para aligerarlas de peso y, por otro lado, era frecuente su vaciado para evitar las grietas de un gran armazón de madera y preservarla de la carcoma. Son conocidas como “vírgenes fernandinas”. El rey Fernando III no solo participó del afecto a la Madre de Jesús, sino que fue en él circunstancia fundamental y definitoria. Podemos recoger algunos testimonios consignados por Alfonso X en sus *Cantigas*. Tal es el caso, de la señalada con el número 221, que menciona la grave enfermedad que en su niñez sufrió, de la que fue curado por la intercesión de la Virgen, dicen así los versos: “... que senpre Deus et ssa Madre/ amou et foi de seu bando/ porque conquereu de mouros/ o mais da Andaluzia”²⁰¹. Pero, mucho más explícita en este particular es la *Cantiga* 292, verdadero panegírico de Fernando III, reconquistador de varias localidades de la Diócesis placentina: “...et sobre tod`outracousa/ assicom`eud`éloy,/ amaua Santa María/ a tennor que pod`eual/ Se èl leal contra ela/ foi, tan leal a achou,/ que en todos los seusfeitos/ atan ben o ajudou,/ que quantocomenÇar quiso/ et acabar, acabou;/ et se ben obrou por ela,/ benll`arpagouseuoir/...../ et quandalgûacidade/ de mouros ya ganar,/ ssaomàgen na mezquita/ poye en o portal”²⁰².

Según Gaya Nuño: “No se puede encarecer adecuadamente la importancia iconográfica de las miniaturas, sirven para llenar la mayor laguna de pintura castellana de la primera centuria del gótico, explican suficientemente el estilo lineal de otras obras afines, y suministran datos precisos para entender nuestra vida gótica, su paz y su guerra, sus ciudades y sus navíos, todo matizado con adorable ingenuidad, con soltura narrativa”²⁰³. También, el *Libro de los juegos de Ajedrez*, pertenece a la misma orientación artística y estilística. La actividad

²⁰⁰ SENDIN BLAZQUEZ, 1989, 194 y 195.

²⁰¹ *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X. Tomo I, CXII, Madrid, 1989, p. 318. Cit. HERNANDEZ DIAZ, 1948, 10 y 11.

²⁰² *Ibidem*, I, LXXXI, II, 406. Cit. HERNANDEZ DIAZ, 1948, 11.

²⁰³ GAYA NUÑO, 1968, 190.

literaria, histórica, científica y artística²⁰⁴ de Alfonso X será de suma importancia para la Edad Media²⁰⁵. Nos legó multitud de obras a la humanidad: *Las Partidas*²⁰⁶, *Cantigas*²⁰⁷, *Libros de Astronomía*²⁰⁸, *Lapidario*²⁰⁹, *Libros de Ajedrez, Dados y Tablas*, *Libro de Montería*²¹⁰, y la *Primera Crónica General*²¹¹.

Con Alfonso X, y a lo largo de medio siglo, las Crónicas pugnarán en introducir novedades con respecto a los relatos que incluyen: la *Crónica de Castilla* (o *Crónica del Campeador*), a comienzos del siglo XIV, admite un ciclo completo sobre el Cid, formado por un *Cantar del rey Fernando* y otro de las *Mocedades de Rodrigo* y por la refundición del *Cantar de Sancho el de Zamora* y del *Mío Cid*. Más tarde, la *Crónica de Veinte Reyes* incluye la misma materia, pero con versiones distintas.

La obra historiográfica más importante del siglo XIV es la *Segunda Crónica General* o *Crónica de 1344*²¹², donde encontramos las prosificaciones no sólo del ciclo del Cid sino también de Fernán González y de los Infantes de Lara. El autor ha empleado versiones nuevas. La *Tercera Crónica General*, impresa por Ocampo en 1541, pero que pertenece a la segunda mitad del siglo XIV, es importante porque mantiene el espíritu alfonsí, y porque fue muy difundida en

²⁰⁴ El estudio de Gómez Ramos acerca de la actividad artística de Alfonso X es muy interesante. GOMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla, 1979. Cit. por FRANCO MATA, 1987, 74.

²⁰⁵ Un libro interesantísimo sobre *Alfonso X*, es el de Antonio Ballesteros Beretta. Ed. "El Albir", Barcelona, 1984.

²⁰⁶ ALFONSO X, 1897.

²⁰⁷ ALFONSO X, 1988.

²⁰⁸ RICO Y SINOBAS, 1863.

²⁰⁹ ALFONSO X; 1982; FERNÁNDEZ MONTAÑA, 1879.

²¹⁰ ALFONSO X, 1988.

²¹¹ MENENDEZ PIDAL, 1986. Existen dos crónicas que anteceden a la de Alfonso X: *Chronicon Mundi*, de "El Tudense" o Lucas de Tuy (1236), que compila las obras de Alfonso III, Sampiro y Pelayo, eslabón entre la historiografía astur-leonesa y la castellana; y la obra de Jiménez de Rada, *De Rebus Hispaniae* (anterior a 1243), que añade cinco a las narradas por "El Tudense".

²¹² Fue resumida por Diego Rodríguez de Almela en el Compendio Historial a fines del siglo XV, quien añadió la última leyenda épica que se recoge en las Crónicas, la del Abad don Juan de Montemayor.

los siglos XVI y XVII. La obra enciclopédica de Alfonso X²¹³ suministró abundantes materiales a las obras venideras tanto en la Edad Media como a las obras históricas del Siglo de Oro. De aquí que las Crónicas del siglo XV se limiten a recoger la tradición historiográfica anterior, que va empobreciéndose poco a poco.

Según la Dra. Franco Mata, “Alfonso X es una figura de primer orden en el impulso de las artes”²¹⁴. Califica Higinio Anglés al monarca de Castilla como el amoroso de toda la música. Las *Cantigas*²¹⁵ suponen una cultura musical adelantada. Las melodías, artísticamente, pueden competir con las mejores tonadas de los trovadores provenzales y franceses²¹⁶. El culto de Alfonso por las artes plásticas es un hecho comprobado, no olvidemos que se opuso a la destrucción de algunas obras de arte musulmanas como la Giralda sevillana, además, se erigieron muchas iglesias en su tiempo; además, el monarca tenía sus pintores particulares²¹⁷.

También podemos considerar al rey Alfonso X como historiador²¹⁸. Buen compilador de textos procedentes de la Antigüedad que son muy consultados en Castilla: *Las Collaciones de los Santos Padres*, de Cassiano; *Farsalia*, de Lucano y las *Etimologías*, de San Isidoro, fueron muy utilizados por el rey castellano como pulimento de la *Crónica de España*, libros custodiados en los monasterios castellanos y en casas palaciegas que eran muy estimados²¹⁹.

El 24 de febrero de 1270 solicitaba el rey Alfonso X varios libros al convento de Santa María de Nájera: *Las Ediciones*, de Donato; *El Catálogo de los Reyes Godos*; el *Libro Juzgo*, de los godos; *Consolación*, de Boecio; *El Barabarisio*, de Donato; *Geórgicas*, de Virgilio; el comenta-

²¹³ La Crónica alfonsí es la que reúne mayor número de detalles significativos y la que contiene información más amplia.

²¹⁴ FRANCO MATA, 1987, 71.

²¹⁵ ALFONSO X, 1988.

²¹⁶ ANGLÉS, 1943.

²¹⁷ Juan Pérez, Domingo “pintor”, Lorenzo “pintor”, etc. Cit. por BALLESTEROS BARETTA, 1945, 313.

²¹⁸ BALLESTEROS BARETTA, 1945, 309.

²¹⁹ El rey Alfonso X solicitaba a algunos monasterios estos libros, como ocurrió en 1270 en Santo Domingo de la Calzada. Archivo de las monjas de Erce. Santo Domingo de la Calzada. Carta enviada por el rey Alfonso X al prior del monasterio, 22 de febrero de 1270.

rio de Cicerón sobre el *Sueño de Escipión*; etc²²⁰. El rey Alfonso X recogería de su padre, Fernando III el Santo, la devoción a María²²¹, el rey que tantas reconquistas llevara a cabo en la Diócesis placentina. Las mismas *Cantigas de Santa María* demuestran que el rey, al escribirlas, tan solo se propuso ofrecer a su corte una colección de canciones marianas dignas de su real persona²²². El interés que Alfonso X tenía por las artes se deja sentir en las numerosas alusiones a pintores, escultores, arquitectos y plateros contenidas en las *Cantigas*, como por ejemplo la referida a las imágenes de bulto de Ntra. Sra.: “Un Rey que sas figuras/ mandaba semprefacer/ muyto apostas e fremosas”²²³. El tema mariano, Ntra. Sra con el Niño, era muy reproducido en las *Cantigas* (IX, XXXIV, XLVI). Lo que acredita la afición del rey por un género pictórico que no se supondría tan desarrollado en el tercer cuarto del siglo XIII en España. Según Sánchez Cantón, de las *Cantigas* se deduce que en este siglo en el número de tablas de pincel en la corte de Alfonso X era mucho mayor de lo que pudiera inferirse de las conservadas en el resto de Europa²²⁴. Un estudio muy curioso es el que nos ofrece don José L. Majada Neila que considera a la Cantiga 144 como originaria de la ciudad de Plasencia, “texto, música y miniaturas se refieren a un suceso ocurrido durante una capea en la Plasencia del siglo XIII”²²⁵.

El amor a Ntra. Sra. es tal, que el mismo rey Alfonso X, en su *General Estoria*, nos dice cómo las tallaban los escultores²²⁶. Como

²²⁰ Posiblemente fueron las fuentes consultadas para perfilar los pasajes de la *Crónica General de España*. La mayoría de estas fuentes las encontramos mencionadas en la misma obra. Archivo del Monasterio de las Huelgas de Burgos, legajo 31, núm. 1275.

²²¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1971, 9.

²²² El monarca ordenó en un documento que estos Cantares en loor de Santa María fueran conservados y cantados en las fiestas de Santa María, en la iglesia en que fuera enterrado su cuerpo. Con anterioridad a la muerte del monarca, se solían entonar estos Cantares en la capilla real polifónica fundada por el rey. BALLESTEROS BARETTA, 1945, 312.

²²³ Son varias las alusiones a artistas: el aprendiz moliendo los colores (Cantiga CXXXVI); el pintor ejecutando una decoración mural (Cantiga LXXIV); etc. SANCHEZ CANTON, 1954, 67.

²²⁴ SANCHEZ CANTON, 1954, 67.

²²⁵ MAJADA NEILA, 1972.

²²⁶ ALFONSO X, 1930, cap. IX, 89, y cantiga núm. 388 (ed. Salvo García, 2010).

consecuencia de todo ello se multiplicaban las imágenes para subvenir a la devoción popular. La veneración por Ntra. Sra. y el culto de hiperdulía que se le tributaba, determinó la multiplicación de imágenes, unidas a hechos insólitos, considerados milagrosos.

Las figuraciones marianas más repetidas son las que efigian a Ntra. Sra. con el Niño en sus brazos o en el regazo, temas relacionados con la maternidad. Ya que si Jesús fue Rey por naturaleza, la Virgen María lo fue por la Gracia, de aquí que en la Alta Edad Media se interprete a Cristo en Majestad, y a María también, como “Majestatem Sanctae Mariae”, cultos propagados por San Bernardo y los cistercienses. Se nos ofrece la Virgen, sedente o de pie, con el Niño situado en el lado izquierdo²²⁷. Tanto uno como otro suelen portar elementos simbólicos: flores²²⁸, frutos, libros, pájaros, etc., que motivan con frecuencia las advocaciones con que son venerados. Encontraremos en una etapa gótica más avanzada, no ya a Jesús deificado, sino al Niño jugando con la Madre, o trepando sobre sus faldas, mostrando actitudes propias de la infantilidad.

La humanización de los sentimientos es una de las características dominantes en la imaginería gótica. Por lo general, Ntra. Sra. adopta actitudes maternas mientras que Cristo en la cruz se impregna de un gran patetismo por medio del cual se tratará de conmover la sensibilidad de los fieles.

Dentro de los temas marianos más frecuentes, nos encontraremos en algunas obras medievales de la Diócesis placentina, con el Abrazo místico de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada del Templo de Jerusalén, escena inspirada en los *Apócrifos Proto Evangelio de Santiago y Evangelio del pseudo Mateo*, desarrollada por de Vorágine en la *Leyenda Dorada*²²⁹, tema muy repetido en la medievalidad y prohibido luego por la Iglesia, ofreciéndonos numerosas historias de santos mezcladas con fábulas inverosímiles. Entre los Apócrifos hay dos que son muy adoptados por la iconografía occi-

²²⁷ Berceo nos ofrece este tema medieval que es el más repetido. BERCEO, 1947, 61, Milagro XIV.

²²⁸ El capullo de rosa evoca la divina maternidad (Flor spinis, spinacarens). HERNANDEZ DIAZ, op. cit., p. 20.

²²⁹ La Edad Media encontró un gran alimento moral en sus páginas. VORAGINE, S. de: *La Leyenda Dorada*. II tomos, Alianza Editorial, 1ª ed. Madrid, 1982.

dental: el de la Natividad de María, atribuido a San Mateo, y las *Actas de Pilato* o *Evangelio de Nicodemos*.

Otro tema medieval es *La raíz de Jessé y la escena de los Tallos*, que menciona San Mateo al comienzo de su Evangelio. El *Arbol de Jessé*, motivo recurrente en el arte medieval tardío, representó la “genealogía terrenal” de Cristo. Después, se le adaptó para figurar la Inmaculada Concepción²³⁰.

La trilogía mariana (Dormición²³¹, Asunción y Coronación) pone fin a la temporalidad terrenal de Ntra. Sra., y culmina con su primordial Privilegio. Temas muy repetidos en obras medievales, amparados en fuentes orales y escritas, destacando los *Apócrifos asuncionistas*²³².

El siglo XIII fue esencial para el desarrollo de temas marianos, es el siglo de María, gracias al apoyo de los reyes a las ideas de Ramón Llull, que fue cortesano de Jaime I y, después, se hizo terciario de la orden franciscana²³³. La devoción a la Inmaculada se difundió a lo largo de los siglos XIII y XIV y, sobre todo, en el siglo XV²³⁴.

En los pueblos extremeños que se van reconquistando surgen iglesias bajo la advocación de la Asunción de la Virgen. Los libros de Ave-María de San Buenaventura y Ramón Llull²³⁵, y el paralelismo con el *Cantar de los Cantares*, ya citado, ofrecen imágenes a este culto en

²³⁰ La adaptación de los símbolos de Cristo al uso mariológico al final de la Edad Media fue algo habitual. STRATTON, 1988, 14. Ya Tertuliano en el siglo III interpretó “el vástago nacido de la raíz” (Isaías, 11,1), como María y Jesús, flor y fruto. CORBLET, 1860, 169-181.

²³¹ Desde la Antigüedad se utilizó el término “Dormición”, como letargo o sueño. Si la muerte es consecuencia del pecado y María fue impecable, no murió realmente, sino aparentemente, según defendieron los exégetas y escritores sagrados a través de los siglos. En la iconografía medieval figura la Virgen llevada corporalmente por ángeles, en virtud de la Gracia para diferenciar Asunción de Ascensión.

²³² Leucio (siglo II), el del pseudo Meliton (difundido en los siglos IV y V), etc...

²³³ El *Liber principiorum theologiae*, de Llull fue importante para ensalzar la virginidad de María. HILLGARTH, 1971, 12.

²³⁴ FRIAS, L.: “Origen y antigüedad del culto a la Inmaculada Concepción en España”. MC 22 (1954), p. 79.

²³⁵ Vid. STORFF, H.: *The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Duns Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary*. San Francisco, 1925, p. 126.

el interior de los templos traducidas en bienes muebles. Este gran cántico, desde los inicios del Cristianismo, ha sido la piedra de toque del misticismo. San Bernardo, en el siglo XII, predicó ardientes sermones tomando como base el *Cantar de los Cantares*. Pero, a fines del siglo XII y en el siglo XIII, los belgas María de Ognies y Luitgarde de Tongres, expresaron el amor divino que inspira este bello cántico²³⁶.

En esta devoción a la Virgen María, el apoyo real y el eclesiástico corrieron paralelos. Alcanzó una mayor difusión en el Concilio de 1431 en el que destacaron interesantes intervenciones de los españoles Juan de Torquemada y Juan de Montenegro, que atacaron la doctrina, y la defendió Juan de Segovia. En 1439, el Concilio proclamó oficialmente la doctrina, terminaron por imponerse los inmaculistas²³⁷.

Es patente la propagación del culto a Ntra. Sra. en la época de los Reyes Católicos, cuando asistimos en la Diócesis placentina a un gótico tardío²³⁸. Estos impulsaron numerosas fundaciones religiosas bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Sin embargo, los RR. Católicos en sus colecciones apenas tenían obras relacionadas con la doctrina inmaculista²³⁹. El ambiente cultural que se vivió en la Corte de los Reyes Católicos fue impresionante. Someramente, pudiéramos responder con la frase que de la cultura que tenía la Reina y de su tiempo dijo Juan de Lucena en *Vita beata*: “Jugaba el Rey (Enrique IV), y todos éramos tahures; estudia la Reina, somos

²³⁶ Parece que fue Ruperto (murió en 1135), abad del monasterio benedictino de Deutz, el primero en interpretar el *Cantar de los Cantares* en sentido mariano, en ello le siguió Honorio de Autún (murió en 1136). Vid. BEUMER, J.: “Interpretación mariana del Cantar de los Cantares en la primera escolástica”. *ZKT*, 76 (1954), pp. 411-439. A fines del siglo XII, Alano de Lille, defendió la realidad del cuerpo de la Virgen, y Guillermo de Newbury en su *Explanatio sacri Epithalamii in Matrem Sponsi*, ofreció una interpretación mariana del *Cantar* insistiendo en el misterio de la Encarnación.

²³⁷ RECIO, 1955, 113.

²³⁸ Vid. SANTA MARIA, 1682. Dice: “Comienza la Monarquía de los Romanos en España por la muerte del Rey Avides. Nace María Santísima Señora Nuestra, y ay noticias en España el mismo día que avía nacido María, y concebida sin pecado original”, p. 37.

²³⁹ SANCHEZ CANTON, 1950. Según un inventario realizado por el camarero Sánchez de Paredes en 1505.

agora estudiantes”²⁴⁰. Veamos cuáles fueron estos estudios de la Reina que sirven para caracterizar la época en que vivió, dice Fernán Pérez de Guzmán en *Generaciones y Semblanzas*: “Era doña Isabel la Católica hija de don Juan II, quien, sabía hablar y entender latín; leía muy bien; placíanle muchos libros é estorias; oya muy de grado los dicires rimados, é conocía los vicios dellos; sabía del arte de la música, cantaba é tañía bien, y usaba de magnificencia en facer edificios en los alcáçares é casas reales é en iglesias ó logares sagrados”²⁴¹.

Dos de los escritores más fecundos del siglo XV son Dionisio Carujano²⁴² y Bernardino de Busti. Toda la mariología de esta época está resumida en su obra *Mariale*, que abarca más de mil páginas a dos columnas. Con posterioridad, ya los artistas renacentistas representarían a María como una bella mujer de su tiempo y llena de gozo sensual. Los humanistas apenas se interesarán por Ella, ya que tratan muy poco los temas de fe²⁴³.

También es frecuente encontrarnos con Cristos crucificados expuestos en la cruz, desnudos, con faldequín, prolongación tipológica de los Crucificados góticos dolorosos de la escuela castellana que consiguen un gran desarrollo en el siglo XIV. Los artistas expresan un simbolismo grandioso, la muerte de Cristo, que tiene su origen

²⁴⁰ En la biblioteca de la Reina se podían consultar los siguientes libros: *Décadas*, de Tito Livio; *Retórica*, de Cicerón; **Ética**, de Aristóteles; las *Epístolas*, de Plinio; *Cantigas de Santa María*; *El Conde Lucanor*, el mejor libro en prosa del siglo XIV; y el mejor libro en verso, el del Arcipreste de Hita; *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, de Álvaro de Luna, que según Menéndez Pelayo, “nos da el mejor trasunto de la urbanidad palaciega del siglo XV”; además de varios libros de caballería y la *General Estoria*; *La Ciudad de Dios*, de San Agustín; y las *Meditaciones*, de San Buenaventura. Por las obras de arte que conservaba, podemos decir que tenía predilección por Pedro Berruguete y Bartolomé Bermejo. Cit. SANCHEZ CANTON, 1950.

²⁴¹ Cit. por OVEJERO BUSTAMANTE, 1951, 272.

²⁴² *Sobre la alabanza y dignidad de María y Sobre la dignidad y elogio de la bienaventurada Virgen María*.

²⁴³ Podemos citar a algunos autores que en sus obras siguen ocupándose de cuestiones mariológicas: Pedro Canisio (murió en 1597); Francisco Suárez (murió en 1617), escribió *De mysteriis vitae Christi*; Lorenzo de Brindis (murió en 1619), con su obra *Mariale*; etc...

en Siria²⁴⁴. Las primeras representaciones de este tema en España las encontramos en el siglo IX, las peregrinaciones de Compostela trajeron cantidad de mercaderes asirios introductores de imaginaria. Tras la reconquista de las principales localidades extremeñas, se irá introduciendo esta representación oriental de la Crucifixión.

Durante el siglo XIV se desarrolla en Europa una corriente místico-religiosa basada en los dolores que sufrió Jesús en la Pasión²⁴⁵. El grupo más generalizado en Extremadura será este de los Cristos dolorosos o patéticos de la escuela castellana que constituyen la gran aportación española a la corriente europea de este tipo de Crucifijos góticos fruto de la madura asimilación de una serie de caracteres sustanciales en el Crucifijo renano, a los que se une una interpretación italiana de Crucifijos góticos españoles de la decimotercera centuria²⁴⁶.

Por otro lado, escasean la representación de los santos, incluso en capiteles. Si exceptuamos la obra artística que mejor y más completamente recoge este tipo de iconografía, la sillería de coro de la catedral placentina. Pero, no es objeto de estudio²⁴⁷. A parte de estos temas, nos encontramos tanto en las artes plásticas como en la literatura con representaciones y escritos que traslucen la alegría de vivir, la crítica y la sátira, sin que sea posible saber hoy hasta dónde responden esas manifestaciones a una verdadera hostilidad contra la Iglesia. No olvidemos que el principal cliente era la Iglesia. Encontramos tanto en el arte como en la literatura los medios para documentarnos acerca de la vida de la época medieval, ya que el artista nos ofrecía las cosas típicas del modo más fácilmente comprensi-

²⁴⁴ La Crucifixión de Jesús dio el motivo para la superposición de la tradición con el hecho histórico, que el descubrimiento de la Vera Cruz por Santa Elena hizo de actualidad. CIRICI PELLICER, 1967, 144.

²⁴⁵ En el origen ideológico de este tipo de Crucificado influyeron los místicos de los siglos XII, XIII y XIV, como Santa Brígida de Suecia, Eckhart, Teuler y Suso. También San Francisco y su orden, prestaron gran atención a la Pasión. Vid. FRANCO MATA, 1987, 93.

²⁴⁶ FRANCO MATA, 1983, 220.

²⁴⁷ Véanse nuestros trabajos, RAMOS RUBIO, J. A: "La sillería del coro de la Catedral de Plasencia. Aportaciones artísticas y documentales". *Revista Semana Santa de Plasencia*, 2015, pp. 14-17; y la Tesis Doctoral en la que realizo un estudio pormenorizado sobre la Sillería coral de Plasencia. RAMOS RUBIO, J. A: *Imaginería y Pintura medieval en la Diócesis de Plasencia* (10 de noviembre de 1987).

ble²⁴⁸. El arte y la literatura se nos presentan como dos fuentes de primerísima importancia para el conocimiento de la vida cultural en la Edad Media.

Así, la finalidad del arte en el período gótico se hace cada vez más social. Deja de tener el fin arquitectónico de una primera etapa románica, por ejemplo, para adoptar un fin narrativo. Y para esta narración hay que crear un lenguaje que consiste en una serie de convenciones establecidas, como la aureola que caracteriza a los santos; los pies desnudos que definen a los Apóstoles; el árbol que representa la tierra; la torre con un ángel encima, Jerusalén; etc. También, en los años finales de la Edad Media se irán formando repertorios, unos para la oración y otros para la predicación, de imágenes extraídas generalmente del *Antiguo Testamento*, aplicadas en sentido alegórico a María.

Pero, toda esta relación entre arte y literatura no solo se observa en la imaginería y pintura, también en la arquitectura domina esta estrecha vinculación. Aunque no es el tema que nos ocupa, podemos citar la orientación de las iglesias con el ábside a Levante y la fachada a Poniente, sistematizando así sus representaciones, consagrando el frío Norte al *Antiguo Testamento*, el cálido Mediodía al *Evangelio* y el rojizo Poniente al *Juicio Final*. Es la unidad, orden y jerarquía, que primaban en las ideas de la época de Santo Tomás. Todo en relación a una sistematización. Existe una renovación de ideas no conclusas en obras antiguas, que ahora tienen su culminación. La literatura antigua es casi olvidada, sacando de ella lo que tiene importancia teológica o moral. La repercusión que el franciscanismo tiene en la vida medieval de la Diócesis es decisiva, contribuyendo a crear aquel ambiente ordenado de la segunda mitad del siglo XIII²⁴⁹.

Algunas imágenes de la Virgen con el Niño (ej. Virgen Blanca, de Plasencia o Virgen de Fuentes Claras, de Valverde de la Vera) adquieren grandes proporciones, muy esbeltas, buscando la elegancia en

²⁴⁸ Algunas de las fuentes de que se alimentaba la mentalidad de la época son la *Glosa Ordinaria* de Walafried Strabo, completada en el siglo XIV por Nicolás de Lira; comentarios al *Antiguo y Nuevo Testamento*; el *Racional de los divinos oficios* de Durand; los Sermonarios como el *Speculum Ecclesiae*, de Autun; la *Historia Scolástica*, de Comestor; el *Speculum Historiale y Naturale*, de Beauvais; además de numerosas leyendas de santos, imágenes del mundo y bestiarios.

²⁴⁹ Vid. capítulo dedicado a la proyección del franciscanismo en Extremadura de la obra de RAMOS RUBIO, 1991, 23-29.

actitudes y siluetas, y un sentimiento de armonía preside la composición. La imagen se humaniza, comunicación estrecha entre la Madre y el Hijo o escenas entrañables del Nacimiento de Jesús, buscando su acción espiritual en sentido inverso al del románico, llegando a la razón a través del sentimiento. San Francisco ya fue el precursor de esta tendencia, el buscar a Dios a través de la Sagrada Humanidad de Cristo.

La unificación de estilo que Francia impone al arte gótico no es absoluta, cada país y, en concreto, cada provincia artística infunde su personalidad al arte surgiendo modalidades dentro de una misma tendencia. No obstante, todas las imágenes responden a ese naturalismo y a través de él intentar llegar a la fe por el camino de la emoción. Así, Cristo se retuerce en la cruz, perdiendo el hieratismo del románico, es la patética visión de su martirio en busca del amor popular de los fieles. La imagen de María se hace más expresiva, a consecuencia del impulso que a su culto habían dado los cistercienses²⁵⁰.

La mayor parte de las imágenes que estudiaremos siguen respondiendo al modelo de Virgen Madre del románico pero con mayor movimiento y gracia naturalista. El Niño ya no va a estar en el centro del regazo de su Madre sino sobre una rodilla o juguetea con su Madre. Generalmente, nos encontraremos con obras en madera policromada, salvo Ntra. Sra. del Sagrario de Plasencia revestida de metal, y escasean las esculpidas en granito.

En resumidas cuentas el realismo que ahora se consigue no cae nunca en la vulgaridad, ya que está sometido a un afán de nobleza espiritual y de belleza, atributo divino que se procura hallar en la belleza y armonía de los rasgos, de las líneas, de los plegados, de las proporciones y de los colores. Se establece con frecuencia un equilibrio entre lo real y lo ideal, entre la razón y la fantasía, que como bien dice Blanch "se aproxima al de los grandes momentos clásicos"²⁵¹.

²⁵⁰ En el románico se vivía de espaldas a la realidad, inmerso en un mundo de simbolismos y abstracciones, mientras que la época gótica se abre a la admiración de la belleza creada por Dios. Esto lo vemos en San Francisco de Asís, que extiende su amor a todas las criaturas, y en los postulados de Santo Tomás de Aquino, que decía de todas las cosas del mundo están en consonancia con el ser divino.

²⁵¹ BLANCH, 1972, 16.

Nos encontraremos con varias representaciones simbólicas del infierno por medio de figuras de animales, que no solo se apoyan en escritos eclesiásticos sino que estaban también unidas con concepciones y fantasías de aquel tiempo. A ello daba ocasión el libro del *Apocalipsis* de San Juan donde aparecen animales fabulosos con representaciones del mundo infernal, como el oso, el cerdo, el perro, el buey negro²⁵². La época de que nos ocupamos no sólo está familiarizada con tales representaciones por la literatura sino que las propias experiencias y visiones les comunicaban una especial actualidad. Como muy bien ha estudiado Weisbach: "*Los monjes medievales estaban sometidos a la vida claustral y a la moicación, se veían amenazados constantemente por el demonio y el pecado. Aquellas experiencias claustrales y visiones alucinantes llevaran consigo que la representación de animales adquiriera tan gran desarrollo dentro del material de la escultura románica y que arraigase tan firmemente en ella. Los animales que se utilizan para simbolizar el mal, serán representantes de una finalidad didáctico-espiritual y moral según los partidarios de la reforma religiosa y para estimular la conciencia con la pintura o escultura de los terrores del día del Juicio y del Infierno, anunciados en los escritos y la predicación*"²⁵³.

En la Baja Edad Media, en el campo literario, hemos de destacar la *Divina Comedia* de Dante²⁵⁴, la obra poética que ocupa el primer lugar entre las de la Edad Media. Continúa en su obra con los famosos viajes que fueron el centro de atención en la Antigüedad: al infierno²⁵⁵, al purgatorio²⁵⁶ y al cielo, y eran los temas predilectos de la literatura visionaria de la Edad Media. Esta obra responde por

²⁵² En los escritos del monje cisterciense Cesáreo de Heisterbach se citan a estos animales como representaciones del demonio disfrazado. WEISBACH, 1949, 98.

²⁵³ WEISBACH, 1949, 98.

²⁵⁴ DANTE, 1868.

²⁵⁵ En el siglo IX transformaba Valafrido Estrabón en un famoso poema la *Visio Sancti Wettini*, escrita originalmente en prosa por el monje Heito de Reichenau, que también contiene una descripción del Infierno. Cit. DHONDT, 1983, 350.

²⁵⁶ Hacia 1190, el monje de Saltrey, un cisterciense inglés, escribió un tratado sobre el purgatorio: *El purgatorio de San Patricio*. Fue muy pronto traducido al francés por la poetisa Marie de France y en el siglo XIII circularon muchas versiones en latín y en lenguas vulgares. TURNER, 1978.

entero al gusto de la época, sobre todo ese matiz científico que se aprecia en su lectura. También, en el *Roman de la Rose*, compuesto hacia 1235 por Guillaume de Lorris y Jean de Meun, se dan cita más de 20.000 versos en los cuales se expone el sueño del amor. De un arte de amar en forma de un sueño alegórico, pasa a ser un “espejo de los enamorados” satírico y profano, observándose digresiones de tipo científico²⁵⁷.

En el siglo XIV, el pueblo se incorpora más activamente que antes a la literatura. Los escritores nos muestran a todas las clases sociales en sus obras, en una época en la que es fácil comprobar el paulatino paso de una economía de tendencia al autoconsumo e intercambio muy localizados a una comercialización creciente de los productos agrícolas, en relación con el aumento poblacional y la división social del trabajo. Podemos citar los *Cuentos de Canterbury* del inglés Chaucer (1340-1400), por donde desfila toda la Merry Old England (caballeros, monjes, sabios, comerciantes, molineros, cocineros, etc.). Según Bühler: “Chaucer se inspiró en Boccaccio (1313-1375). Sin embargo, el *Decamerón* se halla alimentado por el acervo medieval; ya en el siglo XIII había compuesto un autor florentino la obra *Le centro novelle antiche*”²⁵⁸.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV, el ejemplo del canciller López de Ayala, traductor de Tito Livio y de Salustio, muestra que la España medieval contaba con buenos latinistas. Los contactos con Italia, refuerzan ese gusto por la cultura antigua que no se desmiente a lo largo del siglo XV²⁵⁹. Teniendo en los mismos reyes ejemplos excepcionales: Isabel “la Católica” aprendió latín bajo la dirección de Beatriz Galindo; Juana “la Loca” pronunciaba discursos en latín en la corte de los Países Bajos²⁶⁰.

²⁵⁷ Fue muy leído y difundido. En 1444 el canónigo de Lisieux, Estienne Legris, ofrece un *Répertoire du Roman de la Rose*, hecho por su propia mano, a Jean Lebegue, secretario de Cámara de Cuentas de París. A fines del siglo XV era frecuente oír sentencias del *Roman de la Rose* empleadas como refranes populares. LANGLOIS, 1914.

²⁵⁸ BUHLER, 1977, 233.

²⁵⁹ RAMOS RUBIO, 1990. En uno de los capítulos se estudia ampliamente la influencia de algunos autores como Nebrija (1444-1522) o Sánchez de las Brozas (1523-1601) en los ambientes intelectuales extremeños.

²⁶⁰ Vid. PULGAR, 1943. Ed. completada por SANTA CRUZ, 1951. BERNÁLDEZ, 1962.

Durante el reinado de los Reyes Católicos se traducirán los textos de los autores latinos e italianos: César, Plauto, Juvenal, Boecio, Dante, etc... Los tratados que parten de las imprentas serán muy difundidos entre los intelectuales²⁶¹.

Ya desde la Alta Edad Media, la cultura se había convertido en patrimonio casi exclusivo de la Iglesia y adquiere un carácter utilitario: la literatura clásica sirve, como muy bien dicen C. Alvar y A. Gómez-Moreno²⁶², para el aprendizaje del latín, lengua que une a todos los fieles; la doctrina se imparte en esta misma lengua hasta el Concilio de Tours en el 813, en el que se aconseja la traducción a rústica romana lengua de las homilías, para que sean más fácilmente comprendidas por el pueblo.

La literatura medieval será un importante medio para conocer la sociedad del momento que nos ocupa, como es el caso del cantar de gesta²⁶³, en una época guerrera, el mundo del feudalismo, de los monasterios, de la naciente burguesía y de las Cruzadas; o Juan Ruiz, el autor del *Libro de Buen Amor*²⁶⁴, como cronista de la vida pintoresca y movida de los personajes que pululan por las plazas y mercados de las ciudades de Castilla. Porque la literatura de fines de la Edad Media que tiene su reflejo en el arte, está dirigida al hombre y le recuerda sus deberes, poniendo ante sus ojos todo lo que se refiere al humano destino, a los vicios, a las virtudes, a la muerte, etc. Todo el mundo decía lo que pensaba, ya en prosa, ya en verso; y Diego de Valera, Alonso de Palencia, Hernando del Pulgar y los autores de las *Coplas del Provincial*, de la *Panadera* y de *Mingo Revulgo* ejercían una función enteramente análoga a la del periodismo moderno, grave y doctrinal, o desmandado.

No estaba mal este sentido de ver la vida, pero en cambio producía malestar en algunos círculos del reino. De hecho, y salvo los intervalos en que don Alvaro de Luna tuvo firmes las riendas del

²⁶¹ PEREZ, 1986, 78.

²⁶² ALVAR y GÓMEZ-MORENO, 1988, 16.

²⁶³ Ha existido una tradición literaria ininterrumpida desde la *Eneida* y la *Farsalia* hasta los cantares de gesta medievales. Podemos citar la *Chanson de Roncesvalles* (778); *Chanson de Roland* (hacia 1125); y los poemas épicos: *Los Siete Infantes de Lara*, *Fernán González*, *Chançon de Guillelme*, etc..

²⁶⁴ Vid. LIDA, 1941. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor*. Ed. crítica de Juan Corominas. Madrid, 1967. Y la edición crítica de Criado del Val y Eirc W. Naylor, Madrid, 1965.

gobierno, la Castilla del siglo XV, no vivió bajo la tutela monárquica, sino en estado anárquico, como podemos observar en historias locales y en libros de linajes²⁶⁵. Hasta que los monarcas Católicos nivelaron en una misma justicia a Monroyes y Solises, Pardos y Andrades, etc. Ofreciéndonos una época cultural, muy activa y fecunda en manifestaciones artísticas y literarias.

Lo que nos llegó en el siglo XV de aquella literatura venía por intermedio de los traductores latinos, como es de ver la *Iliada* en Juan de Mena o el texto latino de Pedro Cándido, Fedón y Axioco en Pedro Díaz de Toledo, Plutarco y el Josefo en Alonso de Palencia, o imitaciones de Lucano en Juan de Mena, y de Horacio en el Marqués de Santillana. Ni estaban olvidados los historiadores cuya serie había abierto el canciller Ayala; Vasco Guzmán hacía la primera traducción de Salustio; otros vulgarizaban a Julio César, a Orosio y a Curcio, de sus originales o de versiones anteriores toscanas o catalanas. Hemos ofrecido pocos datos, pero suficientes, para dar razón cabal del predominio de que gozaba la cultura clásica en Castilla.

El *Libro de Buen Amor* es un poema satírico-didáctico, de gran espontaneidad, en donde la alusión a la muerte se utiliza con un fin moralizador que hace volver a los hombres hacia las verdades eternas de la Revelación y de la Teología²⁶⁶. La muerte en la Edad Media era considerada como una consecuencia del pecado original, se presentaba como algo concreto y repugnante, como un verdugo que se regocijaba en cortar las cabezas de los vasallos y de reyes²⁶⁷. Este horror hacia la muerte solo se aplacaba con el misterio de la Encarnación de Jesucristo. Así, el núcleo de la fe es al aparición, mediante la evangelización, de Jesús muerto y resucitado, como Salvador del Mundo (Jn. 4,42) y de cada persona concreta (Lc. 1,47); de tal manera que Jesús como revelación de Dios, no es sólo la cabeza de la Iglesia, sino también el sacramento de un amplio mundo invisible- el del Dios Trino, de la Virgen y de los Santos- que se realiza y significa por la fe bajo la nota esencial de la salvación, constituyén-

²⁶⁵ *Nobiliario*, de Vasco de Aponte, para Galicia; en las *Crónicas de la casa de Niebla*, para Andalucía; y en los *Hechos del Clavero Monroy*, para Extremadura. En los cuales podemos resaltar que no hubo otra ley que la del más fuerte; los caminos se infestaron de ladrones, y apenas se conoció otra justicia que la que cada uno resolvía por sí mismo.

²⁶⁶ LAPESA, 1967.

²⁶⁷ ROSS, 1973, 104.

dose para el hombre en un universo invisible solidario, comunitario y soteriológico.

En la Alta Edad Media, la imagen de la muerte ya estaba presente en el pueblo, como consecuencia lógica de la fe, afectando a los círculos religiosos²⁶⁸. Los predicadores, en la Baja Edad Media, prepararán el camino hacia una sensibilidad exaltada que iba a desembocar en la tétrica visión de la muerte en los siglos XIV y XV²⁶⁹. Su difusión fue rápida tanto en el campo de la literatura²⁷⁰ como en las obras de arte (sillerías de coro).

Las fuentes documentales de la segunda mitad del siglo XIV nos han transmitido abundante información de los ramalazos pestilentes que asolaron a los diversos reinos hispánicos. En gran parte de la Diócesis placentina, entre 1363 y 1364, la peste se difundió incrementando el temor a la muerte, provocando un alza de los precios y un debilitamiento de las rentas señoriales. Por tanto, la Peste Negra y lo sucesivos ramalazos pestilentes que le siguieron, hicieron de la muerte un tema de la vida cotidiana y un motivo de inspiración para los escritores y los artistas. El arte recogió la herencia de las morandades. El esqueleto putrefacto o el rostro carcomido son figuras que se multiplican desde finales del siglo XIV. A través de ellas los artistas deseaban recordar a sus semejantes el fin que aguardaba a todos los mortales. Lo que se puede extraer de todo el tratado del *Ars Moriendi* (siglo XV) es un episodio más de la eterna lucha entre el bien y el mal, de esa gran psicomaquia que la Edad Media ha figurado bajo tantas formas, y que en su momento final reflejó a través de la lucha por la posesión del alma. Existen muchas xilografías en

²⁶⁸ La preocupación por la muerte y la moralización acerca de la vanidad humana suscitaron, ya en el siglo XIII, muchas imágenes que eran conocidas como *memento mori*, o recordatorios de la muerte. Hay una colección de poemas franceses, de esta época, que contiene una pintura de tres nobles que se enfrentan con sus propias imágenes en esqueleto. *Tres nobles vivos y sus iguales muertos*, del *Recueil de Poésies françaises*. c. 1285. Bibliothèque de l' Arsenal (París).

²⁶⁹ CANTARELLAS, 1973, 98.

²⁷⁰ En la copiosa literatura de las *Danzas de la Muerte*, nos encontramos con grabados que acompañan a los textos. Se nos presentan los horrores de la muerte, y la idea de la Salvación que solo se consigue con una buena muerte, en gracia de Dios. Podemos citar algunos tratados: *Imitación de Cristo*, *Arte de bien vivir y de bien morir* (ed. de Vêrard), etc...

estos tratados del siglo XV en las cuales el demonio observa cómo el alma del justo sube hacia el cielo en busca de la Salvación²⁷¹.

Gran parte de esta literatura será aliada íntima de los acontecimientos del momento. Así, Bédier demostró la relación existente entre la *Chanson de Roland*²⁷² y el movimiento espiritual que condujo a la I Cruzada (1096), del mismo modo que estableció los vínculos entre los cantares de gesta y los monasterios, así como el culto a las reliquias, aspecto que sobresale en muchos poemas épicos y en libros de caballería²⁷³, como es el caso de los Infantes de Lara, el de Fernán González o el *Poema de Mío Cid*²⁷⁴, en todos ellos se defiende la ley moral y hay implícita una serie de enseñanzas muy útiles.

También podemos observar en otros textos literarios, como la obra citada de Juan Ruiz, la paulatina entrada de elementos sociales nuevos que condicionan temas y motivos. Un aspecto esencial es el influjo de la burguesía sobre la estética general de la épica, poniendo en duda los valores tradicionales de nobleza y heroísmo. Del mismo valor que como documento de la vida popular del siglo XIV posee la obra de Juan Ruiz es por lo que a la del siglo XV se refiere el libro que escribió el Arcipreste de Talavera en 1438, Alfonso Martínez de Toledo, conocido como *Reprobación del Amor Mundano*²⁷⁵. Según Bühler: "A partir del siglo XIV el pueblo se incorpora más activamente que antes a la literatura, deteniéndose los autores gustosamente en la pintura de tipos de todas las clases sociales"²⁷⁶.

Como ya hemos visto anteriormente, existía desde los inicios de la Edad Media una verdadera pasión enciclopédica, que se acrecentó

²⁷¹ Vid. SAUGNIEUX, 1972.

²⁷² PARIS, 1959, 429.

²⁷³ *Amadís de Gaula y Palmerín de Inglaterra*. Junta para la Ampliación de Estudios. Madrid, 1987.

²⁷⁴ Es interesante el reciente estudio de Sáinz Moreno sobre el autor del *Poema de Mío Cid*, que según él fue el primer obispo de la Diócesis de Salamanca (22 de junio de 1102), Jerónimo Visqué de Perigord, que intervino activamente en las obras de la catedral salmantina, empleando posiblemente los donativos que el Cid le dio en Valencia. SAINZ MORENO, 1989.

²⁷⁵ BAGUE y PETIT, 1956, 88.

²⁷⁶ BUHLER, 1977, 233. Podemos citar en el siglo XIII los cuentos de un autor anónimo recogidos en *Le centono velleantiche*; el *Decamerón*, de Boccaccio (1313-1375); los *Cuentos de Canterbury*, del inglés Chaucer (1340-1400), etc.

desde el siglo XIII. Tomás de Aquino y Ramón Llull, con la *Summa* y la *Ars Magna*, intentan aunar todas las ciencias con la religión continuando una idea comenzada ya por los filósofos persas. Será Vicente de Beauvais en su *Speculum majus*, el que logre dar una panorámica del mundo muy completa, aunando la Ciencia, la Moral y la Historia²⁷⁷, siguiendo la idea comenzada ya por San Ambrosio en su *Hexamerón*, y por Plinio en su *Historia Natural*. Vicente de Beauvais fue un gran sabio francés, se pasó toda su vida leyendo y haciendo extractos de sus lecturas, tal fue su pasión como lector que se le calificó de “libro rum helluo” (devorador de libros). El *Physiologo*, escrito en el siglo II y traducido en el XII, a pesar de haber sido condenado por el Papa Gelasio, sirve de base a los escritos de San Agustín y Honorio de Autun.

La vida de Jesús entra en la iconografía a través de la liturgia, siendo el texto de los *Beatos* esencial para explicar los pasajes del Antiguo Testamento en que se anuncian detalles de la vida de Cristo²⁷⁸. Convertidos en libros de espiritualidad directa, con su complejo mundo doctrinal, y enriquecidos con ilustraciones son preciados tesoros que formaban parte de las parroquias y de las bibliotecas de algunos nobles, que aprovechaban la lectura de los mismos en primavera, cuando el Apocalipsis se hacía lectura litúrgica del tiempo pascual. En resumen, la herencia de la antigüedad fue transmitida por la Edad Media y renovada por el movimiento humanista, reforzándose con el peso de la literatura eclesiástica, que tiene allá su origen, dejándose sentir en los campos de la ascética y la mística y en el de todas las letras del Siglo de Oro²⁷⁹.

Las fuentes de inspiración general en la Edad Media fueron los textos sagrados, los comentarios de la patrística tradicional y la literatura cristiana medieval, parte de cuyos manuscritos tenían ilustraciones plásticas de contenido doctrinal, las cuales sirvieron

²⁷⁷ El *Espejo Moral* entra en la escultura y la pintura a base de las personificaciones de la *Psicomaquia* de Tertuliano, donde luchan los vicios y virtudes. El *Espejo Histórico* comienza con las imágenes del Antiguo Testamento interpretadas desde una perspectiva moral y mística.

²⁷⁸ Como método los *Beatos* recogen la doctrina de algunos escritores cristianos como Jerónimo, Agustín, Ambrosio, Fulgencio e Isidoro.

²⁷⁹ Podemos citar los textos de Paravicino (1580-1639), en los que encontramos una rica iconografía mariana. Paravicino reclama el respeto a la verdad histórica, exigencia que pide también a las representaciones plásticas. Vid. CAAMAÑO MARTINEZ, 1967, 211-220.

de referencia inmediata para los artistas. La permanente comunicación con Oriente fue una de las razones que explican la influencia temática de modelos allí creados, conocidos en la Diócesis placentina a través de obras menores. Temas plásticos recogidos por los visigodos de la literatura patrística y del resto de textos y dogmas cristianos, recuperados tras la reconquista en los principales puntos de Extremadura. La escultura y la pintura se convierten en la Edad Media en el mejor medio de expresión del sentimiento religioso que busca la forma adecuada para representar artísticamente las verdades reveladas acerca de la salvación. El artista se convierte en intérprete de los textos sagrados. Por otro lado, la Iglesia introdujo nueva savia en las costumbres de la sociedad medieval por medio de representaciones teatrales que, en la mayoría de los casos, se celebraban en algunas localidades en la fiesta del Corpus. Esta fiesta tiene sus orígenes en 1230, en las visiones de la monja cisterciense Juliana de Monte Cornelión, priora del convento de San Martín de Lieja. En ellas se le manifestó la voluntad divina de que se observara una fiesta del Stmo. Sacramento. En el año 1264 Urbano IV por medio de una bula instituía la fiesta. En algunas localidades de la Diócesis placentina se contrataban para la procesión danzantes y músicos²⁸⁰. Se instalaba el Sacramento en un tablado bajo dosel, y se iniciaban las representaciones de autos y comedias, al principio en las iglesias, y después en el atrio de las mismas. Las danzas eran mitológicas, históricas, hagiográficas y marianas, que también contribuyeron a la difusión del culto a María.

Del mismo modo la devoción propagada por la Iglesia se manifiesta en el deseo de una mayor aproximación a la masa de los fieles, de aquí que el *Ave María* se convierta en una plegaria universal de la cristiandad a partir del año 1220 y los dominicos extiendan la práctica del rosario. El respeto a las santas especies trae consigo el fin de la comunión de los fieles bajo las dos especies ante el temor de que cometan alguna incorrección para con ellas; los milagros eucarísticos aparecen y refuerzan la credulidad y el fanatismo con respecto a los judíos, acusados de profanar la hostia. Despliegue de ceremonias

²⁸⁰ En Plasencia tenía una gran tradición la fiesta del Corpus. Era costumbre de que la catedral hiciera fiestas, se corran toros, autos y danzas el día del Corpus y su Octava. Archivo Municipal de Plasencia, 1608 y ss. 13 fols.

y de imágenes que tienden más al efecto didáctico y moral que a impresionar.

El culto a los Santos fue muy importante en la Edad Media. Los hombres del Medievo encontraron en cada santo en particular a su protector. Existe un gran auge en la piedad popular; la prueba la tenemos en la multitud de cofradías medievales existentes en los pueblos de la Diócesis placentina acogidas a un patrono. Esta imagen del santo patrono fue y sigue siendo la más venerada y queda ligada a los actos sociales de la cofradía, pasando a ser el santo titular de la población, podemos citar por orden de preferencia de advocaciones a los Santos Mártires (Fabián y Sebastián)²⁸¹, Santiago y San Antón, San Juan Bautista, San Miguel, Santa Lucía, San Andrés, y otros santos.

El arte de la Contrarreforma defendió durante el Concilio de Trento todos los dogmas atacados por los protestantes. Pusieron verdadero interés por exaltar a la Virgen. La ferviente imaginación del siglo XV fue puesta en prueba durante la última sesión del Concilio de Trento (XXV, año 1563). Se discutió sobre las imágenes que presentasen “atributos provocativos”, así como la jerarquía de los santos en las representaciones, incluso Molanus (prof. de la Univ. de Lovaina) manifestó que no se debería de seguir representando a Ntra. Sra. desmayada ante la cruz, porque ello era insultante para su dignidad. Las doctrinas de Molanus y del Concilio de Trento arrebataron a las viejas imágenes de la Edad Media el alma que les había dado vida. El espíritu que imperó en el Concilio de Trento iba a provocar la muerte del arte medieval. Todos los santos de la *Leyenda Dorada*, que tan populares fueron a fines del siglo XV, vieron alejarse de ellos a gran parte de la cristiandad. No obstante, dejaron para siempre el reflejo de sus fisonomías en obras de arte de múltiples iglesias, en donde habían sido venerados. Porque, en las iglesias se deben de conservar las imágenes que ya existen de Jesucristo, de la Virgen y de los demás santos y que se les ha de tributar el honor debido, no porque se crea haber en ellos divinidad o virtud alguna

²⁸¹ El culto a estos mártires tiene un carácter popular muy acusado, no sólo por su extensión en esta época, sino por las cualidades que se les atribuyen, sobre todo a San Sebastián como protector contra la peste, plaga frecuente en la Edad Media. Protección que comparte en el siglo XVI con San Antonio, San Cristóbal y San Roque.

por la que merezcan el culto, sino porque el honor que se tributa a las imágenes se refiere a los prototipos que ellas representan²⁸².

La exaltación del espíritu, la combinación ingenua de realismo y de misticismo, la profunda preocupación por los valores universales y eternos, son las fuentes esenciales en la Baja Edad Media. A la Iglesia le debemos nuestro arte cristiano. Una de las bellezas del arte cristiano consiste en narrar la historia del pensamiento cristiano. Las diferentes maneras como sintieron el cristianismo las sucesivas generaciones, se encuentran todas en el arte cristiano²⁸³.

²⁸² Decreto *De sacris imaginibus* de los Padres del Concilio de Trento. CAÑEDO ARGUELLES, 1982.

²⁸³ MALE, 1947, 5.

III.- La situación artística en Extremadura

El ámbito cronológico del patrimonio artístico medieval en la mayoría de las localidades que integran Extremadura tiene como límite histórico inicial la reconquista y repoblación de los territorios musulmanes por parte de los ejércitos reales y las Ordenes Militares, es decir, en el primer tercio del siglo XIII. Estos emplazamientos, tras la reconquista, dieron lugar a villas fuertes, potenciadas generalmente por los monarcas como centros para la repoblación, concediendo fueros y privilegios o siendo entregadas a las Ordenes Militares integrándose en distintos señoríos nobiliarios, como anteriormente ocurriera en el norte de la Península²⁸⁴.

Comienzan a aparecer entonces los primeros ejemplos del nuevo arte cristiano, teniendo gran importancia la arquitectura castrense, como consecuencia de la situación fronteriza de Extremadura entre los territorios islámicos y cristianos. Por tanto, el arte cristiano que se desarrollan en el siglo XII, está marcado por la empresa reconquistadora. Este hecho explica que, frente a la importante arquitectura militar y a las manifestaciones de la arquitectura religiosa de repoblación, los ejemplos de bienes muebles sean escasos. La mayoría de esta poblaciones responden a un trazado urbano que tiene su origen en la Baja Edad Media, tal es caso de la mismo ciudad del Jerte. A pesar de que dichas poblaciones renovaron su caserío y remozaron sus monumentos con el gusto que requerían las exigencias renacentistas, conservan una fisonomía urbana en el casco original profundamente

²⁸⁴ GAUTIER-DALCHE, 1980, 103; LOMAX, 1976. MOTA, 1969, 423-446.

marcada por la Edad Media, cuando surgen con una personalidad definida dentro de la historia regional²⁸⁵.

En efecto, desde mediados del siglo XII hay un auge de los centros urbanos del mundo occidental, una recuperación de la devoción mariana y la fe en el Crucificado que se había perdido con la invasión musulmana y que tiene sus orígenes en las poblaciones sureñas de la actual Extremadura en los primeros testimonios de la presencia cristiana en la zona que corresponden al año 254, en la que se ha fechado la carta que el obispo de Cartago, San Cipriano, que remitió a los fieles de Mérida y a monasterios y a las iglesias rurales²⁸⁶.

Desde el siglo XII se constituye una verdadera comunidad espiritual y cultural, al margen de la fragmentación política, que muestra cierto grado de uniformidad. Hay una serie de circunstancias que conducen a esta situación. Hay un desarrollo de la industria y del comercio, que genera cierta riqueza, al tiempo que se modifican los factores sociopolíticos. La autoridad regia se afirma frente a fórmulas fragmentarias del poder feudal y señorial²⁸⁷.

Entre los siglos XI al XIII se advierte un aumento demográfico notable, paralelo al apreciado en el occidente europeo, experimentándose un gran desarrollo de la vida urbana pues la división del proceso del trabajo permite el establecimiento agrupado de artesanos y comerciantes en las ciudades. Esta expansión demográfica posibilita las intenciones políticas de los monarcas, que sólo podían prosperar mediante un adecuado poblamiento de las regiones conquistadas, afirmándose ciudades con un amplio territorio jurisdiccional como son Mérida, Badajoz, Plasencia o Trujillo. La responsabilidad del dominio de la mayor parte de las tierras meridionales estarán en manos de las Ordenes Militares²⁸⁸.

La arquitectura civil de la Edad Media en Extremadura ha sido objeto de escasa pervivencia ya que durante el siglo XVI fue profundamente transformada, convirtiendo las casas fuertes, que cumplían una función militar-defensiva, en viviendas lujosas renacentistas. Hemos de advertir en este caso, la importancia que tuvieron las Órdenes Militares, la nobleza y los concejos, desde el punto

²⁸⁵ ANDRÉS ORDAX, 1987, 46. Acerca del sistema social-urbano vid. BAREL, 1981.

²⁸⁶ RODRÍGUEZ MARTÍN, 1987, 19.

²⁸⁷ ANDRÉS ORDAX, 1987, 46.

²⁸⁸ YARZA LUACES, 1980, 153. RADES DE ANDRADA, 1976.

de vista del simple mecenazgo. También hubo un notable proceso constructivo de edificios palaciegos de nueva planta, es el caso de la casa señorial de los Condes de Oropesa, obra de mediados del siglo XV, en Jarandilla de la Vera. Aunque será con anterioridad, desde principios del siglo XIV, cuando veamos aparecer las primeras construcciones castrenses de la nobleza para defender sus propiedades y su territorio (casas fuertes). Siendo el señorío de Alfonso Téllez en Albuquerque uno de los pioneros en instalarse en Extremadura hacia el año 1218.

En lo referente a las manifestaciones artísticas religiosas, tras la reconquista cristiana se restablece la Iglesia en Extremadura como fuerza ideológica, política y económica. Asistimos desde el siglo XIII a la llegada de comunidades franciscanas y dominicas, protegidas por importantes familias, que asistían espiritualmente a los ejércitos, impulsado la devoción mariana y la actividad cultural en numerosas localidades. También, se dio el caso de obispos-soldados, que intervinieron activamente en los hechos de armas dirigidos por la monarquía²⁸⁹.

La catedral constituía en Coria, Plasencia y Badajoz auténticos centros urbanos, y el palacio del obispo era el foco de poder más importante. El prelado, con un séquito de unas cuarenta personas, más la veintena de beneficiados con sus parientes y servidores, los capellanes y mozos del coro, los clérigos de las parroquias, frailes y monjas formaban el grupo más compacto de la catedral, como sede del obispo, centralizaba una serie de funciones de tipo religiosas y jurisdiccionales muy importantes para la ciudad²⁹⁰.

El Obispo controlaba las iglesias, reservándose para sí las rentas más sustanciosas y dejando para los canónigos la percepción de aniversarios y capellanías. Por poner un ejemplo, en Plasencia, el clero estaba bien organizado, enviaba representantes a los sínodos e incluso constituye asociaciones como la universidad de los cléri-

²⁸⁹ Por ejemplo, el Obispo de Plasencia participó en las Navas de Tolosa y en la conquista de Trujillo (25 de enero de 1233). Su proximidad a la monarquía es tal que Fernando III lo califica como "venerabili amico meo". *Anales Toledanos*, vid. FLOREZ, 1771, 396. MARTIN MARTIN, 1991, 82; MANSILLA REOYO, 1945, 35. Tenemos constancia documental de la edificación de conventos de las citadas comunidades religiosas en SANTA CRUZ, 1989.

²⁹⁰ MARTÍN MARTÍN, 1991, 81.

gos de Plasencia, con bienes propios y una administración desarrollada. La base económica de la organización eclesiástica, principal mecenas del Arte en la Baja Edad Media, reside en buena parte en el diezmo y así parece demostrarlo el hecho de que los obispos intervienen constantemente en el tema desde el sínodo de Plasencia de 1229 hasta el de 1499²⁹¹. Ya desde el siglo XV se forma la red parroquial, y la predicación eclesiástica llega a todos los rincones de Extremadura, con un notable desarrollo de las artes los obispos que ocuparon la sede episcopal durante este siglo, tal el caso de don Gutiérrez Álvarez de Toledo, hijo de los primeros Duques de Alba.

La parroquia constituye la agrupación religiosa básica. Regentada por el clero secular, disponía de una notable participación de los laicos en el gobierno. A través de ella se ejercía el patronato del pueblo, que pone su trabajo, su dinero, su espíritu en el acrecentamiento de los bienes y la producción de objetos artísticos. Algunos de estos feligreses formaban parte de cofradías, establecidas en las parroquias, procuraban dinero para las obras de la iglesia. En este sentido, hemos de tener en cuenta a la organización señorial, que participaban decisivamente en las directrices religiosas de la parroquia. Estos detenaban señoríos, villas y lugares. Algunos, pertenecían a familias bien conocidas de la nobleza española, tal era el caso de los Duques de Alba de Tormes y Condes de Oropesa, colaboradores estrechos de la Corona, que poseían un amplio territorio. También, podemos citar a los Duques de Béjar, herederos de la familia placentina de los Zúñiga o Estúñiga, unida con los Álvarez de Sotomayor que eran, asimismo, Duques de Arévalo y Condes de Plasencia; y los Condes de Medellín, con jurisdicción sobre Medellín, Don Benito, Guareña, Miajadas y otros pueblos²⁹².

Al temprano señorío de Alburquerque, hemos de añadir la numerosa baja nobleza, nacida al amparo de las luchas señoriales y feudales de los siglos XIV y XV que poseía jurisdicciones y derechos de las que derivaban importantes rentas en varios pueblos extremeños, tal

²⁹¹ BENAVIDES CHECA, en su obra *Prelados placentinos*, apénd. pp. LXXIII ss. Archivo Catedralicio de Plasencia. Legajo 91, núm. 18.

²⁹² Sobre jurisdicciones de los Zúñiga existe documentación. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, leg. ni f. 12 de julio de y 28; 22-1; ff.o1443. A. Real Chancillería de Valladolid, leg. 1-22, ff. 27v 24-25. Vid. también PAREDES, 1909, 438-446.

es el caso de los señoríos de Monroy y de Almaraz, resultado de la política repobladora llevada a cabo al final de la reconquista y consolidados en la Baja Edad Media. Esta nobleza llevó a cabo un importante desarrollo constructivo a base de casas solariegas y palacios en ciudades y pueblos; así como la adquisición de obras de arte para amueblar los interiores de las viviendas²⁹³. Podemos destacar el palacio episcopal o el de los Zapata en Llerena, el portal manuelino y la torre del reloj del Ayuntamiento de Olivenza. Entre los monumentos de Zafra destaca el Alcázar o palacio de los Duques de Feria, en la actualidad Parador de Turismo. Es un palacio del siglo XV, remodelado en los siglos XVI y XVII. El Alcázar es una construcción predominantemente militar en su exterior aunque dentro ofrece los rasgos de las más elegantes realizaciones palaciegas. Destaca el patio central con claustro, escaleras, galerías, salones y el artesonado de la cúpula gótico-mudéjar que cubre la capilla.

También, las Ordenes Militares desempeñaron un importante papel en la vida de las localidades extremeñas, como queda reflejado en algunas constituciones religiosas, residenciales o administrativas que promovieron. Por tanto, obispos y nobles familias jugaron un papel importante en la historia del mecenazgo, que de formas muy diversas mostraron un gran interés por el mundo de la cultura. La donación de bienes y rentas para la erección de edificios, tales como hospitales, conventos e iglesias, suponía en la mayoría de los casos la posibilidad de disponer de capillas para enterramiento de sus fundadores y de sus descendientes. Por eso, el patronazgo, a pesar del aparente carácter personal, discurría a nivel de familia. Estas fundaciones, con generosidad de medios, pasaban a engrosar sus patrimonios²⁹⁴.

La cronología de los acontecimientos político-militares y la tardía consolidación de la reconquista en Extremadura, nos hace comprender los motivos por los que no existe un verdadero arte románico extremeño, aunque algunos monumentos del siglo XIII contengan detalles arcaizantes del mencionado estilo. Por supuesto, son más abundantes los edificios que se encuentran en la provincia de Cáceres, por la razón que su territorio fue dominado más tempranamente por las tropas cristianas. Son los edificios religiosos,

²⁹³ Vid. IBARRA RODRÍGUEZ, 1917; MARTÍN MARTÍN y SÁNCHEZ ESTEVEZ, 1981, 193-204.

²⁹⁴ Vid. LADERO QUESADA, 1977, 248-272.

bastante bien conservados, los que mejor permiten comprender la evolución temporal de la arquitectura medieval de Extremadura. Se conservan fábricas religiosas de fines del siglo XII y principios del siguiente, que siguen la modalidad de románico terciario o arcaizante, tal es el caso de los aleros de las parroquias de San Pedro y San Juan de Plasencia, que muestran canecillos románicos; o las cabeceras de las iglesias de San Martín y San Nicolás, de la citada ciudad. Dentro de las soluciones románicas castellanas está la portada occidental de la Catedral vieja, mostrando un sobrio abocinamiento en jambas y arquivoltas.

A lo largo del siglo XIII, y según iba avanzando la reconquista en las distintas poblaciones, se iban erigiendo otros edificios, como el convento de San Marcos, el templo de Santa Cruz, las ermitas de San Antón y San Lázaro, y la Seo Capitular de la Catedral, en Plasencia o las iglesias de La Magdalena, El Salvador, San Pedro, Santiago, San Nicolás, San Juan, San Esteban o San Martín; las iglesias de Santiago y Santa María, y la ermita de Ntra. Sra. de la Coronada, en Trujillo; la iglesia de San Martín, en Medellín.

Tras la reconquista en el año 1229, Mérida fue el sitio elegido para erigir la iglesia dedicada a la patrona de la ciudad, donde se encontraban los restos de la antigua basílica y hacia 1230 comenzó a construirse una iglesia que reaprovechó la mitad inferior de los ábsides laterales de la basílica y todo su ábside central. En Badajoz, Alfonso X organizaba la sede episcopal en 1255, cuya creación data de tiempos de la reconquista de la ciudad por el rey Alfonso IX de León, el 19 de marzo del año 1230. Aunque a diferencia de las otras sedes episcopales, la pacense contó con escasos recursos económicos. En la provincia de Badajoz, dentro de las iglesias de repoblación destacamos la de Nuestra Señora de la Encina de Burguillos del Cerro, edificación relacionada con el castillo templario.

En Alburquerque, donde se alza el inexpugnable castillo de Álvaro de Luna, nos encontramos con Santa María del Castillo, la iglesia de la fortaleza de Alburquerque. Es obra de finales del siglo XIII, pero curiosamente presenta la estructura arquitectónica más pura de todo el románico extremeño. También cabe citar la iglesia de Santa María de Burguillos del Cerro, hoy Centro de Interpretación, así como la iglesia de San Juan Bautista.

Las construcciones castrenses definieron el paisaje urbano de muchas poblaciones, con sus torres y murallas, auténticos baluartes orográficos que han conformado conjuntos como los de Trujillo,

Cáceres, Galisteo, Montánchez, Jerez de los Caballeros o Plasencia. Así como los alcázares nobiliarios de los Chaves, Escobar o Bejaranos en Trujillo, o las casas de los Golfines de Abajo, de Arriba y Cáceres-Ovando.

Los siglos XIV y XV representan para el arte extremeño, un importante momento de desarrollo. Es la época en que la arquitectura religiosa, junto con la señorial, se consolida bajo las formas del estilo gótico. Pero, la situación marginal del territorio extremeño y su lejanía con respecto a los focos de creación artística van a propiciar tanto la austeridad del arte como su escasa inclinación a la introducción de novedades artísticas, hasta el punto que, podemos apreciar cómo las soluciones constructivas góticas se mantendrán hasta bien avanzado el siglo XVI. En las Villuercas, el rey Alfonso XI construía un santuario bajo la advocación de Nuestra Señora de Guadalupe, corría el año 1337-38 y la Puebla comenzó a desarrollarse en torno al santuario, que se convertiría en monasterio en el año 1389 por decisión de Juan I, haciéndose cargo del mismo y del culto a la Virgen la orden jerónima.

En esta época la actividad constructiva se centrará en iglesias, ermitas y casas-fuertes. Los años finales del siglo XIV y hasta el primer decenio del siglo XVI protagonizaron uno de los periodos más ricos de la historia del arte extremeño, potenciado por los obispados y los órdenes militares, así como por una nobleza enriquecerá de obras de arte la mayoría de las poblaciones extremeñas. De la primera mitad del siglo XIV son la iglesia de San Clemente, de Trujillo; el convento de San Francisco, las ermitas de Santo Domingo el Viejo, Santa Elena, San Miguel, San Fabián y San Sebastián, de Plasencia. En la segunda etapa del siglo XV, el monasterio de Yuste y las intervenciones que se llevan a cabo en la Catedral gótica de Plasencia, que continuarán a lo largo de la segunda mitad del siglo XV. En esta segunda etapa, hemos de destacar, la edificación de la iglesia-conventual de San Vicente Ferrer y del convento de Santa Clara, en Plasencia; la iglesia de San Nicolás, de Arroyomolinos de la Vera; la iglesia de Ntra. Sra. de la Torre Asunción, de Cuacos; la iglesia de San Miguel, de Jaraíz; la parroquia de Ntra. Sra de la Torre y el convento de Santo Domingo de Guzmán, de Jarandilla; la iglesia de Santiago, de Losar; la iglesia de San Juan Evangelista, de Deleitosa; los conventos de Santa Isabel y de San Francisco el real, y la iglesia de San Martín, de Trujillo; la iglesia de Santiago Apóstol, de Majadas; la Parroquia de la Asunción, de Plasenzuela; la iglesia de la Vera Cruz, de Santa Cruz de la Sierra.

Podemos citar otros edificios monumentales como las ermitas de Zafra, bajo las advocaciones de San Sebastián y los Santos Mártires, del siglo XV, o el Monasterio de Santa Clara; además de la iglesia parroquial de Santa Ana, de Fregenal de la Sierra, que data de los siglos XV-XVI y alberga uno de los mayores tesoros artísticos de Fregenal: el retablo mayor, obra del Renacimiento, que se atribuye a Roque Balduque; y la de Santa Catalina, del primer tercio del siglo XV, destacando las capillas de la Virgen de la Salud, en cuyo honor se celebra la fiesta de los “danzadores”, de claro origen celta, y las dos pilas de agua realizadas sobre capiteles romanos, restos de la extinta ciudad romana de Nertóbriga. La iglesia parroquial de la Candelaria de Fuente del Maestre, que fue construida sobre otra más antigua de la que queda una torre de estilo gótico-mudéjar, del siglo XV. En este edificio se combinan tres estilos arquitectónicos: gótico-mudéjar en la torre, gótico-Reyes Católico, en la nave y renacimiento en el crucero. También en el siglo XV están los orígenes de las iglesias de Santa Catalina y San Miguel de Jerez de los Caballeros, importante núcleo templario.

De las obras salidas del patronazgo eclesiástico fue el proyecto de la Catedral Nueva de Plasencia el más importante, surgido a iniciativa de don Gutiérrez Álvarez de Toledo, en 1498. Con él no sólo pretendía levantar un templo que superara al ya existente para adaptarse a las necesidades de la ciudad, sino también un templo capaz de competir con los de otras sedes episcopales. A la muerte de este obispo fue continuado por sus sucesores, de los que es necesario destacar a don Gutiérrez de Vargas y Carvajal, que impulsó otras construcciones²⁹⁵. Se sitúa como el edificio más importante, la Catedral de Plasencia, que no sólo es una realización arquitectónica, sino también un punto de muestra donde se palpan los cambios doctrinales en los programas decorativos, los sistemas de trabajo en el desarrollo de las obras y el reflejo de las mentalidades anacrónicas o modernas de los miembros del Cabildo, que contribuyen a su realización y que, como verdaderos promotores, dejan su impronta en la heráldica, en los emblemas simbólicos distribuidos por el edificio o en sus propias sepulturas. Coetánea a la placentina fue la transformación de la antigua estructura de la Catedral de Coria, que aún conserva el claustro que se levanta en los años finales del siglo XIV.

La escultura acusa más que la arquitectura una condición peucedera debida a la renovación cultural y las desapariciones oca-

²⁹⁵ Archivo Catedral de Plasencia 4.

sionadas por diferentes circunstancias históricas. Son escasos los ejemplos escultóricos monumentales medievales, pues apenas se incorpora una ilustración iconográfica a los edificios. A las iglesias, edificios civiles y ermitas citadas con anterioridad hemos de sumar otros templos en los que hemos localizado una escasa decoración figurativa-vegetal, concretamente en las portadas medievales de la iglesia de Santa María y la ermita de la Coronada (Trujillo); en los frontispicios de las iglesias de Abertura, Santa Cruz de la Sierra, y de la Catedral Vieja de Plasencia; así como los capiteles de principios del siglo XIV que ilustran el claustro de la Catedral placentina, y un San Miguel con la balanza, en el ángulo septentrional del hastial de la Catedral de Plasencia²⁹⁶.

Más escasos son los testimonios pictóricos medievales. Podemos citar las pinturas murales del templo metropolitano de Santa María de Mérida fechables en el último cuarto del siglo XV, pintura mural al temple que se descubrió en el año 1980 al desmontarse un retablo dieciochesco, con la representación de la Misa de San Gregorio, acompañado por dos acólitos y la reproducción del milagro de la aparición de Cristo Resucitado, acompañado por San Juan y María. Idéntica representación a la existente en las pinturas murales al temple de finales del siglo XV de la iglesia parroquial de Santiago de la localidad de Capilla o las obras mejores conservadas del gótico extremeño como el retablo de Santa María la Mayor de Trujillo o la tabla que representa a San Miguel Arcángel (hoy en el Museo Nacional del Prado), procedente del hospital de San Miguel de Zafra, de finales del siglo XV. Otro notable pintor de los años finales del siglo XV fue Juan de Flandes, artista flamenco que trabajó con la reina Isabel la Católica, dejándonos importantes obras en Guadalupe.

Más ejemplos escultóricos se conservan en el interior de los templos. Era lógico que los primeros ejemplos escultóricos tuvieran un carácter norteño-castellano, aragonés o francés, trasunto de las características iconográficas la mayoría de las imágenes que vamos a estudiar, respondiendo a la tipología de Virgen sedente, coronada, en perfecta frontalidad y teniendo a su Hijo en el regazo, con carácter deífico. Las Ordenes Militares surgen como fuerza militar de élite y como representantes del espíritu de la sociedad del momento, en continua lucha con los árabes. Claro ejemplo de ello son las relaciones existentes entre las imágenes de María y las Ordenes Militares,

²⁹⁶ ANDRES ORDAX, 1987, 68.

como principal fuerza cristiana²⁹⁷, o el ocultamiento de las mismas con la amenaza musulmana, para aparecerse milagrosamente a los cristianos, persiguiendo claramente con ello la continuidad de un cristianismo hispano-romano.

En los años finales del siglo XV, el arte mueble experimenta un notable desarrollo, con la llegada de obras de importación procedentes de talleres artísticos foráneos, como es el caso de Toledo, las realizadas por artistas procedentes de otras latitudes en el territorio extremeño, y, por otro lado, aquellas obras que surgen en los talleres artísticos locales, realizadas por artistas afincados en estas localidades²⁹⁸. Las artes decorativas conocen en el siglo XV un importante desarrollo, manifestando una mayor autonomía con respecto a los focos artísticos y maestros de otras latitudes. Centros importantes como Plasencia y Trujillo no solo van a ser receptores del arte de la pintura y la escultura de otras regiones sino que se van a convertir en centros creadores e incluso exportadores de manifestaciones artísticas como la miniatura, la orfebrería y la imaginería²⁹⁹. Serán abundantes los ejemplos del arte de la talla, ofreciéndonos el estilo gótico una importante serie de ejemplos escultóricos como son la sillería de las catedrales de Plasencia y Coria, así como del monasterio de Yuste, siendo de ellas la contratada en 1498 por Rodrigo Alemán la obra más completa y significativa de la escultura extremeña de finales del siglo XV.

Esta potenciación del arte mueble parte del obispado y de las órdenes militares bien asentados políticamente, así como de una nobleza, que además de decorar los interiores de sus mansiones, llevará a cabo la construcción de casas solariegas ornamentadas con alfices, bezantes y pináculos florenzados³⁰⁰. El arraigo del estilo hispanoflamenco en España permitirá que sigamos encontrándonos con obras de dicho estilo hasta bien entrado el siglo XVI. El estamento eclesiástico, como principal demandante, en carga obras artistas de renombre que tienen su taller establecido en los grandes focos artísticos (Salamanca o Toledo). Por tanto, la importancia del arte que se da en los centros rurales viene acrecentada por el hecho de que en ellas se irradian las escuelas artísticas de los grandes núcleos de población.

²⁹⁷ Véase BULLON DE MENDOZA, 1959, 60.

²⁹⁸ YARZA LUACES, 1992, 51.

²⁹⁹ Vid. ASENJO GONZÁLEZ, 1983.

³⁰⁰ STEFANO, 1966, 14-23; TORRES BALBÁS, CERVERA, CHUECA y BIDAGOR, 1968.

Las empresas arquitectónicas llevaban aparejadas unas necesidades de tipo escultórico, no solo en la decoración monumental sino en el mobiliario. Los artistas de renombre viajaban de un lugar a otro lugar para realizar los encargos. Estos contrataban los servicios de artesanos locales que tenían la opción de aprender las novedades que ellos traían. Según la *General Estoria* de Alfonso X, estos entalladores locales se dedicaban a esculpir y vender las imágenes de la Virgen con el Niño y del Crucificado³⁰¹. Las *Cantigas* y la mayor parte de la literatura de la época confirman que estas reducidas representaciones debían de constituir la única escultura de las iglesias. También de forma esporádica, el tema de la Anunciación y algunos santos que suelen ostentar la titularidad de un Templo parroquial. Por tanto, estudiaremos imágenes, sin grandes exigencias estéticas como correspondía a la mentalidad de sus devotos, realizadas por imagineros poco cualificados; y, a su vez, magníficas tallas monumentales, ejecutadas por artistas reconocidos.

En lo referente a las imágenes de los Crucificados, aquí también entra en juego el papel devocional como juicante de la religiosidad medieval dominada por el temor a los acontecimientos que asolaban a Europa y, su reflejo en las poblaciones extremeñas, acrecentaba por el dolor de Cristo en su pasión y muerte, exaltada por San Francisco en sus sermones, Tauler en sus Ejercicios sobre la pasión del señor o San Buenaventura con las Meditaciones³⁰². Las representaciones de Cristo doliente en la cruz tienen su punto álgido en Extremadura en los siglos XIV y XV. Nos encontraremos con crucifijos góticos de la llamada “área castellana”, por ser donde se ubican la mayoría de ellos, respondiendo a semejantes características artísticas. A medida que avanza el gótico, el artista interpreta cada vez más intensamente el natural, como ocurre en imágenes del siglo XV, arrancando su expresividad.

³⁰¹ Desde el Concilio de Trullo (año 695) la Iglesia representaba a Cristo en forma humana y sufriente para hacer frente a las doctrinas monofisitas que querían absorber la naturaleza humana de Cristo en la divina. REAU, 1957, 477. A partir del siglo XIII se representa a Cristo, doliente, pero con gesto amable, quizá como consecuencia del sentimiento religioso expresado por San Anselmo en su *Oración ante la Cruz* o por San Bernardo. SAN ANSELMO, 1953, 301.

³⁰² Vid. KAMEN, 1984; CABRILLANA, 1969, 287-313; SAN BUENAVENTURA, 1980.

En los años finales del siglo XV son varias las obras flamencas que llegan a la región, sobre todo a las poblaciones de la Diócesis de Plasencia. E incluso se reimportaron proyectos arquitectónicos desde la región del Bajo Rhin y Westfalia, como es el caso del edificio de la Catedral, de planta salón con tres naves, que realizaría el maestro Juan de Álava³⁰³. Las circunstancias que influyen en este proceso son varias: las relaciones comerciales entre los Países Bajos y la Península Ibérica, la presencia de artistas flamencos en Extremadura desde el siglo XIV, la buena acogida que tiene las obras flamencas entre la clientela da lugar a que los artistas españoles quieran imitarlas, combinando el estilo propio de las obras septentrionales con su especial concepción estética y transforman los tipos, las expresiones y las modas para acomodarlos a la tradición Española. Se crea un estilo, de fuerte personalidad, al que se conoce como hispanoflamenco, teniendo en las diócesis de Plasencia a Fernando Gallego como su mayor representante o a el pintor Antón de Madrid, autor del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Salvador, de Calzadilla de los Barros, obra tardomedieval fechable entre los años finales del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI.

La Iglesia introdujo nueva savia en las costumbres de la sociedad bajomedieval por medio de representaciones teatrales que se celebran en algunas localidades en la fiesta del Corpus³⁰⁴. Las danzas eran mitológicas, históricas, hagiográficas y marianas, que contribuyeron a la difusión del culto María³⁰⁵. La devoción propagada por la iglesia se manifestaba en el deseo de una mayor aproximación a los fieles, las imágenes tendrían más al efecto didáctico y moral que a impresionar.

La ferviente imaginación del siglo XV fue puesta en prueba durante la última sesión del Concilio de Trento (XXV, año 1563). Se discutió

³⁰³ Sólo será aceptada en las iglesias con sedes episcopales, como en Plasencia, Zaragoza y Jaén. HOAG, 1985, p. 30. La documentación sobre el maestro Juan de Álava se encuentra en Archivo de la Catedral de Plasencia. Actas Capitulares, libro 6, s.f.

³⁰⁴ En Trujillo tenemos constancia documental en el Medievo de numerosas celebraciones de Autos Sacramentales en los atrios de las parroquias de San Martín y Santa María. A.M.T. Acuerdos, 1498, fol. 40. También, eran frecuentes en la Catedral de Plasencia. A.C.P. Bienes del Cabildo, 2-V-1505, fol. 53; 7-VI-1508, fol. 26 v LAC, núm. 5, fol. 15 (A.C.P.).

³⁰⁵ La importancia de estas danzas ha quedado reflejada en el folklore de muchos pueblos, como es el caso de las Danzas de las Italianas o de los Gitanos, en Garganta la Olla.

sobre las imágenes que presentaban “atributos provocativos”, así como la jerarquía de los santos en las representaciones. Las doctrinas de Molanus y del Concilio de Trento arrebataron a las viejas imágenes de la Edad Media el alma que les había dado vida. El espíritu que imperó en el Concilio iba a provocar la muerte del arte medieval. Todos los santos de la Leyenda Dorada, que tan populares fueron a fines del siglo XV, vieron alejarse de ellos a gran parte de la cristiandad. No obstante, dejaron para siempre el reflejo de sus fisonomías en obras de arte de múltiples iglesias, en donde habían sido venerados³⁰⁶. Porque, en las iglesias se conservaron las imágenes que ya existían de Jesucristo, la Virgen y los demás Santos y se les tributó el honor debido, no porque se crea haber en ellos divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto, sino porque el honor que se tributa a las imágenes se refiere a los prototipos que ellas representan³⁰⁷.

Otros caracteres podíamos apuntar, atendiendo a particulares aspectos de la vida y cultura del Medievo, verbigracia, al sentido alegorizante, simbólico, impersonal del arte y la literatura, al ascético monacal, etc. Si concretamos el aspecto cultural, advertimos que la dominante en la Edad Media es la teología, ciencia sagrada que brota de la exégesis bíblica, es fecunda por la ardiente especulación agustiniana, y luego, con ayuda de la lógica aristotélica, se va desenvolviendo en forma cada vez más escolástica, mientras a su lado a su servicio se organiza una filosofía en la que prepondera la metafísica de Aristóteles bautizada por manos de Santo Tomás e iluminada por el dogma cristiano. Cultura teológica y escolástica, que no excluye el cultivo amoroso de las letras clásicas y una veneración infantil hacia Grecia y Roma. Cicerón y Virgilio gozan de un prestigio casi mítico. Ovidio es imitado y traducido. El mismo Horacio encuentra frecuentes admiradores, y casi lo mismo podemos decir de Juvenal, Stacio, Lucano, Séneca, Tito Livio³⁰⁸.

³⁰⁶ VAN DER ELST, 1947, 86.

³⁰⁷ Decreto *De sacris imaginibus* de los Padres del Concilio de Trento. CAÑEDO ARGUELLES, 1982.

³⁰⁸ Vid. COMPARETTI, 1943, dedica un capítulo a “Orazio e Ilmedio evo”, pp. 111-176, y SORRENTO, 1943 a “Tito Livio, dal medio evo al Rinascimento”, pp. 376-475. En la obra de GRAF, 1883, cuanto más íntimamente se familiariza uno con los autores medievales, aún con los escolásticos, más vivo se siente en ellos el recuerdo de los clásicos.

IV.- Las representaciones marianas, los crucificados y los santos. Arte, pervivencias religiosas y antropológicas

El estudio de la imaginería en Extremadura es muy limitado. No existen retablos de imaginería, y sí algunos ejemplos de retablos de pintura, pero éstos son de primer orden, como es el caso del retablo de la parroquia de Santa María de Trujillo. Diversas causas pudieron influir en esta decisión. Por un lado, se da la circunstancia de que los retablos de pintura eran menos costosos, en cuanto a trabajo y material, por lo tanto, exigían menos esfuerzo monetario. Además, es probable que los fieles se sintieran más atraídos por las pinturas en las cuales el volumen y la profundidad se podían fingir mejor y, además, los artistas ofrecían las escenas de la vida de la Virgen María o la Pasión y Muerte del Señor en fondos dorados que resaltaban mucho.

Por el contrario, he encontrado interesantes esculturas lignarias de la Virgen María con el Niño en brazos y Crucificados. Además, hay que tener en cuenta que a lo largo de los siglos, muchas obras medievales desaparecieron de los templos y ermitas por diversas circunstancias, por enfrentamientos bélicos, quema de iglesias, sustracción o por algunos dictámenes de la propia Iglesia que llegaron a considerar “como feas y no aptas para el culto” algunas obras medievales, un acuerdo importante fue el dictado en la *Constitución Sinodal* VII. Lib. III, fol. 262, del Sínodo de Plasencia, celebrado en el año 1687: “*Que*

las Imagenes se adornen sin ninguna indecencia, y que las que movieren à irreverencia, se consuman. Y porque en el adorno de las Santas Imagenes se debe guardar toda decencia sin cosa, que parezca profanidad, S.S.A. ordenamos, y mandamos, que las Imagenes de bulto, así de nuestra Señora, como de otras Santas, si se huvieren de vestir, sea con vestiduras hechas en la forma, y trage, que siempre se han estilado en la Iglesia Catolica vestirlas, sin que se les ponga cosa alguna de la profanidad mundana. Y si en alguna Iglesia huviere alguna Imagen de bulto, que, ò por su vejez, ò por estar quebrada, ò por su mala escultura, moviere mas a horror, que à devocion, mandamos à nuestros Visitadores las consuman, enterrandolas en parte decente". Y muchas imágenes tardorrománicas no se caracterizaban, precisamente por una belleza, que permitiese el acercamiento a la contemplación³⁰⁹.

La devoción popular conserva los modelos que se repiten invariablemente, año tras año. Las noticias medievales que nos llegan referentes a estas imágenes tienen un origen legendario. Es difícil fundamentar su cronología. No obstante, podemos decir que el momento de mayor actividad escultórica corresponde al último cuarto del siglo XIII y primera mitad del siguiente. Si bien, es cierto, que la gran apoteosis mariana procede del siglo XII. Los cistercienses y con ellos San Bernardo, con su amor a la Virgen, se constituyeron en espiritual milicia con propósito de propagar y defender su culto³¹⁰. Estos, tuvieron unos grandes continuadores en los inicios de la Baja Edad Media, con San Norberto y los premonstratenses, alcanzando entonces el proceso mariológico su máxima expresión. La mayor parte de los rasgos arcaicos de las imágenes marianas fueron difundidos en España por las diversas ramas del Císter³¹¹; una de ellas, la Orden de Santiago, tuvo encomienda en Extremadura.

Es curioso el origen legendario. Casi todas estas "mariofanías" (manifestaciones de María) obedecen siempre a este esquema tipificado: origen de la imagen en Tierra Santa; traída de allí por algún varón apostólico; ocultamiento de la misma ante la invasión árabe; aparición a un pastor o a una persona de baja categoría social e intelectual; voluntad expresa de la Virgen de querer quedarse en ese lugar elegido por ella; expreso deseo de la Virgen de que en ese

³⁰⁹ *Constitución Sinodal* VII. Lib. III, fol. 262, del Sínodo de Plasencia, celebrado en 1687. Archivo Catedralicio de Plasencia.

³¹⁰ MALE, 1966, 426.

³¹¹ CAMPS CAZORLA, 1935. Cap. XIII, p. 175; WEISBACH, 1949, 35-41.

citado lugar se levante un templo; inamovilidad de la imagen al intentar ser trasladada a otro lugar distinto, etc. Al difundirse estos relatos, según un modelo establecido, los monjes o el pueblo sencillo no buscaban la verosimilitud. Su objetivo era el de incorporar al culto de una imagen el “medio ambiente” legendario que entrase más entrañablemente en el corazón del pueblo³¹². Pero, cada época tiene su idiosincrasia y no se puede aplicar a una época pasada criterios que hoy estimamos insustituibles. Es difícil entrar en la piel de unos hombres medievales que creían en un mundo en el que casi todo era simbólico.

La leyenda va más allá de la historia porque expresa todo aquello que está en el alma de un pueblo o de una comunidad, pero que la historia no ha podido captar. La ley que debe aplicarse a estas leyendas no puede ser más que ésta: El hombre capta la realidad no sólo por el entendimiento, sino también con el sentimiento, y la expresa no con palabras frías, sino a base de alegorías, símbolos, leyendas y mitos. Así, el misterio de María no sólo se explica con la historia, más bien escasa, sino también con la teología y el lenguaje indirecto del símbolo y de la metáfora, como encarnación de lo indecible.

El fondo espiritual de las leyendas medievales es la presencia de María protegiendo a los pueblos cristianos en el momento en que se encontraban a sí mismos, a medida que avanzaba la Reconquista. Los cristianos al lado de la Madre protectora se sentían fuertes, gracias a las imágenes que iban llenando los santuarios de las tierras conquistadas a los árabes. Este convencimiento se vivía comunitariamente y fue concretándose en el momento en el que un poeta -expresión del alma popular- fingió, que no inventó, la historia de la imagen venerada. La narración, con el correr del tiempo, fue creciendo con detalles que corrían de boca en boca, hasta pasar al acerbo común y transformarse en leyenda³¹³.

Las manifestaciones marianas muestran como tipificados, unos esquemas devocionales e históricos, que proyectan a su vez manifiestas analogías para la comprensión del fenómeno religioso. Ejemplo de ellos son las relaciones que acabamos de comentar, existentes entre las imágenes de María y las Ordenes Militares, la principal fuerza cristiana³¹⁴. El concepto de la realeza de la Madre

³¹² HUYMEN, 1973, 135; HERRÁN, 1961, 265.

³¹³ HERRÁN, 1961, 266.

³¹⁴ BULLÓN DE MENDOZA, 1959.

de Jesús, fue captado por los tallistas medievales en toda su profundidad teológica y grandeza litúrgica, existiendo una gran correlación entre la plástica y la corriente ideológica que la informa, de esta forma, aquélla se produce en función directa de ésta. Pocas veces en la historia del arte se ha producido un fenómeno así.

No sabemos mucho acerca de los centros de producción. No hay duda de que la mayor parte de las esculturas fueron importadas, llegaron a nuestra región acompañando a los ejércitos en las campañas militares de reconquista o fueron parte importante del equipaje de nobles o prelados cuando se instalaron en alguna localidad de la Diócesis de Plasencia, procedentes de otros lugares. Hemos de destacar la actividad de los escultores o entalladores locales que según la *General Estoria* se dedicaban a esculpir imágenes y venderlas.

En los primeros años del siglo XVI, podemos comprobar la pervivencia de fórmulas goticistas, relacionadas más o menos directamente con lo flamenco, lo francés y lo germánico; es todavía, el naturalismo finimedieval, que se resiste a desaparecer, por su arraigo en las tierras hispánicas a las que tardíamente llegó la reconquista, y debido en parte a indudables analogías en conceptos y morfologías, singularmente en el aspecto artístico, que tan certeramente ha sido clasificado como hispano-flamenco. Al propio tiempo, el humanismo renacentista itálico, se imponía con fuerza arrolladora, imantando escuelas, talleres y artistas, que se adscribían a la estética de la belleza, de que era portador³¹⁵. La Reforma religiosa, significó una enorme convulsión europea, que trastocó ideas y modos de expresión social.

ABERTURA

1.- SANTA ANA TRIPLE

Abertura es una pequeña localidad situada en la Carretera N-V. Km 275, a 22 km de Trujillo. La iglesia Parroquial de San Juan Bautista es una fábrica de origen románico, transformada en planta rectangular y la techumbre de madera característica de aquellos primeros templos cristianos en planta de cruz latina y bóveda de

³¹⁵ RAMOS RUBIO, 1989.

cañón. Mantiene la típica torre cristiana rectangular, con dos entradas, la principal gótica y la secundaria, románica. La población llegó a contar con dos ermitas, pero actualmente solo existe la de Santa Ana, de arquitectura popular donde todos los años se va de romería porque Santa Ana es una de las patronas del pueblo, cuya festividad se celebra el 26 de julio.

En esta localidad se encuentra en buen estado de conservación un magnífico conjunto escultórico que representa a Santa Ana Triple, obra en madera policromada (90 x 52 x 39 cm). Es una de las mejores esculturas del primer tercio del siglo XVI existentes en el territorio de Trujillo. El tema medieval de Santa Ana Triple se mantiene en la iconografía en los primeros años del siglo XVI, hasta su desaparición definitiva en el Concilio de Trento.

El tema iconográfico conocido como Santa Ana Triple está formado por Santa Ana, la Virgen y el Niño, aunque la historia de Santa Ana no procede de los Evangelios Canónicos, sino de los Apócrifos, como ocurre con gran parte de la vida de la Virgen María y de la infancia de Jesús; sin embargo, son relatos muy difundidos pues resultaban muy gratos a la devoción popular; en la medida en que la figura de Santa Ana se va desligando de la de su esposo San Joaquín, irá apareciendo la de Santa Ana Triple. La creencia en la pureza de María, ajena incluso el pecado original, condujo a la idea de su génesis virginal que sin ser oficial en la Iglesia fue compartida por teólogos y fieles, celebrándose desde el siglo VIII en las iglesias orientales una fiesta alusiva a su Concepción Inmaculada. Tales conmemoraciones nacidas del fervor de los creyentes, pasarán al occidente cristiano por Nápoles y Sicilia, centros de evidente influencia bizantina. Con anterioridad a la cristalización de la tipología apocalíptica de la Inmaculada, el razonamiento se llevará a la plástica mediante la representación del grupo compuesto por Santa Ana triple, figuras que suelen presentar una composición escalonada que permite paralelamente la lectura sería lógica en relación con algunos poemas de finales del gótico que citan a Santa Ana como tallo ubérrimo o árbol salutífero del que salen ramas cargadas con frutos.

Por tanto, el culto a Santa Ana tiene origen oriental y se extiende por occidente en la época de las cruzadas; su fiesta se introduce en el calendario litúrgico en el año 1425. Y, fue a partir del siglo XIV, cuando el tema comienza a representarse en la escultura, aunque su eclosión se produce a finales del siglo XV y a principios del siguiente.

te, destacando la producción de los talleres castellanos. Al final de la Edad Media, una corriente espiritual propugnaba la implicación afectiva y cercana del fiel devoto en las vidas de Jesús y de su Madre, que tuvo una gran repercusión en el repertorio iconográfico. Santa Ana Triple viene a ser como una representación esquematizada del árbol genealógico de Jesucristo, del Árbol de Jessé y una variante de la Sagrada Familia.

Santa Ana, con la mirada fija al frente y gesto sereno, reflejando una apacible ancianidad muy matizada, se nos ofrece con toca blanca, propio de las santas casadas, cubierta con un manto azul decorado con ricas orlas doradas, estofados vegetales y florales, se encuentra sentada en un sitial de bajo respaldo, sostiene sobre la rodilla izquierda a la Virgen, a la que abraza con la mano izquierda por detrás, ésta de tamaño mucho más pequeño y ataviada con ropajes ampulosos y rubios cabellos trenzados, señalando así su juventud con respecto a la Madre y vestida con túnica rosada y manto azul, que le cuelga también, con amplios pliegues. El Niño Jesús, sentado en el regazo de su madre, se vuelve para coger el fruto que le ofrece Santa Ana. Aparece desnudo solamente cubierto levemente una parte con el manto de su Madre. Las tonalidades en manos y rostros muestran un tono rosáceo que se intensifica visiblemente en las mejillas y en los labios, dándole así un toque de realismo y naturalidad tan característico de la época renacentista a la que pertenece.

El personaje más importante del conjunto escultórico es la Santa, de ahí su estatura superior, y sustituye a María en el papel de intercesora y a la acción de ofrecer un fruto al Niño. El fruto en la simbología religiosa significa el amor de Cristo encarnado por la humanidad. La intercesión, en este caso, se ejerce por una vía muy cercana al sentimiento popular, fundamentado en razones afectivas. La relación de la Virgen con su hijo Jesús y con su madre Santa Ana constituye una alusión iconográfica a la Inmaculada Concepción, en la época en la que el pueblo creyente se encargó de propagar y defender.

El grupo se organiza de una manera vertical, situándose Santa Ana en el eje central ocupando el vértice de esta composición triangular. Frente a otras representaciones en que la Virgen está sentada al lado de Santa Ana. La composición está cuidadosamente representada en un sutil juego de triángulos, donde el fruto y las miradas de los personajes obligan al espectador a establecer un movimiento

y a dar fuerza a la significación. Las actitudes de los personajes representados son algo estereotipadas pero muy elegantes, el artista anónimo maneja el airoso juego ondeante del manto de Santa Ana. Es de destacar la hermosa policromía del siglo XVI que contribuye a acentuar la impresión de solemnidad, con abundantes dorados y rajados para crear los estofados y adornos de las orlas y del manto de Santa Ana, así como los encarnados de los rostros. La cabeza de Santa Ana está tratada con especial dedicación: una dulce melancolía invade su rostro, modelado con suaves superficies. La posición de la mano derecha entregando el fruto al niño, enfatiza la elegancia del ligero movimiento de la figura.

En la restauración llevada a cabo recientemente al ser imposible rescatar la rica policromía del primer tercio del siglo XVI, se ha optado por una decoración renacentista abundante en dorados, finos dibujos vegetales y grutescos, como los que aparecen pintados decorando la orla del manto de Santa Ana, unidos al uso sobre panes de “corlas” para aportar matices áureos, no deja lugar a dudas, remitiendo al tardomedieval del siglo XVI.

ALBURQUERQUE

1.- CRISTO DEL AMPARO

En la iglesia de Santa María del Mercado, ubicada en el barrio medieval de Alburquerque, recibe culto el Cristo del Amparo.

Esta imagen de Cristo doloroso pretende acercarse a la representación de la condición humana de Cristo deteniéndose en detalles de su anatomía. Responde a una sensibilidad que nace de los escritos de San Francisco y cuenta con precedentes en la pintura italiana, como el modelo de Pisano que se conserva la basílica de Asís.

Cristo se nos muestra clavado en la cruz con tres clavos, exhausto y sin vida a la ley de la gravedad, que se manifiesta la tensión de los brazos que lo soportan describiendo sendas diagonales sobre la horizontal de los hombros en un pronunciado arqueamiento del torso y en una leve flexión de las rodillas. La cabeza aparece inclinada hacia la derecha, los ojos cerrados y la boca abierta, claras muestras de que Cristo ya fallecido.

Estamos ante una talla policromada con la representación del sufrimiento extremo por el que ha pasado Jesús, expresión patética, la sangre que le cae a borbotones por las distintas partes del cuerpo. La colocación del *perizonium*, que por delante desciende hasta las rodillas, prosiguiendo por detrás con una doblez en la orilla superior y nudo al centro que origina una caída de tipo tubular. Estamos ante una imagen del siglo XIV.

Ha sido restaurado durante cuatro años en el estudio jerezano de Isaac Navarrete, realizando un trabajo minucioso por las malas condiciones en la que se encontraba la talla, al haber sido repintada por completo con el transcurso de los años y estar prácticamente carcomida por xilófagos. El restaurador ha ido quitando las sucesivas capas pictóricas hasta la aparición de la policromía original.

Existe una leyenda según la cual el Cristo fue sacado en procesión por la muralla para proteger, con éxito, a los vecinos de la peste en un año en que esta enfermedad asoló poblaciones enteras. Actualmente, es el único paso que recorre el intramuros de la villa en Semana Santa.

Formó parte de las obras de arte expuestas en la Sala de la exposición «Nosotros, Extremadura en su patrimonio», celebrada en Cáceres entre octubre de 2006 y enero de 2007.

ALDEACENTENERA

1.- NTRA. SRA. DE LOS SANTOS

En la localidad de Aldeacentenera, correspondiente al partido judicial de Trujillo, se venera a una imagen en madera policromada de Ntra. Sra. (50 x 27 x 18 cm.) con el Niño (23 cm.) bajo la advocación de Ntra. Sra. de los Santos, en una ermita construida en el año 1804

y renovada ampliamente en 1933³¹⁶. En 1855, terminaron las obras del cementerio municipal, adosado a la ermita nueva³¹⁷.

Con anterioridad, esta bella imagen de Ntra. Sra. se encontraba en otra ermita situada a tres kilómetros de la población, en la finca denominada “Los Santos”, de ahí el nombre con el cual se conoce a la Patrona³¹⁸. Pero, a aquellos lugares en los que se colocan las imágenes de María, se convierten en centros de devoción y se afirma la fe. A lo largo de los siglos de la Iglesia los fieles siempre han correspondido con agradecimiento, venerando y rezando a su Madre ante las imágenes de la Virgen en iglesias y ermitas. Es un hecho comprobado que en la Edad Media y en todos los tiempos, los santuarios marianos han sido lugares de acercamiento a Dios, el Magisterio de la Iglesia no ha cesado de recomendarlos y promoverlos. En Vaticano II, en su *Constitución Lumen gentium* (núm. 67), confirma lo que siempre ha enseñado la Iglesia: “Amonesta a todos los hijos de la Iglesia a que cultiven generosamente el culto a la Stma. Virgen, particularmente el litúrgico; que estimen mucho las prácticas y ejercicios de piedad hacia Ella recomendados en el curso de los siglos por el Magisterio y que observen religiosamente aquellas cosas que en los tiempos pasados fueron decretadas acerca del culto de las imágenes de Cristo, de la Bienaventurada Virgen y de los santos”.

³¹⁶ “Algunos devotos por tener más cerca a su Patrona y por encontrarse ruïnosa la ermita de la finca de los Santos, comenzaron la construcción de una nueva en 1804, abonándose la cantidad de 164 reales al maestro alarife que vino a tasar la obra de la ermita nueva y vieja y por el plan que hizo de orden del Sr. Obispo”. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, 1938, fol. 8. Manuscrito inédito. Archivo particular de doña Emilia Murillo Sánchez.

³¹⁷ “Obligados a llevar mas lejos los despojos de sus muertos queridos y escasos, sin duda, el municipio y la parroquia dan los fondos precisos para construir un cementerio de acuerdo en lo legislado, comienzan en 1814 a enterrarse los cadáveres en la ermita emplazada ya en el sitio actual, al norte del poblado y a 500 metros de las últimas casas. En 1855, comenzaron a enterrar a sus muertos en el cementerio, edificado cabe los muros de la ermita”. Ibidem, fol. 10.

³¹⁸ El primero documento data del año 1529, en dicha fecha doña Leonor Muñino, dueña de la dehesa “Los Santos”, otorgó testamento dejando en cada un año 1.000 maravedís de renta muertos para el aseo de la ermita y cien maravedís de renta creciendo y menguando en la expresada dehesa para el mayor culto de la imagen. Libro primero de Cuentas de la iglesia parroquial de San Bartolomé, septiembre de 1529, fol. 7.

Las leyendas son el lenguaje del pueblo que lo ha utilizado siempre para incrementar la devoción popular. Fueron durante la Edad Media muy frecuentes y repetitivas en toda la Península Ibérica. Una leyenda transmitida de generación en generación cuenta que la Virgen de los Santos se apareció repetidas veces a un vaquero (típica leyenda medieval) que guardaba ganado propiedad del Marqués del Risel en sus tierras próximas al pueblo. En una de las apariciones manifestó la Señora sus deseos de que se levantara una ermita en su honor en el lugar en que se presentaba, como así se hizo, aún se conserva el local junto al caserío de la finca. Un día, vióse el vaquero perseguido por un toro furioso y en un gran apuro imploró la protección de la Stma. Virgen, realizándose el milagro de que una pata del toro se hundió en una dura peña, librándose el devoto del peligro inminente en que estaba. Muchos visitantes y naturales se acercan al lugar del suceso para contemplar la señal de la pezuña clavada en la peña³¹⁹.

La Virgen está sentada en un sencillo trono de madera, se apoya en su rodilla izquierda el Niño Jesús. Tanto el brazo derecho del Hijo como de la Madre son postizos, tienen un tamaño desproporcionado con respecto al resto de la talla, posiblemente fueron colocados en una restauración efectuada en los inicios del siglo XIX, cuando la imagen fue trasladada desde su primitivo emplazamiento de la ermita de los Santos hasta la ermita construida en tal fecha, en el interior de la población.

La Virgen lleva en la mano derecha un cetro, es muy probable que con anterioridad llevase una fruta esférica³²⁰. Con la mano izquierda se sujeta el manto y, a su vez, sostiene delicadamente al Niño³²¹. Es interesante recordar que en algunas de las representaciones marianas que estudiaremos (las más antiguas), figura Jesús en el regazo de su Madre, con rigurosa simetría; luego el Niño se sitúa de modo

³¹⁹ GUTIÉRREZ MACÍAS, 1978, 270; SENDÍN BLÁZQUEZ, 1989, 19-21.

³²⁰ La manzana y otros frutos similares, en la mano de María, son reflejo de la mujer apocalíptica para convertirse en la nueva Eva que venía a salvar lo que se había perdido a causa de una manzana. TRENS, 1947, 562.

³²¹ La situación del Niño, en el lado izquierdo de su Madre, responde a un instinto maternal, posiblemente respondiendo a un simbolismo. Podemos recordar el versículo décimo del Salmo 45, que dice así: "...y a tu diestra está la Reina...". *Sagrada Biblia* (Nacar-Colunga), 2ª ed., p. 759. TRENS, 1947, 611.

asimétrico en el lado izquierdo de la Virgen, con indudable sentido realista, sobre la pierna de María, como indicación de jerarquía, tal es el caso de esta imagen de Aldeacentenera.

Es probable que Jesús adoptase la postura de bendecir con la mano derecha. Podemos decir que la imagen en toda su composición está interpretando el llamado Trono de Salomón, la figura de Jesús, en actitud deífica y casi siempre bendiciendo -concebidas ambas con sentido teológico y con carácter teofánico-.

El rey Alfonso X poetizó esta iconografía en una bella *Cantiga*, con referencia a un rey, en el que ciertamente retrató a su padre Fernando III: “Per un Rei que sas figuras/ mandaua sempre fazer/ muit`apostas et fremosas/ et fazias -as uestir de mui ricos panos dóuro/ et de mui nobre lauor/ et poya -lles nas testas/ para parecer mellor/ coroas con muitas pedras/ ricas, que grand`esprandor/ dauan sempra a omagen/ et fazian -a luzir./ E outrossi nas sas festas/ ar fazia -lle mudar/ sempr`outros panos mais ricos/ pola festa más onrrar”³²².

Con motivo de dicha restauración, se la añadieron los ojos de cristal, dándola una nueva encarnación y modificando algo la posición del cuello; además, se la incorporó un tablero en la espalda, siendo en un principio hueca por detrás³²³. También, ha sufrido alteraciones la policromía tanto de la Madre como del Hijo. La Virgen viste túnica de color jacinto estofada, no está decorada con temas florales ni con arabescos, motivos frecuentes en imágenes medievales, que sí los encontramos en el manto, de color verdoso, y en el trono. Calza zapatos de punta redonda. La túnica de su Hijo es también de color jacinto, va estofada con motivos goticistas (cardinas), y lleva los pies descalzos. Presentan ambas imágenes el tipo de escote redondo y liso, muy ajustado a la base del cuello, típico de fines del siglo XIII³²⁴.

Por todas estas características podemos datar esta obra en la primera mitad del siglo XIV. Tallada en el ambiente de una época en la que el pueblo entero tributaba culto singular a la Madre de Dios.

³²² Cantiga 295. GUERRERO LOVILLO, 1949, 276.

³²³ Virgen de las llamadas “fernandinas” que acompañaban a los ejércitos. Para no resultar pesada, se las ahuecaba por detrás. Procedimiento muy utilizado, también para sanear la madera.

³²⁴ BERNIS, 170, 193.

ALDEA DEL OBISPO

1.- NTRA. SRA. DEL CARRASCAL

En la iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Rosario de la localidad de Aldea del Obispo, correspondiente al partido judicial de Trujillo, se conserva una talla de la Virgen (76 x 26 x 30 cm.) con el Niño (22 cm.), en madera policromada, conocida con el nombre de Ntra. Sra. del Carrascal, porque procede de la iglesia que había en una Casa Fuerte en la dehesa del Carrascal, sita a 12 kilómetros de Trujillo, en la N-V³²⁵.

La iglesia de Aldea de Trujillo³²⁶, al igual de la de Torrecillas eran anejas a la del Carrascal. Esta fue cerrada al culto en octubre de 1780 por orden del Sr. Obispo de Plasencia, por haberse encontrado en la casa contigua a la iglesia una persona ahorcada, y trasladados los bienes muebles a las parroquias anejas citadas, como fue el caso de la Virgen medieval, titular de la parroquia del Carrascal³²⁷. Con tal motivo, se llevó a cabo una restauración de la imagen, que se observa en la policromía de los rostros de la Virgen y del Niño.

Se ha conservado la policromía original en la túnica de Ntra. Sra., de color jacinto y estofada con elementos vegetales dorados: flores con seis pétalos con círculo central y hojas muy estilizadas de cardo.

³²⁵ Según P. Hurtado, esta Casa Fuerte fue propiedad de los Vargas que la disfrutaban a título de señorío. HURTADO, 1989, 270. No obstante, por un documento fechado en 1780 sabemos que quien verdaderamente disfrutaba no solo de la dehesa en la cual estaba situada la Casa Fuerte, sino también de las vecinas, fue doña Isabel de Tapia, entroncada con el linaje Tapia de Trujillo. Libro Becerro de la yglesia parroquial de Aldea del Obispo, en donde se dan noticias de la iglesia del Carrascal, 1780, fol. 3. Archivo Parroquia de Aldea de Trujillo.

³²⁶ Antes llamada Aldea del Obispo, ya que fue señorío de los preladados placentinos. MORENO LÁZARO, 1973, 55. En los documentos parroquiales aparece con esta denominación, incluso en los del siglo XIX.

³²⁷ Noticias de la parroquia de Santa María del Carrascal y todos sus anejos, explicadas por don Ignacio Gómez Chamizo, 4 de octubre de 1780, fols. 5 y 6 del Libro Becerro, doc. cit. Archivo Parroquial de Aldea de Trujillo. En Apéndice Documental, exponemos literalmente el documento.

También la túnica del Niño está dorada. El manto de la Virgen es dorado, con motivos vegetales azulados.

Se nos presenta María sedente, con el Niño Jesús de pie apoyado en su pierna izquierda, respondiendo fielmente al tipo *Mater Admirabilis*, que en el gótico medio se las interpreta, al propio tiempo que como *Odegetria*, en figuras sedentes, con Jesús en pie sobre la pierna izquierda³²⁸.

La obra está tallada en madera de ciprés, respondiendo perfectamente al párrafo del *Eclesiástico*: “Como cedro del Líbano crecí, como ciprés de los Montes del Hermón” (24-17). Es muy pesada, no está ahuecada por detrás.

Sujeta María al Niño con la mano izquierda y con la derecha porta una esfera³²⁹. Jesús, bendice con la diestra y con la otra mano sostiene un libro, símbolo de la sabiduría divina de Cristo³³⁰. Mientras que la Virgen mantiene una postura rígida, el Niño aparece un tanto desplazado como manifiesto de una época algo avanzada del románico. No obstante, no existe comunicación entre ambos. Esta obra recibe un préstamo de una época anterior, nos referimos al cuello de la túnica de Ntra. Sra. y del Niño, ambos redondos y muy ajustados al cuello, típicos de los años finales del siglo XIII.

Podemos fechar esta obra en los primeros años del siglo XIV, respondiendo a una morfología más arcaizante que la imagen de Aldeacentenera, anteriormente estudiada.

³²⁸ De morfología semejante a la Virgen de Regla, Chipiona (Cádiz) o a la Virgen de Gracia, Carmona (Sevilla). Las representaciones del antiguo Reino de Sevilla de la Virgen *Mater Admirabilis* han sido estudiadas por el profesor Hernández Díaz en “Iconografía Medieval de la Madre de Dios”, discurso pronunciado el 13 de junio de 1971, f. 21.

³²⁹ La Virgen llevaba una fruta, convirtiéndose así en la nueva Eva que ofrecía el fruto de la salvación. Pero también, puede ser interpretado este objeto redondo o esfera como símbolo de la grandeza y poder sobre el mundo, a veces quien la lleva es Cristo. TRENDS, 1947, 404 y 562. A veces aparecen relacionados los frutos con los *Milagros de la Virgen*, en Berceo. CAAMAÑO MARTINEZ, 1969, 183.

³³⁰ TRENDS, 1947, 568.

ALDEANUEVA DE LA VERA

1.- SAN MATEO CON EL ANGEL

En la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, sobre la urna del retablo del Cristo del Sepulcro, en una capilla de la nave del Evangelio, se conserva una interesante escultura en madera policromada del evangelista San Mateo (84 x 36 x 33 cm.) con el ángel (29 cm), que es su símbolo parlante. Es obra que podemos fechar a comienzos del siglo XIV, por sus rasgos arcaizantes góticos, aunque conserva algunas reminiscencias de la estatuaria románica, muy visibles en la postura, semejante a la del Pantocrátor habitual en los tímpanos de las portadas románicas que tuvo vigencia la mayor parte del siglo XIII³³¹.

San Mateo se nos ofrece de pie y con el brazo derecho levantado, en cuya mano mutilada es posible que llevase una pluma. La obra se encuentra en lamentable estado de conservación. No obstante, en muy probable que en su mano izquierda, también perdida, portase un libro. El ángel, que ideica a la imagen con el evangelista San Mateo, se nos ofrece sin alas, portando una filacteria extendida³³².

Es necesario anotar que en todas las representaciones de Cristo en Majestad, éste figura solo, o rodeado de los cuatro símbolos de los Evangelistas, en algunos tímpanos góticos va acompañado por dos ángeles, pero nunca con uno solo. Por tanto, estamos ante una obra singular desde el punto de vista iconográfico. Otro aspecto que nos permite fechar la obra son las vestiduras de las imágenes, plenamente góticas, muy sueltas y plegadas de formas naturalistas góticas, así como los cabellos y barba que presentan rizos muy propios de este estilo. Obra de gran corrección técnica, procedente de un taller foráneo, datable en los años iniciales del siglo XIV.

³³¹ Cit. por primera vez en la obra de MONTERO APARICIO, 1975, 284.

³³² Mateo, escribió el primer Evangelio. Sus atributos como Evangelista son: la pluma, el libro y un hombre alado. ROIG, 1950, 195.

2.- SAN PABLO

Sobre la portada de poniente de esta misma iglesia, la más sencilla y antigua de las tres puertas que permiten el acceso al interior del templo, obra de mediados del siglo XVI, se encuentra una imagen lignaria de San Pablo (60 x 26 x 25 aprox.) en mal estado de conservación, de parecidos caracteres estilísticos a la imagen anteriormente estudiada. Podemos fecharla en la primera mitad del siglo XIV.

3.- LA PIEDAD

En la misma iglesia parroquial, colocado en el ático de un retablo lateral, en el muro de la Epístola, se encuentra un relieve tallado en madera policromada de la Piedad o Jesús en brazos de su Madre (80 x 60 cm.). El relieve está enmarcado por un arco apuntado conopial, que a su vez inscribe un arco pentalobulado.

La Virgen está sentada sujetando el cuerpo yacente de su Hijo. Viste un manto amplio con duros pliegues que rompen en ángulos muy agudos al llegar al suelo. Es obra tosca, de mala ejecución, sobre todo el cuerpo diagonal de Cristo que es de menor tamaño si lo comparamos con el de su Madre, realizada en algún taller local. Según Montero Aparicio, es probable que este pequeño grupo formase parte del banco de algún retablo, pues era frecuente esta escena en el centro de la predella de los retablos de principios del siglo XVI³³³.

No conocemos al autor de esta obra, no obstante, aparece documentado en Aldeanueva de la Vera un entallador flamenco Guillermin de Flandes, avecindado en Plasencia, que realizó un retablo para esta iglesia entre 1524 y 1527, dedicado a San Pedro, con escenas de la Pasión y Muerte de Cristo. Es posible que esta Piedad sea obra de este escultor³³⁴.

³³³ Cit. por MONTERO APARICIO, 1975, 288.

³³⁴ Cartas de pago otorgadas por el entallador flamenco Guillermin de Flandes a cuenta del retablo de San Pedro que hizo para la parroquia de Aldeanueva de la Vera. Archivo Parroquial de Aldeanueva de la Vera, 1524-1542. Cuentas de 1527. En apéndice documental. Cit. por MONTERO APARICIO, 1975, 288.

ALDEHUELA DEL JERTE

1.- VIRGEN DE LA ENCINA

En la iglesia de San Blas recibe culto esta escultura de Nuestra Señora (81 cm) sentada en su trono, mostrándonos al Niño Jesús sobre sus rodillas y con un libro abierto. Se puede clasificar como las del tipo *mayestático*, por la sobria serenidad que nos transmite. La imagen de la Virgen con el Niño está tallada en madera de nogal. No conocemos su autor, ni su fecha exacta. Su estilo es gótico de los años finales del siglo XV. Viste túnica y manto que cae en abundante pliegues. El manto está ricamente policromado con estofados del siglo XVII. El Niño Jesús está desnudo, lleva entre sus manos una paloma, que viene a representar la divinidad.

La ermita que lleva su nombre está situada en un bello paraje de la dehesa boyal donde se celebra la romería en su honor el segundo domingo después de Pascua. Esta construcción es reciente, realizada por la aportación de los vecinos del pueblo. Los días previos a la fiesta mayor tiene lugar en la parroquia el triduo. Después, la subida de la Virgen a su ermita. Allí, en el recinto de la ermita, ofrenda floral y ofrecimiento de los niños a la patrona y la misa mayor. El domingo hay una misa de campaña. Después, procesión y subasta de obsequios de la Patrona, además de los actos lúdicos y festivos.

ALISEDA

1.- NUESTRA SEÑORA DEL CAMPO

La ermita de Nuestra Señora del Campo, situada a unos cinco Km. en la finca del "Hito", al sur de Aliseda en plena Sierra de San Pedro, ya existía en el año 1485³³⁵, ésta fue remozada y ampliada en el siglo XVIII y, actualmente, en los años 80 del siglo XX. En el año 1485 el

³³⁵ PIZARRO JIMÉNEZ, 1985, 65.

obispo fray Pedro de Villalobos visitó la ermita de Santa María del campo, era mayordomo por entonces García Alfonso³³⁶.

La escultura que representa a María (70 cm) y al Niño Jesús (33 cm) está sentada sobre un elemental trono, con el Niño sentado sobre su rodilla izquierda al que sujeta con una mano y con la otra parece mostrar un fruto (desaparecido). Este brazo fue incorporado en la restauración llevada a cabo del año 1984.

María aparece como reina, velada y calzada. Los ojos de la Virgen y los del Niño son de cristal, producto de una de las restauraciones llevadas a cabo en el siglo XVIII. El Infante bendice con la diestra, mientras que en la izquierda lleva un cetro.

Viste túnica talar de color jacinto, decorada con agarrados y rompo con círculos en los ángulos. María, por su parte, viste túnica talar de color jacinto y se cubre con un manto. Abdul lleva decorado con elementos dorados. Tanto la Virgen como el Niño calzan zapatos de punta redondeada.

La imagen fue restaurada por don José Gómez, en el taller de restauraciones artísticas de Trujillo entre el mes de octubre del año 1983 y el mes de abril de 1984.

Es importante destacar que en el respaldo del trono figuraba pintada una cabeza alada de querubín coronando un cartel que incluía en su interior una M como abreviatura del nombre de María. Quizá realizaría parte de esta policromía el pintor Juan Domínguez Zambrano, ya que durante el proceso de restauración de Trujillo se descubrió Madero, acosado por la zona inferior de la peana, en el que se leía el siguiente epígrafe: "*Juan Domínguez Zambrano, pintor y dorador, vezino de Ole..? doré y pinté esta ymagen*". La caligrafía aparece del siglo XVIII³³⁷. Consideramos que se trata de una imagen del siglo XIV.

³³⁶ GARCÍA MGGOLLÓN, 1987, 36. existen cuentas de la ermita de Nuestra Señora del Campo que datan del año 1520.

³³⁷ GARCÍA MGGOLLÓN, 1987, 37.

ALMENDRAL

1.- NUESTRA SEÑORA DE FINIBUS TERRAE

Es la patrona de Almendral, tallada en madera noble oscura. Fue mutilada para vestirla en el siglo XVII.

Es una Virgen, Madre y Trono, sentada y erráticamente en un solio ondulado al estilo de la época. Sostiene en su rodilla izquierda al Niño Jesús al que sujeta con la mano izquierda, muy destacada; mientras que con la mano diestra sostiene una manzana evocadora de Eva. La Virgen viste túnica con escote redondo y manto con amplios pliegues que terminan tornándose sobre el empeine de los dos pies, dejando ver los zapatos de punta redondeada y apoyada sobre un pedestal. La Virgen no está coronada. Su cabeza divide serena se toca con un velo pegado el rostro que descansa sobre los hombros. La toca o velo, en los estilos románico y gótico no es un mero adorno, tiene la significación sagrada de las doncellas consagradas a Dios. Y ninguna tan excelsa como la misma Virgen María.

El Niño viste túnica talar en oro, tiene la actitud de bendecir con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda posiblemente sostenía el Libro. tiene una actitud magisterial, enseñando y bendiciendo. El Niño deja ver bajo la túnica los pies descalzos, como es tradicional en la iconografía cristiana. Estamos ante una obra de los inicios del siglo XIV.

El 23 agosto se traslada la imagen desde su sede, la ermita de Finibus Terrae, a la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, donde el 30 de agosto se inicia la novena en su honor, con el correspondiente besamanos. El 8 de septiembre se celebra la fiesta mayor en honor a la patrona, terminando los actos con la procesión desde la iglesia hasta su ermita.

ALMENDRALEJO

1.- VIRGEN CON NIÑO

Esta imagen gótica de la Virgen con Niño recibe culto en la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación de Almendralejo.

Es obra procedente del mismo taller que Nuestra Señora de Gracia de Ribera del Fresno y que la Virgen de los Ángeles de Los Santos de Maimona, repitiendo las mismas características estilísticas y tipológicas, atribuidas al círculo de Pedro Millán³³⁸, escultor activo en Sevilla entre los años 1487 y 1507. Se formó con el maestro Lorenzo Mercadante de Bretaña; presente en la ciudad hispalense entre los años 1454 y 1467 e introductor de las formas franco-flamencas que Pedro Millán adoptó en su obra, aunque con algunos matices hispánicos muy personales³³⁹. La obra de Pedro Millán está dentro del final del estilo gótico hispano-flamenco, con un excelente modelado de rostros, manos y ropajes; en sus últimas obras se aprecia una clara influencia de rasgos humanísticos.

Estamos ante una talla policromada que representa a una esbelta Madre con rostro sereno, portando al Niño inquieto de peculiares mechones cruzados sobre la frente. La Virgen tiene rostro ovalado, también con larga cabellera y abundantes mechones, sostiene al Niño con el brazo izquierdo y con su mano derecha agarra amorosamente el pie desnudo del Infante. La Virgen se toca con una especie de bonete. Viste túnica azul ornamentada con estrellas doradas, con cuello cuadrado que deja ver una camisa blanca y se cubre con un manto de abundantes pliegues y ribetes dorados. El Niño viste túnica de color azul. Estamos ante una obra de finales del siglo XV.

ARROYO DE SAN SERVÁN

1.- LA VIRGEN DE PERALES

En el retablo mayor de la iglesia parroquial se conserva una lignaria escultura de madera policromada que representa a la Virgen María sentada en un escaño con el Niño Jesús en la rodilla izquierda. La imagen está tallada en madera de cerezo y es del tipo *Teotocos* y *Virgen Majestad*. Sobre su rodilla izquierda descansa el Niño Jesús, que con la mano derecha bendice con izquierda sostiene un libro.

³³⁸ Imágenes estudiadas por Jesús López Alfonso.

³³⁹ Según Ricardo García Jurado. Vid. PÉREZ EMBID, 1973; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2014, 271.

María se cubre con un velo que deja ver parte del cabello, enmarca un rostro grande, ovalado; y viste una túnica talar de oro, con rica policromía de flores, ajustada a la cintura con un ceñidor de correa y se cubre con un amplio manto decorado con flores sexapétalas. Igualmente, el Niño también lleva una túnica y se cubre con un manto. El trono es bajo de forma cúbica y decorado con molduras. Dando como resultado una concepción estética y emocional claramente medieval.

Una serie de caracteres formales y simbólicos fijan su realización en la segunda mitad del siglo XIII, como rostros sonrientes, la posición forzada del Niño, que ni está sentado pero tampoco completamente erguido, o la colocación de la mano izquierda de la Virgen sobre el hombro izquierdo de su hijo, en gesto de humanidad y cercanía, a la vez que eleva la diestra mostrando una poma o manzana símbolo de la “Nueva Eva”. Por su parte, el Niño Jesús lleva el libro de las Sagradas Escrituras en la mano izquierda e imparte la bendición con la contraria.

La imagen fue restaurada en el siglo XVI y, más recientemente, en el taller de Restauraciones Artísticas de don Luis Peña Maldonado y doña Fernanda Zapata en el año 1989. en la moderna restauración, se repuso el brazo derecho del Niño, ya perdido hace años, se colocó la mano derecha de la Virgen, también desprendidas, se le repusieron cuatro dedos de la mano izquierda y parte del manto. Se volvía a decorar la imagen de la Virgen con los colores primitivos. La imagen quedó con menor acentuación de formas, pero firmemente consolidada para seguir existiendo el paso de los siglos³⁴⁰.

La imagen fue robada el día 5 de noviembre de 2018, junto a las tallas de los santos locales San Serván y San Germán, fueron encontradas el 25 de noviembre del mismo año. Un cazador las descubrió en las inmediaciones del arroyo El tripero, a unos dos kilómetros del templo del que fueron robaron. Se encontraban en la pista de acceso a la autovía. Estaban cubiertas de barro, especialmente la imagen de La Virgen. La romería de Nuestra Señora de Perales se celebra el domingo siguiente al Domingo de Resurrección. Las primeras celebraciones se debieron al ofrecimiento del pueblo a la Virgen por una epidemia de cólera que asolaba la villa por el año 1872.

³⁴⁰ NAVARRO DEL CASTILLO, 2003, 52.

2.- VIRGEN CON NIÑO

En la misma iglesia, damos a conocer una imagen lignaria de la Virgen con el Niño en brazos, esta imagen es uno de los ejemplares más valiosos de la imaginería religiosa de la Archidiócesis de Badajoz.

Es una imagen de alabastro del siglo XIV procedente del vecino monasterio de Cubillana o *Cauliana*³⁴¹; éste se sitúa a orillas del Guadiana, en un paraje de singular encanto paisajístico, que fue parroquia de uno de los núcleos que se integró Arroyo, allí existió un monasterio visigodo, del que nos da algunos datos las *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium* de Paulo Diacono. Sobre el enclave, rico en restos visigodos, pesa la leyenda de haber sido el último refugio del rey Don Rodrigo tras su derrota en Guadalete (no obstante, el rey murió en la batalla de Segoyuela). Navarro del Castillo cifra su construcción por el 550 d.C.1, cálculo basado en la llegada del médico griego y luego Obispo Paulo, quien, bajo la influencia bizantina, implantará la pujanza de la vida monástica por tierras emeritenses³⁴².

Tras la reconquista de Mérida por el rey Alfonso IX en el año 1230, fue entregada a la Orden Militar de Santiago en el año 1354, años después, el comendador de Mérida, acogiendo a los privilegiados maestres, fundaría las aldeas de Arroyo, Perales y Cubillana, dotando a esta última población de un iglesia parroquial con el título de Santa María de Cubillana, presidida por la imagen de estilo gótico. Con el paso de los años, las casas de vecinos, obligó al Maestre don Lorenzo Suárez de Figueroa a suprimir las aldeas de Cubillana y Perales, trasladando sus vecinos a Arroyo en el año 1387³⁴³.

Según la Crónica de la Orden de Pedro de Orozco y Juan de la Parra³⁴⁴, el maestre de Santiago don Lorenzo Suárez, regaló la

³⁴¹ Procede de la palabra “caula” que significa cabaña. La aparición en 1695 de utensilios domésticos bajo el monasterio al realizarse excavaciones, haciendo esto pensar que estas tierras, antes de pertenecer al Monasterio de Cauliana, habían sido habitadas por ganaderos o pastores en chozas y cabañas, explica la etimología de “Cauliana”.

³⁴² NAVARRO DEL CASTILLO, 1974, 331.

³⁴³ NAVARRO DEL CASTILLO, 2003, 54.

³⁴⁴ La más antigua narración cronística sobre la historia de la orden elaborada en el siglo XV por los comendadores Orozco y Parra (PEDRO DE OROZCO y JUAN DE LA PARRA, Comendadores de la Orden de Santiago,

imagen de alabastro de la Virgen con el Niño a la ermita de Santa María de Cubillana, cuando fue relegada de iglesia a ermita. En la ermita llegaron a existir cuatro imágenes de la Virgen con el Niño, sólo nos han llegado dos de ellas. La talla alabastrina que actualmente recibe culto en la iglesia parroquial de Arroyo de San Serván es obra del siglo XIV. Esta imagen procede de la ciudad de Palermo, en la isla de Sicilia. En las cercanías de la población existe un santuario, dedicado a la Anunciata en el que se venera la imagen original de la Virgen. La de Cubillana es copia fiel que encargaría don Lorenzo Suárez de Figueroa³⁴⁵.

Según el historiador Branco Mata, esta imagen pertenece a la escuela pisana de Andrea de Fontedera, en la que trabajando sus hijos Nico y Tomaso. La imagen original se tardaría en Chipre en el año 1352, por algún discípulo de Nino Pisano. Al invadir Chipre los turcos, la imagen fue llevada a Palermo en el año 1363. esta imagen tuvo tal aceptación en Italia que pronto empezaron a propagarse las copias por todo el mundo occidental.

Estamos ante una imagen de la Virgen con el Niño (85 cm), de pie, sobre un pedestal poligonal. La Virgen, que adquiere la curvatura característica de un gótico ya avanzado, se cubre con un manto. Sostiene en el brazo izquierdo al Niño Jesús. La Virgen se toca con un velo y tiene una mirada triste, como perdida.

Por último, tenemos constancia de la existencia de una imagen del siglo XV, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación, que se veneraba en la extinta ermita de su mismo nombre. Las ruinas de la ermita, se encuentran prácticamente adosadas a una finca privada que la oculta casi por completo. Esta ermita franciscana fue construida por fray Juan de la Puebla en torno a 1500 con las limosnas de los habitantes del pueblo³⁴⁶. En el mes de septiembre de 2010 entró a formar parte de la Lista Roja del Patrimonio Religioso (Hispania Nostra). Según nos informa don Vicente Navarro, la escultura del siglo

[Primerai Historia de la Orden de Santiago. Manuscrito del siglo XV, de la Real Academia de la Historia, prólogo de Diego de Angulo, introducción, transcripción, notas y apéndice del

MARQUÉS DE SIETE IGLESIAS. Badajoz, 1978, pp. 357-367); y las noticias aportadas por el cronista Rades en el siglo XVI (F. DE RADES y ANDRADA, 1572. reed. facs. Barcelona, 1980, *Chronica de Sanctiagio*, fols. 16v-31 r).l

³⁴⁵ NAVARRO DEL CASTILLO, 2003, 57.

³⁴⁶ Según la Crónica franciscana de la Provincia de los Ángeles en Extremadura. GUADALUPE, Fray Andrés de, 1662.

XV es la actual imagen de candelero que se quitó su parte inferior y sus brazos, pero conservó la cabeza y el busto³⁴⁷.

BADAJOZ

1.- VIRGEN CON NIÑO

En la Catedral de Badajoz, preside un retablo protogótico una imagen de la Virgen con el Niño. Se nos ofrece María de pie, talla de madera policromada que reitera el modelo característico de este tipo de imágenes de la Virgen con el Niño de la segunda mitad del siglo XV. La Virgen mira hacia el Niño con ternura y le ofrece la fruta que porta en la mano derecha. El Niño se mueve hacia su Madre. Ambas figuras están vestidas con túnica y manto, formando pliegues convencionales.

El académico Tejada Vizueté atribuye esta imagen a un taller sevillano. Una muestra del estilo gótico tardío, de rica ornamentación curvilínea y flameante³⁴⁸.

BELÉN

1.- CRUCIFICADO

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén, arrabal de Trujillo, en el lado del Evangelio, destacamos una talla del Crucificado, obra de los últimos años del siglo XV.

Es un cuerpo inerte, ejerce el peso de su cuerpo sobre los brazos. Las piernas y el abdomen poseen un carácter más realista que el tórax y la cabeza, con rostro dolorido, párpados caídos y ojos casi cerrados. Mantiene las piernas separadas para unir los pies para recibir los clavos. Posee facciones aún góticas observándose todavía rasgos patéticos, mientras que el paño de pureza es el característico

³⁴⁷ NAVARRO, 2003, 60.

³⁴⁸ LOZANO BARTOLOZZI, 2008, 134.

de finales del XV y primeros años del siglo XVI. La cruz actual se incorporó en el proceso de restauración que sufrió la talla.

BELVIS DE MONROY

1.- NTRA. SRA. DEL BERROCAL

A 2 km de Belvís de Monroy, se conserva una pequeña ermita³⁴⁹ en la cual se venera a la Patrona de la localidad, Ntra. Sra. del Berrocal.

De la mano de algunos frailes del Capucho, moradores en torno a la ermita de la Virgen del Berrocal, que ya existía³⁵⁰, se fundó en 1505 el convento descalzo³⁵¹, gracias a la ayuda de los condes de Deleitosa³⁵². De aquí partieron en el año 1524 los primeros evan-

³⁴⁹ “En 1843, -nos dice Madoz- la ermita se arruinó”. MADUZ, 1846 (ed de 1953-1955), 339. En la actualidad se halla completamente restaurada.

³⁵⁰ “Asi vn quarto de legua de la Villa de Belvis, Obispado de Plasencia, tiene nuestra prouincia de San gabriel vn Convento con titulo de nuestro Padre san Francisco. Cerca del está una Hermita que llaman nuestra Señora del Berrocal, donde desde el año de mil y quinientos estuvieron, como en Oratorio, o Heremitorio, nuestros frailes, hasta que en el de mil y quinientos y cinco se fundó este Convento”. Literal del documento original redactado en 1535. *Chronica de la prouincia de San Gabriel de frailes descalços de la apostólica orden de los Menores, y Regular Observancia de nuestro Seráfico Padre San Francisco, por Iván de la Trinidad, Lector de Teología y Ministro Provincial de la misma prouincia (dos vezes)*. Imprenta en Sevilla, de Juan de Ossuna. Año de 1652, capítulo XXIII, p. 146.

³⁵¹ La escritura de fundación del convento ha sido publicado por el Padre ORTEGA, 1917, 19.

³⁵² En el testamento del Sr. Conde de Deleitosa, don Francisco de Monroy se hace mención del convento fundado por él y encarga a su hija doña Beatriz de Monroy y a su esposo el Sr. Conde de Oropesa, cumplan con el dicho convento lo que estaba pactado en la capitulación matrimonial de éstos. Testamento otorgado en Belvís de Monroy, 29 de noviembre de 1513. Fue propiedad de don Eugenio Escobar, deán de Plasencia. Archivo Catedralicio de Plasencia. Leg. 19, núm. 4, cajón 9, “Señorío de Belvís”.

gelizadores de México, cuyos retratos se conservan en el convento franciscano de Huejotzingo³⁵³.

Hace 30 años fue restaurada en Madrid por Bellas Artes la imagen de Ntra. Sra. con el Niño, el hecho ha levantado desde entonces una gran polémica. Los habitantes del pueblo consideran que esta efigie no es la original y que se trata de una copia. No obstante, consideramos que sí se trata de la imagen auténtica, aunque está recubierta de una policromía que no tuvo nunca, a base de colores jacinto y oro en las túnicas, y manto azul. Es obra en madera policromada. Nuestra Señora. (62 x 24 x 20 cm.) está de pie, sostiene al Niño (30 cm.) con el brazo izquierdo, al modo de una *Odegetria bizantina*. Al mismo tiempo, es una Virgen *Eleusa*, puesto que acaricia de forma graciosa el mentón de su Madre. Se cubre con un velo atado con un cinto de sabor orientalizante. Viste túnica de escote muy redondeado y cae hasta los pies con numerosos plegados, dejando ver los zapatos puntiagudos que calza. El Niño lleva en su mano izquierda el libro de la sabiduría.

La obra es una tierna y risueña imagen de la maternidad, un concepto inocente y arcaico de la escultura. Muestra la típica curvatura gótica, de semejantes características a la Virgen Blanca de la catedral de Toledo³⁵⁴. Es posible que esta obra de Belvís de Monroy estuviese inspirada en la alabastrina imagen toledana. Es probablemente obra de la segunda mitad del siglo XIV.

En la actualidad se celebra una romería en el mes de junio. Los devotos llegan a pie y a caballo. Vecinos y visitantes llevan en procesión a la Virgen de vuelta a su ermita, donde se oficia una misa cantada. Tras la misa tienen lugar las exhibiciones de caballos. La fiesta finaliza con una degustación, ofrecida por el Ayuntamiento, a todos los asistentes. Suele ser una paella en el merendero, con una charanga para animar la comida de confraternización de los romeros.

³⁵³ Vid. BAUTISTA MOLES, 1984, capítulo 38, 113-120; ÁLVAREZ ÁLVAREZ, 1991, 111-114.

³⁵⁴ La Virgen Blanca es obra de la primera mitad del siglo XIV. DURÁN SANPERE y AINAUD DE LASARTE, 1956, 113-114 y fig. 101.

BERZOCANA

1.- VIRGEN DE LA LECHE

En la casa parroquial de la localidad de Berzocana, se conserva una extraordinaria plaquita de marfil (13, 3 x 7, 6 cm.) que debió pertenecer a un tríptico ya que se conservan las huellas de las bisagras en las que se insertaban las puertas laterales³⁵⁵. Si no existieran las marcas de las bisagras, nos hubiera inducido a pensar que se tratara de un portapaz. Es popularmente conocida en la población como Virgen de la Leche. Pues, el tema central de la obra es la Virgen amamantando al Niño.

La composición aparece recogida por un arco gótico calado, trilobulado, con motivos vegetales, ya tardíos por su leve apuntamiento y dotado de piñón con labores de "crochet"³⁵⁶. Los arcos conopiales aparecen en Francia en el siglo XIII y en la misma centuria se utilizaron en las miniaturas del *Libro de las Tablas Astronómicas* de Alfonso X (1272). En el siglo XIV se emplearon en varias obras españolas de influencia mudéjar³⁵⁷.

En las enjutas superiores de la placa de Berzocana se aprecian los bustos de San Pedro, con las llaves, y San Pablo con la espada. El intradós del arco contiene segmentos de circunferencia que lo complican y adornan, a la manera de algunas hermosas obras arquitectónicas muy conocidas de los siglos XIII y XIV: claustro del monasterio de Santo Domingo (Gerona), San Francisco (Palma de Mallorca), monasterio de Casbás (Huesca), claustro de los agustinos de Tolosa (hacia 1341), o arquerías de la cornisa y ventanales de la Casa del Concejo de Barcelona (1400 y 1402)³⁵⁸.

Debajo del arco se nos ofrece María, en pie, amamantando al Niño al que sujeta delicadamente. A su izquierda está un obispo con casulla, mitra y portando un báculo. A la derecha, un personaje

³⁵⁵ Cit. en la obra de HERNÁNDEZ DÍAZ, 1980, 30 y 31.

³⁵⁶ Según el esquema de los distintos tipos de arcos conopiales que nos presenta Jurgis Baltrusaitis, el arco gótico de la plaquita de marfil correspondería a los años finales del siglo XIV. BALTRUSAITIS, 1987, 264.

³⁵⁷ LAMPÉREZ Y ROMEA, 1909, 50.

³⁵⁸ GARCIA MOGOLLON, 1987, 42.

arrodillado, vestido con casulla, implorando a María. Junto a él, un ángel que apoya una mano en la espalda de este sacerdote y con la izquierda lo presenta a Ntra. Sra. En lo alto de la escena, dos ángeles turiferarios, que sostienen las especies eucarísticas: la vid y el pan.

María sostiene un Crucifijo, es importante observar el tratamiento del *perizoma* de Cristo, bastante recogido, y la cruz de leño liso y desbastado, nos anuncian una época avanzada dentro del goticismo. Es indudable que el esquema de la plaquita está tomado de los grabados con los que se iluminó en el siglo XV el *Comentario* al *Cantar de los Cantares*: “Es mi amado para mi bolsita de mirra, que descansa entre mis pechos”³⁵⁹.

Se sabe que la mirra, gomorresina aromática y amarga procedente de Arabia y Abisinia, servía para embalsamar los cadáveres y, según los Padres de la Iglesia, es una alegoría de la Redención de la Humanidad llevada a cabo por Cristo mediante la Pasión. La presencia del Niño al que su Madre está amamantando y, a su vez, Cristo muerto en la cruz, refuerzan la idea de las especies eucarísticas que Jesús nos dejó en la Última Cena, como alimento espiritual para no perecer, las cuales aparecen en la zona superior de la placa de marfil sustentadas por dos ángeles³⁶⁰.

Es probable, que el sacerdote arrodillado sea San Ildefonso (606-667), nombrado Arzobispo de Toledo en el año 657³⁶¹. Se distinguió como escritor en lengua latina, en sus escritos se observa su gran devoción a la Virgen María, como podemos apreciar en su tratado *De illibata Virginitate Sanctae Mariae*, en donde defendió la virginidad de María, que había concebido y dado a luz al Hijo de Dios sin perderla. Por este amor a Ntra. Sra., nos cuenta una tradición, que la Virgen rodeada de ángeles, le regaló una casulla bordada a San Ildefonso diciéndole al mismo tiempo estas palabras: “Tú eres mi capellán”³⁶². La imposición de la casulla por la Virgen fue narrada por Cixila³⁶³.

³⁵⁹ Se trata del *Comentario* que ilustra el Canto 1º, versículo 13. Vid. TRENDS, 1947, 482 y 483.

³⁶⁰ GARCIA MOGOLLON, 1987, 43.

³⁶¹ Las primeras menciones a San Ildefonso aparecen en la *Vita Sancti Ildefonsi*, atribuida a Cixila, obispo mozárabe del 774-783.

³⁶² REAU, 1958, tomo III, 676-678.

³⁶³ Cit. por FLOREZ, 1747, V, apéndice 6, 508; CUSTODIO VEGA, 1969, 35-107.

La biografía de Cixila sentó las bases del culto a San Ildefonso y el hallazgo de su cuerpo en Zamora, en 1260³⁶⁴, fueron dos hechos claves en la propagación de la devoción al santo. Su obra *De virginitate perpetua beatae sanctae Mariae*, difundió su fama, como escritor y como santo, pues el premio por escribir esta obra fue la casulla que le trajo la Virgen, este milagro se relataba a continuación del texto de *De virginitate*, que se utilizó en los libros litúrgicos de España. Este tratado alcanzó gran difusión en toda la Edad Media, siendo uno de los libros que más veces se encuentra en los documentos de donaciones y fundaciones medievales³⁶⁵. El culto a San Ildefonso se difunde en los siglos XII y XIII en relación con el culto de la Virgen³⁶⁶.

San Ildefonso está rodillas, en la plaquita de Berzocana, agradeciendo a Ntra. Sra. la casulla celestial que ya lleva puesta. El obispo que aparece en el lado derecho de la escena, al no llevar atributos que lo definan, hemos de pensar que se trate de San Agustín (345-430), obispo de Hipona en el 395. Pues la escena representada encaja a la perfección con un pasaje de San Agustín de sus *Meditaciones*: la duda entre la sangre de Cristo y la leche de su Madre³⁶⁷. San Agustín realzó la perfecta y perpetua virginidad de María. Fue el primer padre latino que supuso un voto de virginidad, cosa que ya había propuesto San Gregorio de Nisa en la iglesia griega. Es importante notar que tal idea sólo surgió cuando ese voto era corriente en la Iglesia; entonces pareció natural que María, prototipo de las vírgenes, fuera la primera en haber hecho a Dios semejante promesa.

Con San Agustín, la mariología de la época patrística latina alcanzó su punto culminante. Son aseguradas la perpetua virginidad de María y su impecabilidad personal, y se reconoce su estrecha relación con la Iglesia cuyo prototipo es³⁶⁸. Es, probablemente, obra de finales del siglo XIV, realizada en un taller toledano. Además, el tema iconográfico está muy asociado a la devoción local toledana. No obstante, en Sevilla será tratado en ocasiones, pues fue este el

³⁶⁴ FITA, 1885, VI, 60-71.

³⁶⁵ BLANCO GARCÍA, 1937, 33; LÓPEZ TORRIJOS, 1988, 168.

³⁶⁶ LOPEZ TORRIJOS, 1988, 168.

³⁶⁷ "Hinc pascor a vulnere, hinc lactor ab ubere". REAU, 1958, tomo III, 155.

En su obra concilia el platonismo con el dogma cristiano, como ya vimos en el capítulo dedicado a la Cultura Medieval, referente a la recuperación de la filosofía griega por parte de algunos autores eclesiásticos.

³⁶⁸ GRAEF, 1968, 103.

lugar donde Ildefonso se educó siguiendo las enseñanzas de San Isidoro. Pero, el naturalismo de los rostros y cabellos, así como el naturalismo con que trata María a su Hijo, y la elegancia del conjunto pregonan características de un taller castellano. Otros rasgos típicos del Medievo son el calzado puntiagudo de las figuras y los ropajes, así como la corona arcaizante de María y su disposición al dar el pecho al Niño. Otro dato importante es la existencia de arcos conopiales decorativos que en el siglo XIV se emplearon en obras españolas de influencia mudéjar: sinagogas del Tránsito y de Santa María la Blanca (Toledo)³⁶⁹.

CABEZABELLOSA

1.- NTRA. SRA. CON EL NIÑO

En una pequeña ermita, sita en lo alto de un cerro a 2 kilómetros de la localidad de Cabezabellosa, se venera como Patrona de la misma a una artística obra medieval de la Virgen con el Niño. La imagen preside un retablo sencillo que nos muestra la genealogía de Jesús, de la casa de David, como demostración de su realeza. En la zona inferior y central del retablo está Jesé, dormino. De su pecho sale el tronco de un árbol del que salen ramas que se extienden por todo el retablo, cada una de ellas, en número de doce terminan en flores y dentro de ellas, los bustos de los reyes de Judá. El artista nos indica que la Virgen María y su Hijo, en cuanto hombre, descienden de la estirpe real de David, de la tribu de Judá, de la raíz de Jesé³⁷⁰.

Es talla policromada sedente, en lamentable estado de conservación pues ha sido repintada de manera antiestética recientemente en tonalidades azul celeste y rosa, de muy mal gusto. La Virgen (50 x 26 x 18 cm.) sentada en un elemental madero vertical, sostiene delicadamente al Niño (22 cm.), situado frontalmente, en la pierna izquierda de su Madre. No tiene hueca la espalda. La Virgen adopta

³⁶⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, 1909, tomo II, 50. Con anterioridad, en el siglo XIII, los arcos conopiales eran frecuentes en Francia y, en la misma centuria, se utilizaron en las miniaturas del *Libro de las Tablas Astronómicas* de Alfonso X (1272).

³⁷⁰ NEYRA, 1998, 21.

una postura solemne, bastante hierática y rígida, como es más propio de los períodos influidos por lo románico, hace la función de *Tronum Dei*. Nos presenta con su mano derecha la característica fruta esférica.

La figura de Jesús es de carácter muy ingenuo, bendice con la diestra mientras que en la izquierda porta la bola del mundo. Los zapatos de María, exhiben punta redondeada, y Niño nos ofrece los pies desnudos. El cabello de ambos está tratado a modo de casquete esférico, característica de su arcaicismo. Los paños de las vestiduras se pliegan con suavidad. La Virgen y en Niño están muy retocados con colores azul, azul-verdoso y blanco. Podemos situar la obra en los últimos años del siglo XIII.

CABEZUELA DEL VALLE

1.- VIRGEN DEL HIGO

En la sacristía de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, se conserva una escultura en madera policromada de Ntra. Sra. (97 x 35 x 28 cm.) con el Niño (33 cm.) en brazos, conocida popularmente entre los lugareños como la Virgen del Higo³⁷¹.

Se nos ofrece María de pie, sosteniendo al Niño delicadamente con su brazo izquierdo, mientras que con su mano derecha le ofrece una fruta (parece un higo, de ahí su nombre)³⁷². Existe comunicación entre ambos, cuando el Niño se vuelve para coger la fruta que

³⁷¹ Cit. por FLORES DEL MANZANO, 1982, 140. Dice así: “Una imagen popularmente conocida como la “Virgen del Higo”. Se trata de una talla en madera atribuida al más puro estilo gótico. La ingenuidad del motivo -pretende el Niño adueñarse del higo que le muestra la Madre- confiere unas dimensiones inusuales de ternura, acrecentadas por la rígida y tosca realización del tallado”.

³⁷² Las frutas están muy enraizadas en la iconografía medieval. Podemos citar una estrofa de Berceo: “Milgranos e figueras, peros e manzanedas./ E muchas otras fructas de diversas monedas;/ mas non avie ningunas podridas nin azedas”. BERCEO, Estrofa IV, 1966. También, puede portar el fruto de la higuera que según Damián Iguacen, es símbolo del pueblo judío, al cual pertenecía Ntra. Sra. IGUACEN BORAU, 1991, 415.

su Madre le entrega. El Niño Jesús tiene entre sus manos otra fruta esférica, símbolo de poder. María se nos ofrece como la nueva Eva, salvadora de la humanidad, que porta la fruta que fue la causa de la perdición del género humano, ya sea una manzana, una pera o un higo³⁷³. Para Manuel Trens, cualquier fruta representa la fecundidad y la esperanza, con cuyo sentido se completa el simbolismo de María como salvadora del pecado original³⁷⁴.

Podemos observar los numerosos repintes que ha sufrido la obra por algún vecino de la localidad. Por tanto, la imagen necesita una restauración urgente, pues se encuentra en lamentable estado de conservación. La policromía no es la original: túnica de color amarillento, cinturón rojo y manto de color ocre. Viste la Virgen túnica ceñida por un cinturón, rematada en el cuello con un escote rectangular, típico de la moda del último cuarto del siglo XV³⁷⁵. Sobre la túnica tiene un manto que cae hasta los pies de Ntra. Sra. con abundantes y duros pliegues acartonados, dejando ver los zapatos de punta redonda que calza la Virgen.

Opinamos que puede tratarse de una obra realizada por algún tallista local, dado el tallado tosco y la forma tan rudimentaria en que están tratados los rostros de Madre e Hijo, así como el resto de la efigie. Podemos datar la obra en los años finales del siglo XV.

³⁷³ En la *Vida de Santo Domingo*, nos cuenta Berceo lo siguiente: “En essa misma forma./ el demonio acometió a Eva, de Adan compannera./ Quando mordieron ambos la devedada pera,..”. BERCEO, 1943, 330. Y en la *Vida de Santa Oria*, el mismo poeta nos indica: “que ennganó a Eva con un astroso figo”. BERCEO, 1864, 60.

³⁷⁴ TRENS, 1947, 566.

³⁷⁵ Entre los años 1475-1490, se utilizó este tipo de escote rectangular. BERNIS, 1970, 214-215, figuras, 5, 6, 7 y 8, lámina IX.

CÁCERES

1.- CRISTO DE LA EXPIRACIÓN (ERMITA DE LA ARGUIJUELA DE ABAJO)

En la ermita de Nuestra Señora de Gracia, en la finca de la “Arguijuela de Abajo”, en el lado de la Epístola, se rinde culto a la imagen del Cristo de la Expiración, obra de finales del siglo XIV. Concretamente, presidiendo un retablo barroco, sin dorar, con los símbolos de la Pasión en cartelas. Es un Crucificado de madera policromada (bajo la advocación del Cristo de la Expiración) de finales del siglo XIV, con una tipología rígida y popular, de tamaño mayor al natural, en torno a los 2 m. El 7 de abril de 1992 se fundó una cofradía penitencial que procesiona el Viernes Santo por la mañana al Crucificado, con la aprobación canónica del Excelentísimo y Rvmo. Sr. Obispo don Ciriaco Benavente Mateos, Obispo de Coria-Cáceres. Cofradía dirigida por el entonces presidente de la casa regional de Andalucía don Jesús Brazales, que con motivo de una romería realizada en el recinto del castillo de la Arguijuela de Abajo y a instancia de don Ramón Jordán de Urries y Martínez de Galinsoga, “Vizconde de Rodas”, propietario del castillo de la ermita, se giró visita esta última, con el propósito de en años venideros hacer la romería y dar culto a un imagen de un crucificado existente. Esta imagen es propiedad del Vizconde de Rodas, cedida a la Cofradía para su culto y uso procesional.

Es de destacar que el obispo don Juan José García Álvaro (1750-1783) concedió cuarenta días de indulgencia a aquellos fieles que rezasen ante las imágenes de la Virgen de Gracia y del Crucificado, según reza en una cartela que está en el lado del Evangelio: “El Ymº. Sp. D. JVAN JPH GARCIA ALVARO OBPO DE CORIA CONCEDIÓ 40 DIAS DE YNDVLGENCIA QVIEN REZARE VNA SALVE DELANTE D ESTA SSMA YMAGEN D. Nª. Sª. D GRACIA ROGANDO A DIOS POR LA EXTon D. Nra Sta Fee”. Y, en otra cartela: “El Ymº. Sp. D. JVAN JPH GARCIA ALVARO OBPO DE CORIA CONCEDIÓ 40 DIAS DE YNDVLGENCIA. REZANDO VN Credo DELANTE DEL SSmo CHRISTO DE

LA ESPIRACION. ROGANDO A DIOS POR LA EXALTAon D. Nra Sta FEE”³⁷⁶.

Es una impactante imagen que se sostiene en tres clavos, los brazos del Cristo prácticamente son horizontales. Tiene la boca abierta, arcos superciliares elevados, nariz aguileña, fuerte entrecejo y frente estrecha. Barba larga abierta en dos picos, tiene negra cabellera, corona de espinas, la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha, el cabello o formando bucles entrelazados, cae por los hombros. El estudio anatómico es de gran calidad, resaltando los músculos y las venas. Por encima de la cruz del Crucificado rezan en una cartela las letras: “JESUS NAZARENUS REX IUDEORUM”. Como es notorio, la cruz ocupa el primer lugar entre las imágenes sagrada, ya que es el símbolo del misterio pascual. Por ella se representa la pasión de Cristo y su triunfo sobre la muerte, al tiempo que se anuncia su segunda venida, ya gloriosa.

Destacan los músculos del cuello en tensión y una expresiva cabeza, levemente flexionada hacia su hombro derecho, con un rostro de expresión patética, ojos abultados; boca de labios carnosos, entreabierta, en la que se distinguen los siguientes; barba partida con suaves rizos en las puntas y la cabellera desciende hasta los hombros. Sobre la corona trenzada de espinos original, se le ha puesto otra recientemente. Es un Cristo vivo en actitud expirante, no presenta la llaga en el costado, pues aún no ha sido atravesado por la lanza de Longino, según el texto bíblico³⁷⁷. El torso está resuelto y modelado correctamente, con un volumen torácico proporcionado,

³⁷⁶ En el Fondo Parroquial de la Iglesia de San Mateo de la ciudad de Cáceres, en la Caja 41 Carpeta n° 17 se encuentra una Escritura de Censo, de 1547, perteneciente a la antigua Cofradía de Nuestra Señora de Gracia.

³⁷⁷ Según el texto apócrifo, Una forma del nombre Longinos también aparece en una miniatura en los Evangelios ilustrados por Rábula en 586 d. C. (actualmente en la Biblioteca Laurenciana, en Florencia). En la ilustración, el nombre *Longinos* está escrito en griego sobre la cabeza del soldado que perfora el costado de Cristo. Ésta es una de las primeras referencias del nombre, si es que no es una inscripción hecha posteriormente. La tradición cristiana. Se le ideica como Cayo Casio Longinos (“Gaius Cassius Longinus”, en latín), con lo que quien atravesara a Jesús con una lanza se llamaría igual que uno de los principales asesinos de Julio César, y con esto no se hace más que debilitar la teoría de que el soldado que atravesase a Jesús se llamara así. La lanza

destaca la infección en las caderas y la depresión en la cintura alejándolo del rígido esquema troncocónico que era frecuente en crucificados de períodos anteriores.

Esta imagen pertenece a la Ilustre Hermandad de Penitencia y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Expiración y Ntra. Sra. de Gracia y Esperanza, procesiona el Viernes Santo, con su salida desde la iglesia de San Mateo a las 11:30 horas.

Fue restaurado en el año 1997 por doña María Antonia González Luceño, licenciada en Bellas Artes. En primer lugar se realizó una limpieza en superficie con brochas suaves para eliminar las manchas. Esta limpieza dejó ver que en ambos brazos en el muslo izquierdo se había perdido por completo la película pictórica, que dando soporte al descubierto. Se eliminó el relleno de las grietas, que se encontraban sueltos para poder ser consolidados, esta tarea se realizó por impregnación a base de pincel para el interior de las grietas y por inyección en todos y cada uno de los orificios de salida de los xilófagos. Se rellenaron los orificios y las grietas con resina y se añadieron injertos con maderas. Se colocaron en la corona de espinas nuevas hechas con bambú, aprovechando los agujeros que habían dejado los originales. Todas las zonas: orificios, grietas, cabellos, dedos, fueron estucados a la manera tradicional con sulfato cálcico y con cola animal, y también la cara posterior de los brazos y de muslo izquierdo, que de esta manera preparadas recibieron la reintegración de la policromía que se hizo con técnicas acuosas, tempera y acuarela. La reintegración final se realizó con pigmento al barniz.

2.- EL CRISTO NEGRO (IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR)

Se venera esta magnífica talla del Crucificado (164 cm) en la capilla de los Mogollón-Blázquez-Mayoralgo, en el lado de la Epístola de la iglesia cacereña de Santa María. Esta escultura arcaizante es muy venerada entre los cacereños. Ya no estamos ante el Crucificado mayestático y sereno del románico que recibe impasible al suplicio de la Cruz, sino ante una representación dramática del Crucificado que tiende a conmovier al creyente. Es obra del siglo XV, situándola

se menciona sólo en el Evangelio de Juan (19,33-34) y no aparece en ninguno de los *Evangelios sinópticos*.

en momentos próximos a la fundación de la Cofradía del Santo Crucifijo el 3 de mayo de 1490. Costó 1500 maravedíes.

Es una imagen de Cristo doloroso que durante el período gótico pretende acercarse más a la representación de la condición humana de Jesús mediante innovaciones iconográficas sustanciales con respecto al período románico. Los pies se fijan a la cruz arbórea con un solo clavo en posición bastante forzada, en aspa, que conlleva la protección en diagonal de la pierna derecha sobre la izquierda. La cabeza parece totalmente desplomada hacia su derecha; es ya un Cristo inerte, muerto (ojos cerrados y boca abierta). Jesús presenta una expresión patética, tiene los dedos crispados, otro ejemplo más del naturalismo del gótico.

Destaca la nudosa cruz original de gajos, expresión del *lignum vitae* (literalmente, *madera de la cruz*, reliquia del cristianismo que se refiere al madero usado por los romanos para crucificar a Jesús). La cruz de gajos es frecuente en los siglos del gótico, como símbolo del árbol de la salvación.

Esta imagen fue restaurada a finales del siglo XVII por el estofador Mateo Hurones³⁷⁸. Esta talla se encontraba en el desaparecido convento de Santa María de Jesús, hoy sede de la diputación Provincial de Cáceres.

La muy Solemne, Venerable y Poicia Cofradía Hermandad Penitencial del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús (Cristo Negro) es una cofradía fundada en 1490 y refundada en 1986 cuya sede está en la iglesia de Santa María, en Cáceres. Sus estatutos establecen que el paso nunca puede salir de los límites de la muralla histórica, por lo que la cruz de guía es el elemento representativo de la Cofradía cuando se efectúa la procesión Magna. En esta procesión exige un obligado voto de silencio y la cofradía posee un límite de hermanos de entre 50 y 59 cofrades³⁷⁹, que procesionan con una túnica negra de monjes benedictinos y con la cara tapada. Esta imagen procesiona en Semana Santa el Miércoles de Pasión, sale a las 12 de la noche de la iglesia de Santa María la Mayor.

³⁷⁸ GARCÍA MOGOLLÓN, 1993, 34.

³⁷⁹ CORRALES GAITAN, 1994.

3.- CRISTO DEL HUMILLADERO (ERMITA DEL ESPIRITU SANTO)

Esta imagen medieval se encuentra en la parroquia del Espíritu Santo, fue traída aquí desde su ermita, del Humilladero (Cáceres), de ahí su nombre. Preside el ábside, es obra de finales del siglo XV. Se nos representa muerto, con gran expresividad siguiendo el esquema iconográfico habitual en este tipo de piezas. Presentando tórax plano y brazos extendidos por encima de la horizontal. El *perizonium* está anudado en la cadera izquierda y forma abundantes pliegues, mientras que los pies se cruzan sujetos a la cruz con un solo clavo. Es un crucifijo de gran calidad estética, el canon es alargado, de anatomía muy estilizada, el artista anónimo trabajó con precisión en los detalles anatómicos, sobre todo en el rostro, brazos y piernas. La cabeza está tratada con especial minuciosidad. Lleva corona de espinas directamente tallada, de la que brotan de las heridas borbotones de sangre, tiene los ojos cerrados y la boca entreabierto, se pueden percibir los dientes. De las heridas de las rodillas y de las manos brota sangre, contribuyendo a reforzar el dramatismo de la imagen. En la actualidad recorre las calles de Cáceres en los días de la Semana Santa bajo el estandarte de la “Poicia y Real Cofradía del Espíritu Santo y del Stmo. Cristo del Humilladero y Stma. Virgen María Corredentora”.

Como hemos indicado, esta imagen presidía desde muy antiguo la ermita del Humilladero, propiedad de la Cofradía de la Vera Cruz, derruida en 1900 para construir una fábrica de harinas. Estando en su primitiva ubicación recibió una Bula Poicia por la que se ganaban mil quinientos días de indulgencia por cada Misa que en su altar se dijese, mandase decir o se oyese en los días de la Cruz, Resurrección, San Francisco, San Juan y Espíritu Santo. Fue restaurado en varias ocasiones: por Francisco Mendo Montejo en 1674 y por Francisco Antonio Tallo en 1753, por ejemplo.

La ermita del Humilladero de donde procede esta imagen del Crucificado, estaba situada junto al Puente de San Francisco. Ya existía a mediados del siglo XVI cuando se encarga la realización de una capilla en la citada ermita al cantero Hernán López Paniagua, siguiendo las trazas del cantero Pedro Gómez³⁸⁰. Hernán López per-

³⁸⁰ Hernán López Paniagua, cantero, vecino de Cáceres, otorga ante Antonio Gutiérrez el 8 de agosto de 1556 “*Hernán López Paniagua como prencipal obligado e yo Alº González, tintorero, como su fiador, vos de Cáceres, otorgan*

teneció a una ilustre familia de canteros que trabajaron en la mayor parte de las obras de construcción y reforma de la iglesia de Santiago. La ermita del Humilladero era propiedad de la Cofradía de la Vera Cruz, y durante muchos años partió de ella la procesión de Sangre del Jueves Santo de la Vera Cruz³⁸¹.

Tenía dos altares, el más importante el del Cristo del Humilladero, donde por oír misa determinados días, se ganaban 1500 Indulgencias, y el otro era el altar de una Virgen³⁸². El 3 de mayo de 1900 el cura párroco de San Mateo, con autorización episcopal, vendió la ermita a un industrial local, destinada a fábrica de harina, la cual permaneció hasta el año 1986 en que fue derribada y construidas en el mismo espacio unas viviendas.

En los inicios del siglo XX la imagen del Crucificado fue trasladada a la iglesia del Espíritu Santo, situándose en un altar en el lado del Evangelio, donde recibió culto hasta que se trasladó al altar mayor a finales del segundo tercio de dicha centuria (como consecuencia de la retirada del retablo del templo), donde se encuentra actualmente.

que por quanto los ermanos e cofrades de la Cofradía de la Cruz de los Disciplinantes quieren hazer una capilla e obra en el umylladero que los dhos cofrades tienen entre esta villa y el monesterio del señor san Franco extramuros della ques onde la dha Cofradía se sirven la qual dha capilla e obra se a de hazer conforme de la manera questá en una traça debuxada en un papel e firmada de Pero Gómez, cantero,..”. PULIDO Y PULIDO, 1980, 187.

³⁸¹ Simón Benito Boxoyo nos refiere que “*existían dos altares; en el principal un Crucifijo de escultura, y en otro una imagen de nuestra Señora de estatura natural, de antiquísima y desarreglada escultura*”. BENITO BOXOYO, 1952, 106.

³⁸² “*.....Que para hazer esta obra tengo que abrir unos cimientos en las espaldas del dho umylladero que cae hazia la parte de la rribera desta villa los cuales cimientos an de penetrar e que penetren hasta lo firme y buen fundamento de donde se erigirá la pared en forma rredonda por la parte de fuera en cuadrado por la parte de dentro y esta pared ha de ser tan gruesa como se ha de entender en la traça y subirá ansi hasta la sobre haz de la tierra tanto que centre un talud en la obra questá hecha el presente se muestra y en quanto a lo de fuera de allí para arriba sea de rrecoger un talud que diga con el otro por la parte de dentro desta obra e hazer un encaxamiento para donde esté el altar e rretablo si lo oviere o la ymagen de nra señora que ahora está y esto ha de ser de buena piedra de cantería de buen grano*”. PULIDO Y PULIDO, 1980, 560.

Cuando se refundó la Cofradía en 1950 fue conocido con el nombre de *Santísimo Cristo de la Buena Muerte* o *Santísimo Cristo del Espíritu Santo*. Durante siglos nuestra Cofradía rindió culto al *Cristo del Espíritu Santo*, un Crucificado del siglo XVII que fue llevado a la iglesia de San Mateo tras la guerra de la Independencia, donde corona el retablo, el cual terminó denominándose *Cristo de la Buena Muerte*. Conocido el error en la advocación, la Cofradía volvió a denominar *Cristo del Humilladero* a su titular gótico.

En 1970 dejó de procesionar debido a su delicado estado de conservación, y fue sustituido por otro Crucificado, de factura moderna, que actualmente es conocido como *Santísimo Cristo de la Preciosa Sangre*. Restaurado por Gracia Sánchez-Herrero Rosado, Ángeles Penis Rentero y Fátima Gibello Bravo, salió de nuevo a las calles de Cáceres en la Semana Santa de 1990. *Foro Restauraciones* intervino en la restauración en la imagen en 1998 y en 2007.

En 1950, al amparo del auge que por entonces habían adquirido los desfiles pasionistas en Cáceres, surgió una nueva cofradía, la del Santo Cristo del Humilladero, que, desde un principio quiso recoger la herencia de esta vieja hermandad cacereña cuya historia, sucintamente, acabamos de relatar. La auspició el párroco de San Mateo don Santiago Gaspar Gil, gran entusiasta de la Semana Santa, al que se debe el reflotamiento de las viejas cofradías de Jesús Nazareno y la Vera Cruz, así como la incorporación de nuevos pasos a los desfiles procesionales. El día 1 de marzo de 1963, Montenegro solicitaba que la procesión realizada en la mañana del Viernes Santo del año anterior, se trasladara a la madrugada con la finalidad de que los obreros, que era la mayoría de los hermanos de carga, pudieran descansar todo el Viernes Santo. Estudiada la propuesta por la Comisión de Cultos al exterior de la Comisión Pro Semana Santa, se resolvió que recorriera las calles de la feligresía, fijando su horario entre las 23:30 horas del Jueves Santo y la 1:30 de la madrugada del Viernes Santo. El 11 de marzo, Monseñor Llopis Iborra aprobó la inclusión de esta procesión en los desfiles penitenciales de la ciudad de Cáceres³⁸³.

³⁸³ MARTÍN NIETO, 2010.

4.- CRISTO DE LAS INDULGENCIAS (IGLESIA DE SANTIAGO)

La construcción de la iglesia de San Juan data de la segunda mitad del siglo XIV. Publico Hurtado denomina a este templo con el título de San Juan de los Ovejeros, por tener su sede allí una cofradía gremial que agrupaba a los ovejeros y que a partir de mediados del siglo XV permitió el ingreso de los labradores³⁸⁴.

Preside el ábside una lignaria imagen del Crucificado, que tiene unas notas propias del siglo XV. El cuerpo de Cristo está bastante derecho, ladeando ligeramente la parte alta del cuerpo y dejando caer levemente la cabeza hacia su derecha. Es importante destacar que la humanización de Cristo en la cruz, sufriente, produce una transformación radical en la iconografía. El Cristo vivo y triunfante del románico pasa ser representado sin vida, vencido por la muerte, con un cuerpo suspendido en pronunciada flexión, con el torso ondulado y la cabeza inclinada bruscamente sobre el hombro derecho. Esta pronunciada ondulación del cuerpo de Cristo se generaliza en occidente a partir de los inicios del siglo XII, definiéndose el crucifijo como *Christus patiens*, es decir, la imagen de Cristo en la cruz que como hombre padece y sufre, procedente esencialmente de una sensibilidad mística cuyos antecedentes los encontramos en San Anselmo de Canterbury, que en su obra *Monologion* había presentado ya algunos argumentos sobre la demostración de la existencia de Dios, acompañando a otras reflexiones de carácter marcadamente teológico. La demostración que nos ofrece en el *Proslogion* fue motivada, según sus propias palabras, por la petición de sus compañeros benedictinos de reunir en un solo argumento la fuerza probatoria que los argumentos presentados en el *Monologion* ofrecían en conjunto. Con esta prueba, conocida como “argumento ontológico”, San Anselmo pretendió no sólo satisfacer dicha petición sino también dotar al creyente de una razón sólida que le confirme indudablemente en su fe.

Volviendo a la imagen del Crucificado. El rostro acusa el gesto de dolor, presentándonos un Cristo muerto, con los ojos cerrados y la boca abierta. La barba es corta, partida en el centro; el cabello, es

³⁸⁴ LOZANO BARTOLOZZI, 1980, 145. Archivo parroquial de San Juan de Cáceres, Cofradía de San Juan de los Ovejeros, cuentas, asientos de hermanos, acuerdos y otros, 1443-1702.

largo, marcando mechones. La cabeza está ceñida por una corona de espinas.

El naturalismo del gótico se caracteriza también en la exagerada marcación de las costillas. La ley de gravedad de todo el cuerpo se manifiesta en la tensión de los brazos, que lo soportan elevándose los brazos por encima de los hombros, las manos se cierran en torno al clavo. Destacamos también la leve flexión de las rodillas. Se cubre con un *perizoma* caído que deja al descubierto los inicios de la ingle, ceñido a los muslos y cruzado al centro; además, anudado y con caída a su cadera izquierda con abundantes pliegues, características de un paño mojado. Las piernas reciben un tratamiento minucioso, los pies sujetos por un único clavo, destacando la rotación centrípe-ta de los pies.

Consideramos que debe de tratarse del Cristo del Pardo, que tuvo su capilla en esta iglesia. Esta imagen se trajo a Cáceres en el año 1661, procedente de Salamanca. En Cáceres recibió el nombre de Cristo del Perdón y, más tarde, se le conocía como Cristo de la Buena Muerte³⁸⁵.

5.-SAN JORGE Y EL DRAGÓN (DIPU-TACIÓN PROVINCIAL, PALACIO DE CARVAJAL)

Esta imagen ostenta el patronazgo de Cáceres desde la Edad Media, concretamente desde la Reconquista, al coincidir ésta con su festividad. De una venerable leyenda se nutre la celebración de la Fiesta de San Jorge, con la que se conmemora la conquista de la ciudad por las tropas cristianas en la víspera del 23 de abril, festividad de este santo, de 1229. La leyenda alude al amor entre un capitán cristiano de las tropas del rey Alfonso IX de León que asediaban la ciudad y la bella y bondadosa hija del kaid agareno que gobernaba la ciudad foicada, siendo así que, gracias a los favores de la joven mora y a la ruta de túneles que utilizaba el capitán para sus encuentros amorosos, llegó éste a conocer un subterráneo que atravesaba las murallas de Cáceres. La víspera del 23 de abril lo utilizó junto con otros soldados para franquear la fortaleza y sorprender a sus defensores, concentrados como estaban en repeler un simulacro de asalto cristiano a la puerta del Socorro.

³⁸⁵ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, 1902, 507.

Cáceres fue recuperada para la cristiandad esa noche, en la víspera de San Jorge, considerado como máximo protector de los ejércitos cristianos. Alfonso IX de León dotó de fueros a la ciudad y estableció que se celebrase la fiesta de San Jorge con la quema de hogueras por parte de los vecinos, simulando así los asentamientos de sus tropas. La fundación de la Cofradía de San Jorge data de 1548.

Esta obra que representa a San Jorge de pie peleando con el dragón, está relacionada con los modelos góticos franceses³⁸⁶, con una expresividad emotiva, menos hierática que en imágenes de períodos anteriores. Se nos ofrece San Jorge con reposada postura y bellas facciones. Es una obra de finales del siglo XV.

6.-SANTA ANA CON LA VIRGEN NIÑA (AYUNTAMIENTO)

Imagen de bulto redondo en madera policromada. Representa a San Ana con la Virgen María Niña. Es obra tardomedieval del primer decenio del siglo XVI.

Se encuentra en las dependencias del Ayuntamiento de Cáceres. Fue adquirida en Portugal (Posada de Elvas) por el entonces alcalde don Alfonso Díaz de Bustamante en el año 1965, en la cantidad de 16.000 pesetas. Fue restaurada en el año 1996³⁸⁷.

El tema medieval de Santa Ana Triple se mantiene en la iconografía en los primeros años del siglo XVI, hasta su desaparición definitiva en el Concilio de Trento.

El tema iconográfico conocido como Santa Ana Triple está formado por Santa Ana, la Virgen y el Niño, aunque la historia de Santa Ana no procede de los Evangelios Canónicos, sino de los Apócrifos, como ocurre con gran parte de la vida de la Virgen María y de la infancia de Jesús; sin embargo, son relatos muy difundidos pues resultaban muy gratos a la devoción popular; en la medida en que la figura de Santa Ana se va desligando de la de su esposo San Joaquín, irá apareciendo la de Santa Ana Triple.

La creencia en la pureza de María, ajena incluso el pecado original, condujo a la idea de su génesis virginal que sin ser oficial en la Iglesia fue compartida por teólogos y fieles, celebrándose desde el siglo VIII en las iglesias orientales una fiesta alusiva a su Con-

³⁸⁶ PIZARRO GÓMEZ y TERRÓN REYNOLDS, 1989, 273.

³⁸⁷ BAZÁN DE HUERTA, 1996, 140.

cepción Inmaculada. Tales conmemoraciones nacidas del fervor de los creyentes, pasarán al occidente cristiano por Nápoles y Sicilia, centros de evidente influencia bizantina. Con anterioridad a la cristalización de la tipología apocalíptica de la Inmaculada, el razonamiento se llevará a la plástica mediante la representación del grupo compuesto por Santa Ana triple, figuras que suelen presentar una composición escalonada que permite paralelamente la lectura sería lógica en relación con algunos poemas de finales del gótico que citan a Santa Ana como tallo ubérrimo o árbol salutífero del que salen ramas cargadas con frutos.

Por tanto, el culto a Santa Ana tiene origen oriental y se extiende por occidente en la época de las cruzadas; su fiesta se introduce en el calendario litúrgico en el año 1425. Y, fue a partir del siglo XIV, cuando el tema comienza a representarse en la escultura, aunque su eclosión se produce a finales del siglo XV y a principios del siguiente, destacando la producción de los talleres castellanos.

A finales de la Edad Media, una corriente espiritual propugnaba la implicación afectiva y cercana del fiel devoto en las vidas de Jesús y de su Madre, que tuvo una gran repercusión en el repertorio iconográfico. Santa Ana Triple viene a ser como una representación esquematizada del árbol genealógico de Jesucristo, del Árbol de Jessé y una variante de la Sagrada Familia.

Santa Ana, con la mirada fija al frente y gesto sereno, reflejando una apacible ancianidad muy matizada, se nos ofrece con toca blanca, propio de las santas casadas, cubierta con un manto azul decorado con ricas orlas doradas, estofados vegetales y florales, se encuentra sentada en un sitio de bajo respaldo, sostiene sobre la rodilla izquierda a la Virgen, a la que abraza con la mano izquierda por detrás, ésta de tamaño mucho más pequeño y ataviada con ropajes ampulosos y rubios cabellos trenzados, señalando así su juventud con respecto a la Madre y vestida con túnica rosada y manto azul, que le cuelga también, con amplios pliegues. El Niño Jesús, sentado en el regazo de su madre, se vuelve para coger el fruto que le ofrece Santa Ana. Aparece desnudo solamente cubierto levemente una parte con el manto de su Madre. Las tonalidades en manos y rostros muestran un tono rosáceo que se intensifica visiblemente en las mejillas y en los labios, dándole así un toque de realismo y naturalidad tan característico de la época renacentista a la que pertenece.

El personaje más importante del conjunto escultórico es la Santa, de ahí su estatura superior, y sustituye a María en el papel de interce-

sora y a la acción de ofrecer un fruto al Niño. El fruto en la simbología religiosa significa el amor de Cristo encarnado por la humanidad. La intercesión, en este caso, se ejerce por una vía muy cercana al sentimiento popular, fundamentado en razones afectivas. La relación de la Virgen con su hijo Jesús y con su madre Santa Ana constituye una alusión iconográfica a la Inmaculada Concepción, en la época en la que el pueblo creyente se encargó de propagar y defender.

El grupo se organiza de una manera vertical, situándose Santa Ana en el eje central ocupando el vértice de esta composición triangular. Frente a otras representaciones en que la Virgen está sentada al lado de Santa Ana. La composición está cuidadosamente representada en un sutil juego de triángulos, donde el fruto y las miradas de los personajes obligan al espectador a establecer un movimiento y a dar fuerza a la significación. Las actitudes de los personajes representados son algo estereotipadas pero muy elegantes, el artista anónimo maneja el airoso juego ondeante del manto de Santa Ana. Es de destacar la hermosa policromía del siglo XVI que contribuye a acentuar la impresión de solemnidad, con abundantes dorados y rajados para crear los estofados y adornos de las orlas y del manto de Santa Ana, así como los encarnados de los rostros. La cabeza de Santa Ana está tratada con especial dedicación: una dulce melancolía invade su rostro, modelado con suaves superficies. La posición de la mano derecha entregando el fruto al niño, enfatiza la elegancia del ligero movimiento de la figura.

En la restauración llevada a cabo recientemente al ser imposible rescatar la rica policromía del primer tercio del siglo XVI, se ha optado por una decoración renacentista abundante en dorados, finos dibujos vegetales y grutescos, como los que aparecen pintados decorando la orla del manto de Santa Ana, unidos al uso sobre panes de "corlas" para aportar matices áureos, no deja lugar a dudas, remitiendo al siglo XVI.

7.- VIRGEN DE LA MISERICORDIA (AYUNTAMIENTO)

Se nos representa la Virgen de pie, vestida con un ampuloso manto azul dorado, como refugio de religiosos y cofrades, cobijando bajo su manto a grupos de fieles situados a ambos lados. Las figuras de la base visten atuendos ricos, en actitud orante. Es una obra de gran calidad artística. Obra de finales del siglo XV. Fue adquirida por

el Ayuntamiento en 1969, en la tienda de antigüedades de Madrid de don Luis Carabe, por un importe de 4.500 pesetas³⁸⁸.

8.- NUESTRA SEÑORA DE GRACIA (ERMITA DE LA ARGUIJUELA DE ABAJO)

A 9 km de la capital cacereña, por la carretera de Mérida, está el castillo de las Arguijuelas de Abajo y próxima a la edificación castrense se encuentra la ermita de Nuestra Señora de Gracia a quien pertenece y a la jurisdicción de la parroquia de San Mateo. Según el cronista cacereño Floriano Cumbreño, en dicho lugar en el año 1278 se estableció la primera dehesa Boyal, surgiendo un núcleo poblacional³⁸⁹.

En el año 1482 los Reyes Católicos conceden Facultad Real para que Francisco de Ovando “El Viejo” pueda instituir un mayorazgo, destacando sus propiedades en la *Arguijuela*³⁹⁰. Este era hermano del capitán Diego de Cáceres Ovando e hijos ambos de Hernán Blázquez y Leonor Alfón de Ovando³⁹¹. En el año 1498 Francisco de Ovando deja en su testamento información sobre su mayorazgo destacando entre otras la casa que posee en la *Arguijuela*³⁹². La finca posee cuadras, fragua, tinado, otras dependencias agrícolas y un magnífico castillo que aunque tiene su origen en el siglo XV se llevaron a cabo distintos añadidos y reformas en los siglos siguientes, según los estudios realizados por el profesor Navareño Mateos³⁹³. Se trataron recinto amurallado con torres de protección, dotado de matacanes, garitas, troneras y saeteras. En el siglo XVI se construyó un patio interior con galerías porticadas, destacando una galería de tradición gótica mientras que las otras dos muestran la elegancia y los detalles constructivos del Renacimiento. En distintos lugares se exhiben los blasones del linaje fundador, los Ovando-Mogollón.

La ermita de Nuestra Señora de Gracia es una construcción de mampostería y sillarejo, en la cual se celebró culto, según tenemos

³⁸⁸ BAZÁN DE HUERTA, 1996, 126 y 127.

³⁸⁹ FLORIANO CUMBREÑO, 1987, 101.

³⁹⁰ MAYORALGO Y LODO, 1991, 400.

³⁹¹ HURTADO, 1927, 255.

³⁹² GARCÍA OLIVA, 1990, 263.

³⁹³ NAVAREÑO MATEOS, 1983, 76 y 77; NAVAREÑO MATEOS, 1999, 101-109; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, 1992, 16.

documentación, desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII³⁹⁴. Concretamente en la Visita de la Real Audiencia de Extremadura se la cita como dependiente de la parroquia de Aldea del Cano³⁹⁵. La información que tenemos sobre la misma se remonta a finales del siglo XV, pues consta que el propio Francisco de Ovando “El Viejo”, constructor del castillo, había dado a la cofradía de Nuestra Señora de Gracia cierta contribución³⁹⁶. En el Archivo Parroquial de la Iglesia de San Mateo de Cáceres, se encuentra una Escritura de Censo, de 1547, perteneciente a la antigua Cofradía de Nuestra Señora de Gracia³⁹⁷.

Además, el Académico Mayoralgo Lodo confirma la existencia de la ermita en el interesante estudio que realiza, afirmando que en el año 1549 su propietario Francisco de Ovando Mayoralgo mandó fabricar una campana para la ermita, al parecer, fundiendo otras dos más pequeñas que había en la capilla, encargándose de la obra del maestro campanero Juan de la Bárcena, vecino de Güemes (Cantabria)³⁹⁸. La ermita es obra gótica de finales del siglo XV, como denotan los arcos fajones apuntados y la decoración artística gótica en los tres tramos de la nave.

En el lado del Evangelio se conserva un retablo barroco de madera sin policromar, de un cuerpo como hornacina central, estípites a los lados y decoración a base de cartelas, ángeles, tallos y telas. En el presbiterio se conserva un retablo barroco policromado de un cuerpo y ático; el cuerpo está dividido en tres calles por columnas salomónicas con racimos; en el banco, una inscripción indica la fecha de realización: 1669, y los mecenas que le encargaron: “EN 12 DE DICIEMBRE DE 1669 AÑOS MANDO EN SU TESTAMEN-

³⁹⁴ Interesante el estudio de investigación realizado por don Serafín Martín Nieto. “El retablo de San Vicente del convento de Santo Domingo y el de la ermita de Nuestra Señora de Gracia, frutos del mecenazgo de doña Magdalena Juana de Solís Ovando, Marquesa viuda de Camarena”. *Actas de los XXXIII Coloquios Históricos de Extremadura*. Badajoz, 2005, pp. 378-396. Aportaciones documentales de mediados del siglo XVI. Archivo Diocesano de Cáceres, leg. 4, doc. 17 y Archivo Provincial de Cáceres, Protocolos de Pedro de Grajos, caja 3923.

³⁹⁵ MARTÍNEZ QUESADA, 1965, 73.

³⁹⁶ NAVAREÑO MATEOS, 1999, 108.

³⁹⁷ Archivo Parroquial de la Iglesia de San Mateo de la ciudad de Cáceres, en la Caja 41 Carpeta nº 17.

³⁹⁸ MAYORALGO LODO, 1991, 410. Contrato de 1549 en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres ante Pedro Grajos.

TO HACER ESTE RETABLO DOÑA MARIA JAZINTO DE CARVAGAL PRIMERA MVGER DEL MARQVES DE CAMARENA CON EL ROTVLO QVE ESTA EN LA PEANA. IZOSE EN VIDA DE DOÑA MAGDALENA JVANA DE SOLIS I OVANDO SEGVNDA MVGER DE DICHO SEÑOR A LOS 5 AÑOS DE VIVDEZ I SE FINALIZO DE DORAR AÑO DE 1705”³⁹⁹. En la hornacina central se situaría una escultura de la Virgen con el Niño, en madera policromada, de finales del siglo XIV (en la actualidad preside la hornacina una imagen de cerámica de la Virgen del Rocío, ya que la Hermandad que hay en Cáceres tiene su sede en esta ermita). La citada imagen gótica de Nuestra Señora con el Niño fue estudiada en profundidad por el profesor García Mogollón⁴⁰⁰. Responde al tipo iconográfico de la *Odegetria* bizantina, la Virgen es portadora y conductora de su Hijo durante la infancia, variedad iconográfica que destaca en el siglo XIV, con la intención de humanizar el tema para hacerlo más comprensible al pueblo. Se nos ofrece vestida con túnica de color jacinto y el dorado de las *ces* y manto azul oscuro y zapatos de punta redondeada, mientras que el Niño que se dispone casi en el centro de la composición con una actitud rígida, lleva túnica talar marrón con estofado y tiene los pies desnudos. Porta el libro de la sabiduría divina y del mensaje evangélico en la mano izquierda y bendice con la derecha. Nuestra Señora de Gracia, tenía su sede en la ermita junto al Castillo de la *Arguijuela de Abajo*. En los años 80, dado que estaba muy deteriorada, fue restaurada en el taller de don Raimundo Cruz Solís, Taller de Restauraciones Artísticas Diocesano en Madrid. La cara estaba bastante

³⁹⁹ En su testamento fechado el 12 de diciembre de 1669, doña María Jacinto de Carvajal, primera mujer del marqués de Camarena y Señor de la Arguijuela de Abajo don Pedro Francisco de Ovando, mandó “*se haga un rretablo de madera, que se entienda un hueco, adonde se ponga Nuestra Señora de Grazia, y que en la peana se ponga un rrótulo que diga: este rretablo dio Maria indigna esclava de la Virgen*”. Protocolos de Juan Fernández Zayas, caja 3784, 1669-1679, fols. 208-211 vº. Pero, sería finalmente su segunda esposa, doña Magdalena Juana de Solís la que donó un retablo al convento de predicadores convento de Santo Domingo) y también el retablo de la ermita de la Virgen de Gracia. El prof. Martín Nieto en su trabajo de investigación nos ofrece el documento completo localizado en Protocolos Notariales, caja 4194. Escritura inserta al comienzo de los protocolos del escribano Francisco Martín Pozo Andrade del año 1737. Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

⁴⁰⁰ GARCIA MOGOLLON, 1987, 40.

perdida. Normalmente, la imagen se encuentra en la casa de don Ramón Jordán, Vizconde de Roda, en la ciudad de Cáceres, concretamente en la calle de los Condes, número 1. Se lleva a la *Arguijuela de Abajo* cuando se celebra algún acto. En la Iglesia de San Mateo tenía su altar, junto a los Ovando, donde ahora está la imagen de la Virgen de la Victoria patrona de Trujillo.

Nuestra Señora de Gracia, tenía su sede en la ermita junto al Castillo de la *Arguijuela de Abajo*. Los años 80, dado que estaba muy deteriorada, fue restaurada en el taller de don Raimundo Cruz Solís, Taller de Restauraciones Artísticas Diocesano en Madrid. La cara estaba bastante perdida. Normalmente, la imagen se encuentra en la casa de don Ramón Jordán, Vizconde de Roda, en la ciudad de Cáceres, concretamente en la calle de los condes número uno. Se lleva a la *Arguijuela de Abajo* cuando se celebra algún acto. En la iglesia de San Mateo tenía su altar, junto a los Ovando.

9.- VIRGEN (IGLESIA DE SANTA MARIA LA MAYOR)

Esta imagen mariana de finales del siglo XV, realizada en una pieza de madera dorada y policromada, advierte una ejecución notable, en la que incluso se aprecia la influencia flamenca. María se nos ofrece de pie, en actitud orante, a modo de intensa elegancia cortesana, consiguiendo el artista anónimo una refinada elegancia, marcada por la disposición de las manos de largos y finos dedos y por el ritmo de los pliegues del manto, profundos y rígidos que caen en descenso oblicuo dibujando curvaturas y quebrándose hasta los pies de la Virgen.

La Virgen tiene un rostro ovalado, cejas arqueadas y blandas facciones, con una expresión un tanto ausente. Los cabellos, peinados con raya al medio caen ondulantes enmarcando la cara de la Virgen. La minuciosidad flamenca y el gusto por los detalles se revela esencialmente en la indumentaria, la policromía y el dorado son magníficos simulando ricos brocados. Además, también encontramos el gusto flamenco en el tipo de escote cuadrado que luce la Virgen y que deja ver la camisa que abierta en pico acentúa el cuello. El manto se resuelve con abundantes pliegues de textura rígida.

10.- VIRGEN DE LA ESCLARECIDA (IGLESIA DE SANTIAGO)

Los alrededores de la capital cacereña conserva muchos lugares de encanto, algunos de los cuales han sido restaurados y convertidos en lugares de descanso, baste citar los edificios castrenses de *Arguijuelas de Abajo* y *Arguijuelas de Arriba* construidos entre los siglos XV-XVI.

Pero, nos encontramos igualmente con otros edificios en estado ruinoso, tal es el caso de una aldea bajomedieval situada entre Valdesalor y Torreorgaz, en el paraje o finca de Zamarrilla, donde nos encontramos con la casa palaciega de Ovando-Ulloa, conocida con el nombre de casa de los Muñoces, la capilla o ermita de Ntra. Sra. de la Esclarecida, el castillo de la Torrecilla de Lagartera, un complejo arquitectónico de iglesia, palacio, casa-fuerte, escudos, pajares, cuadras, tinados y otras edificaciones robustas dejadas “de la mano de Dios” y que están en peligro de desaparecer. Nicolás de Ovando, en testamento firmado en el año 1564 cita «*las casas de campo tierras y asiento y pastos que yo tengo en el heredamiento de Zamarrillas*”⁴⁰¹, fundando mayorazgo en favor de su sobrino Hernando de Ovando Ulloa que pasa a ser 1.º señor de Zamarrillas⁴⁰²). Sobre todo, la casa-fuerte que es la fábrica arquitectónica que en peor estado se encuentra. Es una construcción castrense de mampostería con sillares en las esquinas, obra de la segunda mitad del siglo XV y con posteriores añadidos en los siglos siguientes. Se conservan parte de los muros y el arranque de la torre del Homenaje, habiendo desaparecido los escudos y esgrafiados cuyos restos se aprecian en algunos lugares del edificio.

Hemos de tener en cuenta que en los siglos XIII y XIV surgieron numerosos caseríos por la repoblación de las tierras cacereñas, por su aprovechamiento agroganadero y por la necesidad de protegerlas de las incursiones de los rebaños mesteños que bajaban del Reino de León. Comenzaron a formarse los adhesionamientos --dehesas--, tra-

⁴⁰¹ NAVAREÑO MATEOS, 1999, 68 y 223, que cita Archivo Condes de Canilleros, Casa de Hernando de Ovando, Legajo 1, n.º 16.

⁴⁰² MAYORALGO LODO, 1991. En esta obra podemos seguir hasta el siglo XIX todos los personajes que ostentaron el título de señores de Zamarrillas. Al morir sin descendencia D.^a Leonor de Ovando y Vera, el señorío pasó a herederos de apellido Mayoralgo.

zados por mandatarios de Alfonso X el Sabio, donde surgieron estos pequeños núcleos. Pero la peste, la crisis demográfica del XIV, el aislamiento y otros factores hicieron desaparecer muchas aldeas: Alpotreque, Puebla de Castellanos, Casas del Ciego, Malgarrida, Borrico, Pardo y Borriquillo. Sin embargo, el antiguo arrabal de Zamarillas perdura y aún mantiene su porte nobiliario en medio de Los Llanos, como un mirador excepcional y privilegiado.

Enclavado en las cercanías del río Salor, en plena llanura trujillano-cacereña, el antiguo arrabal de Zamarrillas, cercano a Torreorgaz, fue destruido y deshabitado a comienzos del siglo XIX, quedando aún en pie vestigios de algunas de sus casas menos humildes, reconvertidas otras como cuadras o almacenes, como es el caso de la antigua parroquia del lugar (al fondo de la imagen superior), enclavada junto al camino que, partiendo por debajo del acueducto que surge de la presa de Valdesalor, llega a estas tierras.

En el estudio de este antiguo arrabal, hoy despoblado, es importante unificar el conjunto de edificaciones que aún se conservan en la zona con el proceso histórico. Tras ser reconquistada en 1229 Cáceres, y ser dotada la por entonces villa con un amplísimo término municipal⁴⁰³, se dispusieron sus terrenos, desde las vegas de los ríos Tamuja y Almonte al Norte, hasta las estribaciones de las Sierras de San Pedro al Sur, más para la ganadería que para la agricultura, salpicando las reses y cabezas de ganado de los nuevos habitantes, repobladores y colonos, así como nobles de Castilla que ocuparon esta comarca, los pastos y encinares propios del bosque mediterráneo que cubre la región y que bordeaban el núcleo urbano, adaptándolos en dehesas donde conjugar y combinar la explotación ganadera con la conservación del ecosistema, o eliminando por el contrario la presencia arbórea en terrenos más llanos en pro de la abundancia de fáciles pastos. El término de Cáceres era muy extenso, y se hacía necesaria la creación de estos poblados, seguramente aprovechando en ocasiones antiguos asentamientos romanos y árabes⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Como relata Floriano al describir las lindes de la tierra de Trujillo con la de Cáceres en esta época: «*uno y otro cerraban por esta parte el circuito cacerense dejándolo circunscrito a lo que habrían de ser sus términos históricos hasta la secesión de las aldeas (Sierra de Fuentes, Torre de Orgaz, Torrequemada, Torremocha y Zamarrillas)*» FLORIANO CUMBREÑO, 1959, 164.

⁴⁰⁴ ZULUETA ARTALOYTIA, 1977, 80.

Ante la gran extensión del término municipal cacereño y la gran distancia que podía llegar a separar fincas y cotos con la propia urbe, se vio bien por el Concejo la fundación no sólo de aldeas en los alrededores pertenecientes a su jurisdicción pero con gobierno propio, sino también de arrabales y pedanías dependientes de la villa, así como cortijos y casas de campo que funcionaran como auténticos centros de aprovechamiento agroganadero, donde pudieran agruparse las viviendas de pastores, agricultores, braceros, jornaleros e incluso de terratenientes, todos ellos a manera de colonos a los que se les cedían porciones de terreno para su rendimiento, y así no sólo poblar, vivir y residir cerca de los centros de trabajo y lugares de explotación agroganadera, para comodidad suya y mejor administración de los mismos, sino además como eficaz medida de protección de las reses y los terrenos frente a futuras incursiones de los musulmanes del sur, cada vez menos probables pero posibles mientras Al-Ándalus siguiera existiendo, pero también de los campos frente a las ganaderías que, venidas desde tierras castellanas en su búsqueda anual de sustento, pudieran expoliar los pastos. Fundadas principalmente en la Baja Edad Media, permitía la existencia de estas aldeas y alquerías la presencia continua de población por los contornos, con especial intensidad en la zona meridional del término municipal y cercanía a las vías que comunicaban la villa con Medellín, Mérida y Badajoz, respectivamente. Mientras que algunos cortijos apenas se componían de una quinta señorial rodeada de las viviendas necesarias para sus empleados y servidores, más los inmuebles propios para la explotación ganadera y quehaceres diarios, las aldeas y algunos arrabales sin embargo llegaron a alcanzar los varios centenares de vecinos, contando entre sus calles e inmuebles destinados a viviendas y centros de trabajo también con parroquia y cementerio propio, complementándose la trama urbana y permitiendo una mayor independencia de la villa en sí⁴⁰⁵.

El transcurrir de los años y el devenir de los hechos históricos conllevó tras la aparición y auge de aldeas y arrabales la consolidación de la gran parte de las primeras, convertidas hoy en día en pueblos independizados de la ciudad con el paso de los años y aumento de la población, tales como Malpartida de Cáceres, Aliseda, Aldea del Cano, Torrequemada, Sierra de Fuentes o Casar de Cáceres. Sin

⁴⁰⁵ Agradecimiento a don Samuel Rodríguez Carrero por su inestimable ayuda y colaboración.

embargo y contrariamente las alquerías, arrabales y pedanías, a excepción del Zángano, sufrieron la paulatina marcha de sus pobladores y desaparición de sus inmuebles y términos urbanos, contando actualmente la ciudad de Cáceres con sólo tres pedanías, Valdesalor, Rincón de Ballesteros y Estación de Arroyo-Malpartida,

El origen histórico de las dehesas y su objeto en la tierra de Cáceres están bien recogidos en los escritos de Ulloa⁴⁰⁶; como ejemplo citaremos el que nos ofrece Daniel Berjano⁴⁰⁷ sobre el «Repartimiento de tierras en Alguixuela», que hicieron á los de Cáceres los omes del Rey don Alfonso el Sabio, nombrados para ello, Era de 1316 años (1278) y en el que se dice que el Rey mandó que se diesen a los de Cáceres defesas en que pudiesen traer sus bueyes é sus ganados. También se refiere el Cronista don Antonio Floriano a este episodio describiendo los linderos de esta dehesa, que eran: «*partiendo con don Gonzalo y sus heredamientos (¿Zamarrillas?) (sic.), a la cumbre que parte con la Zafra (que es dehesa de Concejo), a partir con los de Aldea de Pedro Cervero (La Cervera); de allí a la Alçaza, descendiendo hasta el Salor, y el Salor arriba a buscar el mojón primero*»⁴⁰⁸.

Uno de estos arrabales despoblados fue la Heredad de Zamarrillas, enclavada en plena llanura trujillano-cacereña, cerca de la localidad de Torreorgaz, que llegó a contar con 14 vecinos a principios del siglo XVII⁴⁰⁹ que en su mayoría trabajaron para los Ovando, linaje cacereño que logró hacerse con la mayor parte de los terrenos que componían la heredad y que contó con castillo y casa fuerte en el lugar. El conjunto de la construcción es de mampostería con sillarejo y sillares en las esquinas. Como ya hemos explicado anteriormente, en la zona más elevada se alza un torreón de base cuadrada, en cuyo interior se aprecian los restos de la escalera y algunos esgrafiados en muy mal estado de conservación. Habitado hasta hace unas décadas y perteneciente a los Sanabria⁴¹⁰, en la que puede apreciarse sobre el portal un escudo esgrafiado mal conservado con

⁴⁰⁶ P. ULLOA GOLFÍN: *Fueros y Privilegios de Cáceres*. Sin lugar/ni fecha. Cit. CALLEJO CARBAJO, 2001.

⁴⁰⁷ D. Berjano Escobar, pasaje tomado de su introducción al *Libro de Yervas* de Alfredo Villegas de 1909. VILLEGAS, 1909.

⁴⁰⁸ FLORIANO CUMBREÑO, 1949, 27; FLORIANO CUMBREÑO, 1987, 119.

⁴⁰⁹ En el del año 1608 figuraban 14 vecinos de Zamarrillas. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, 1977, 60.

⁴¹⁰ NAVAREÑO MATEOS, 1999, 187.

las armas de Ovando-Ulloa. En el lateral que mira al Norte existe un blasón de granito bajo un alfiz datable en el siglo XVI con armas de Ovando, Ulloa, Mogollón y Carvajal que da fe, como después veremos, de las familias dominantes en estas tierras. Otra casa, de la que solo se conservan los muros exteriores presenta en su fachada lateral un esgrafiado apenas visible con el escudo de los Paredes⁴¹¹.

Existió una iglesia bajo la advocación de la Virgen de la Esclarecida, donde se veneraba la imagen mariana que actualmente se encuentra en la iglesia parroquial de Santiago de Cáceres, presidiendo el retablo de las Benditas Ánimas del Purgatorio, junto a la entrada a la sacristía de mencionado templo. Se trata de una imagen gótica de la Virgen con el Niño, tallada en madera; muestra a Santa María no sólo como Madre de Dios o representación artística como *Teothokos*, sino además en su versión como *Odegetria bizantina* o aquella que presenta al mundo el verdadero camino en la figura del Niño Jesús al que porta en su brazo izquierdo. Éste porta una paloma, representación del Espíritu Santo⁴¹² o de la paz, en clara referencia a la vida, paz y Trinidad que encarna el Niño Dios o pudiera representar el alma del pecador, que escapa al lazo de los cazadores que lo persiguen y halla cobijo en brazos de Dios⁴¹³. Muestra la Virgen de la Esclarecida diversas mutilaciones, roturas y deterioro general con claro reflejo en el rostro de María y en la figura del Niño Jesús, sufridas posiblemente y en gran parte por el vandalismo causado por las tropas napoleónicas que supuestamente destruyeron la iglesia de la que era titular, así como por el paso de los años, el desgaste de su naturaleza de madera y el olvido y abandono que desde su mudanza a la ciudad ha venido padeciendo.

⁴¹¹ Interesante el estudio realizado por CALLEJO CARBAJO, 2001.

⁴¹² Si vemos en la paloma el símbolo del Espíritu Santo, apareciendo ésta como tal y según el Evangelio de San Mateo sobre Jesús una vez bautizado el mismo por su primo San Juan Bautista en las aguas del río Jordán (*San Mateo*, Capítulo 3, Versículo 16). Incluso también, símbolo de la vida según las escrituras apócrifas, concretamente en base al milagro recogido en el Evangelio de la infancia de Santo Tomás y que ejerció el Niño Jesús al moldear varios pájaros de barro y, tras dar una palmada sobre ellos, dotarles de vida.

⁴¹³ Versículo de los Salmos: “*Escapó nuestra alma como avecilla del lazo del cazador; rompióse el lazo y fuimos librados*” (*Salmos* 124-7). Estudiada por el prof. GARCIA MOGOLLON, 1987, 51.

La imagen de la Virgen y el Niño fue tallada rompiendo con el hieratismo románico y presentando el nuevo naturalismo que surge con los ideales de la Baja Edad Media, reflejado no sólo en la humanidad y ternura que exhala María, sino en otros diversos detalles tales como los pliegues de manto y túnica, o la presentación adelantada del pie derecho de la Virgen, que viste túnica de color jacinto con escote cuadrado y manto voluminoso de color verde-púrpura estofado donde aún pueden percibirse elementos vegetales, como personaje de la realeza. Es una obra de la segunda mitad del siglo XV.

Volviendo al lugar de Zamarrillas, en el inventario que a comienzos del siglo XVIII, y tras la Guerra de Sucesión Española, realizó el obispo don Luis de Salcedo y Azcona sobre los bienes artísticos de la Diócesis de Coria⁴¹⁴, figuraba aún el templo de la Heredad de Zamarrillas en pleno uso, describiéndose el interior del monumento y relacionando las obras de arte allí guardadas, entre las que figuraba la talla de Nuestra Señora de la Esclarecida ocupando uno de los altares laterales, no ocurre así en la descripción dada sobre el enclave en 1909 por Alfredo Villegas⁴¹⁵, habiéndose convertido el templo en cuadra o cobertizo, por los decretos sobre desamortización que durante la primera mitad del siglo XIX sacó a la venta un grandísimo número de propiedades, terrenos y bienes eclesiásticos, tanto en uso como fuera de culto. Así es como llega a día de hoy, con transformación de su estructura inicial en pro de acoplar el edificio a sus labores y uso ganadero, pero conservando aún su ábside pentagonal realizado con fábrica de sillarejo regular del siglo XIV. El templo, en su día, se estructuraba en una nave cubierta con tres tramos de bóveda de aristas, conservándose ahora solamente los arranques y la cabecera, donde aún pueden apreciarse cuatro trompas de ladrillo sobre la que se asentaba una cúpula de media naranja. Se conservan igualmente vestigios de su atrio, levantado a los pies del templo, contando con una arquería de cinco columnas y cuatro arcos escarzanos junto a los que se abre la portada que posiblemente comunicaba el templo con el camposanto del lugar.

⁴¹⁴ Hemos de tener también en cuenta que en la visita de la Real Audiencia de 1791 se señala que la casa fuerte y el templo están arruinados. Sección Real Audiencia, caja 643, expediente 18, fol. 1 vº. Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

⁴¹⁵ VILLEGAS, 1909.

11.- VIRGEN CON LIBRO (FUNDACIÓN “MERCEDES CALLES”)

La fundación Mercedes calles y Carlos ballestero es una institución privada, sin ánimo de lucro, independiente, constituida con el legado testamentario de doña Mercedes calles Martín-Pedrilla, para fines de interés general de la ciudad de Cáceres y de sus habitantes, y para abordar con sus programas actividades relacionadas con el fomento de la cultura, la ciencia, la investigación científica, las nuevas tecnologías, así como para impulsar el desarrollo socioeconómico de los ciudadanos. Doña Mercedes calles nació en Cáceres en el año 1915 y falleció Madrid en el año 2001, mecenas de la ciudad de Cáceres, creó la fundación que lleva su nombre y el de su esposo, don Carlos ballestero Sierra. Pienso que la mayor parte de sus bienes fueron para la ciudad que la vio nacer. A lo largo de su vida hizo pequeños y grandes obras de solidaridad con los más necesitados, siempre de forma anónima, y albergó durante muchos años su idea de hacer una fundación que contribuyera al desarrollo integral de Cáceres. Puso su ilusión y patrimonio para realizar su gran sueño: la prosperidad de los cacereños a través de la cultura, el entendimiento, la formación, el conocimiento propio y del mundo.

La fundación se encuentra la casa palacio de los Becerra, edificio del siglo XV. Es prototipo de casa fuerte, modelo del arquitectura civil cacereña de finales de la das media, cuya singularidad arquitectónica y técnica es la que caracteriza al casco histórico de Cáceres.

En el museo de la Fundación “Mercedes Calles” se encuentra esta lignaria imagen de la Virgen con libro. La cabeza se ciñe con una corona arcaizante, mayestática de reina, de tosca labra y adornada con unos florones. El rostro es realizado, la expresión es ingenua, excesivamente arquetípico, con un esquema ovalado de rasgos finos y poco pronunciados. La melena cae por detrás de la cabeza. Le falta la mano derecha con la que posiblemente adoptaba una postura bendiciendo y con la izquierda sostiene un libro.

Se apoya sobre una peana pequeña. El plegado de las culturas crea ritmos asimétricos, sobre todo la forma de disponer el manto, que crea plegados sencillos, apenas deja ver los zapatos de punta redondeada. La policromía es propia de comienzos del siglo XVI, por el predominio de los dorados. Esta imagen pudo formar parte de un grupo de la Anunciación, en la que la Virgen estuviera en actitud de salutación con la mano derecha abierta y con la izquierda portando

el libro de las profecías de Isaías: “Sabed que una Virgen concebirá a y parirá un hijo y su nombre será Emmanuel” (7-14). Libro que simbolizaba las profecías que se cumplieron en la Virgen y en Jesús.

12.- CRUCIFICADO (MUSEO DE CÁCERES)

En el Museo Provincial de Cáceres se dispone esta bella talla, ejemplar algo arcaizante que ofrece el esquema iconográfico habitual en este tipo de piezas. Ofrece una imagen de Cristo, muerto y sujeto a la cruz con tres clavos, propia del estilo gótico. La cabeza se inclina apaciblemente sobre el hombro y la anatomía es suave y delicada. Esta forma de representar a Cristo en la cruz, despierta sentimientos tiernos hacia el Salvador que se ha ofrecido sacrificio. Presentando tórax plano y brazos extendidos por encima de la horizontal. El *perizonium* está anudado en la cadera derecha y forma abundantes pliegues, mientras que los pies se cruzan sujetos a la cruz con un sólo clavo. El plegado busca sobre todo los efectos plásticos con escasos y marcados pliegues de composición diagonal. Es, claramente, una obra de los inicios del siglo XV.

13.- LA TRINIDAD (MUSEO DE CÁCERES)

El grupo escultórico de La Santísima Trinidad (105 x 47 cm). que actualmente se expone en el Museo de Cáceres, procede de la iglesia de Herrera de Alcántara. Iconográficamente nos encontramos ante una representación del tipo trinitario denominado *Trono de Gracia*, en que aparece el Padre Eterno entronizado, caracterizada como es habitual como un anciano de per y barba, tocado con corona imperial, sujetando entre sus manos a Jesucristo crucificado, entre ambos, la paloma del Espíritu Santo. El reverso de la escultura es plano.

La figuración del *Trono de Gracia* tiene una múltiple inspiración: El *Apocalipsis* de Sanjuán, el *Evangelio* de Lucas y la *Epístola* de San Pablo a los hebreos. La introducción de la paloma llegaría por influencia de la exégesis clásica del africano Primario (siglo IV) al que sigue de cerca Veda “el Venerable” en su *Explanatio Apocalipsis* y los textos de San Lucas y San Pablo a los hebreos. Además, la Trinidad fundamenta la teología del dogma católico, y como tal se refleja en la serie de Credos redactados en los primeros siglos, predominando sobre los demás el credo apostólico y el Niceno constantinopolitano. Es una escultura en mármol policromado, obra de finales del siglo XV.

14.- VIRGEN EN ORACIÓN (IGLESIA DE SANTA MARIA)

Se encuentra en la sacristía de la iglesia de Santa María, estamos ante una talla policromada de la Virgen en oración, obra de finales del siglo XV.

15.- VIRGEN EN TEMPLO (IGLESIA DE SANTA MARIA)

En la sacristía de la iglesia de Santa María, también destacamos una imagen de la Virgen con el Niño cobijada en un templete de marfil policromado centroeuropeo, obra del siglo XV. Madre e Hijo aparecen cobijados en un templete de estilo gótico con bellos calados. María adopta una postura típicamente maternal, de pie, llevando al niño sobre su brazo izquierdo, mientras que con la mano derecha sostiene una flor, ateniéndose a los modelos de finales del siglo XV y con pervivencia en los primeros años del siglo XVI. La composición del cuerpo de la Virgen se rige por una marcada línea en "S" que los franceses denominaban *dehanchement*, producido por el movimiento de la cadera, para sostener el peso del niño. Es una imagen de gran belleza, uniendo el encanto de la expresión maternal y la refinada elegancia cortesana.

La Virgen va vestida con túnica y un manto que cubre su cabeza, dejando libre el brazo derecho y pasando por delante del cuerpo para quedar sujeto en el brazo que sostiene al Niño, dando lugar a un juego de pliegues y suaves curvas en el manto, con descenso vertical oblicuo en la túnica, dejándonos ver los zapatos punteros.

Es obra de un interés excepcional por la novedad que representa en la estatuaria extremeña, no sólo por el material sino por la naturalidad y el movimiento de las figuras, el tratamiento de los paños. La presencia de María en los textos evangélicos abarca el relato de toda la vida de Cristo desde su infancia hasta su muerte en la cruz, Aunque ninguno hace referencia a la representación de María de pie con el Niño los brazos. En las artes plásticas aparece por primera vez en las pinturas de las catacumbas de Priscila (Roma, finales del siglo II).

CAMPANARIO

1.- VIRGEN DE PIEDRAESCRITA

La Virgen de Piedraescrita de Campanario, conocida popularmente como “La Barranquera”, Patrona de La Serena, proclamada el 7 de diciembre del año 1954. Recibió un importante proceso de restauración entre los meses de enero y marzo del año 2017, trabajos realizados por el artista Juan José Minaya, de Valle de la Serena. Un trabajo muy acertado ya que había mucho deterioro en la imagen. Los ángeles era lo más visible. El niño también se había caído y estaba pegado, al tiempo que también había bastantes rozaduras por la parte del rostrillo.

Recibe culto en su ermita, obra del siglo XVI, aunque hubo un santuario del siglo XV. La ermita es de planta rectangular alargada fabricada de mampostería y sillares en contrafuertes. Porticada en la fachada de los pies y en el muro de la Epístola, las columnas graníticas que lo sustentan denotan antigüedad, reaprovechadas de alguna construcción romana cercana.

Según una venerable leyenda, en torno al siglo XV, un pastor afincado en “Los Barrancos” halló una imagen tallada de una figura femenina bajo una lápida con una inscripción latina. Solo se conserva la lápida, cuya inscripción dice así: VALERIO/ L. F. CAL SIL/VANO. VIC/ CT VALERI ANO VICT, que según la transcripción dice: “Lucio Valerio: Hijo de Lucio Calígula Silvano Victor. Valeriano Victor.” La figura femenina tallada que se encontró, fue considerada como una diosa romana que el difunto tomó como protectora. En escritos de la época se menciona que podría haberse tratado de la diosa Minerva, pero no se puede afirmar, ya que la figura y los grabados se perdieron durante guerras posteriores. Al encontrar el pastor la figura en la que creyó ver a la virgen María, y tras la supuesta aparición o visión de la Virgen, decidió llevarla al pueblo. Al día siguiente la figura desapareció de la localidad apareciendo en el mismo lugar donde apareciera anteriormente. Al ver que la virgen aparecía en ese lugar decidieron construirle allí una ermita. Tomando el nombre de la Virgen de Piedraescrita.

La imagen de la Virgen con el Niño (60 cm) que recibe culto actualmente es obra del año 1940 tallada por el sevillano José Ribera, ya que la talla medieval fue destruida en la Guerra Civil Española

de 1936. Representa a María, sedente, portando al Niño Jesús en su brazo izquierdo, mostrando una manzana dorada en la mano derecha. El Niño Jesús porta en su mano izquierda una pequeña bola del mundo.

El Lunes de Pascua, Campanario se dispone a celebrar la romería de Piedraescrita, fiesta mayor y más celebrada del municipio y a la que acude de toda la comarca de la Serena. El Lunes de Pascua, con carrozas engalanadas con innumerables flores de papel de seda de colores. Los motivos son diversos, sorprendiendo cada año. Priman aquellos que han sido actualidad, sin olvidarse de los costumbristas, mitológicos, tronos... Los jóvenes que las realizan, las adornan a su vez, vestidos con indumentaria relativa al tema y entonando canciones que ellos mismos componen, alusivas al motivo de la carroza cubriendo las calles de color y belleza. También se unen al desfile jinetes y soberbias caballerías enjaezadas con las mejores galas entre ellas las famosas “caídas”, mantas cuidadosamente tejidas y bordadas que aportan un espectacular colorido al desfile, en plena sintonía con el traje regional de Campanario. El desfile comienza en el Parque, discurre a lo largo de la Avda. de la Constitución para llegar a la Plaza de España, donde dan dos vueltas para que el jurado, que se sitúa en el Ayuntamiento las valore y puntúe. Cuando esta termina, todos se apresuran a marchar a los Barrancos, dejando las calles del pueblo vacías, formando una alegre caravana de coches, tractores y remolques que los jóvenes de Campanario adornaron y pusieron a punto para la ocasión. Una vez allí, visitan a su Patrona nada más llegar, oran ante ella, besan su manto y medalla y llevan en procesión alrededor de la ermita, cantando con fervor canciones propias de la Virgen. Al entrar la virgen en su santuario, la despiden con pañuelos blancos. Una vez finalizados los actos religiosos, los romeros pasean, conversan, se invitan y se divierten, confirmando su importancia lúdica y festiva, convertida en arraigada tradición, que conlleva la reunión de la familia y amigos. Esta fiesta está declarada *Fiesta de Interés regional*.

CAÑAMERO

1.- NTRA. SRA. DE BELÉN

En la ermita de Ntra. Sra. de Belén, a tres kilómetros de la localidad de Cañamero, en el camino que conduce a Guadalupe, se conserva una escultura en madera de cedro policromada de Ntra. Sra. (38 x 11 x 6 cm.) con el Niño (17 cm.), a la que los vecinos de dicha población veneran como a su Patrona, bajo la advocación citada⁴¹⁶.

Se nos ofrece María en pie, sobre una peana hexagonal, sosteniendo al Niño con su brazo izquierdo. Tiene mutilado su brazo derecho (en donde llevaría, seguramente, la fruta esférica), al igual que el Niño⁴¹⁷. Tiene Ntra. Sra. una larga cabellera que se desliza por la espalda, ésta es lisa, presentando un ligero vaciado. Tanto la Virgen como el Niño, están coronados por una rudimentaria corona, que más parece un bonete, decorado con motivos en *zig-zags*. Los rostros de las imágenes están muy retocados, y los ojos, de cristal, les fueron añadidos en la restauración efectuada en el año 1757⁴¹⁸.

El profesor García Mogollón nos dio a conocer unos interesantísimos datos escritos en un papel que localizó entre las vestiduras de la efigie, indicando en dicho documento que entre los días 17 y 24 de septiembre de 1757 se ejecutaron algunas reparaciones en la imagen de la Virgen, asimismo, el manuscrito nos cuenta cómo era el ceremonial que se cumplía para el desplazamiento de la imagen desde esta ermita hasta el municipio y viceversa: *“En los diez y siete días del mes de septiembre año del Señor mil setecientos cinquenta y siete, gobernando la nave de la Santa Iglessia Nuestro Muy Santo Padre*

⁴¹⁶ Cit. en la obra de GARCIA MOGOLLON, 1987, 56 y 57.

⁴¹⁷ Los lugareños quitaron ambos brazos de Madre e Hijo para poder vestir más cómodamente las imágenes. Al vestir la efigie, se le añaden dos brazos postizos de tela, con sus correspondientes manos talladas en madera.

⁴¹⁸ Entre las vestiduras de esta imagen, se localizó un curioso documento escrito sobre papel en el que el vecino don Jerónimo Sánchez Zazo, que firma el documento, nos indica la restauración efectuada entre los días 17 y 24 de septiembre del año 1757, además, nos refiere paso a paso el traslado de la imagen desde la ermita hasta la localidad y viceversa. En Apéndice Documental.

Benedicto Decimocuarto, reinando en España el Católico Rey Don Fernando el Sexto, siendo digno Obispo de este Obispado de Plasencia el Ilmo. Señor Don Pedro Gómez de la Torre, Cura Rector de esta parroquia de Señor Santo Domingo de esta Villa de Cañamero Don Joseph López Forezo, Don Julio Díez de Masa y Cabrera, Don Gabriel Gamino, Don Gerómino Sánchez Zazo, Don Francisco Garzía Mirasierra y Don Allonso Serrano, presbíteros en ella, se determinó, por dichos eclesiásticos, traer a dicha Villa la Santa Imagen de Nuestra Señora de Velén, que se venera en tal güespeda, en su hermita (extramuros de dicha Villa) para reformar y disponer su ropa con método más dezente y proporzionado, y retocar su Santísimo Rostro y el de el Niño. Y habiendo dicha Santa Imagen estado con el secreto y dezenia posible en casa del referido sacerdote Don Francisco Garzía Mirasierra, interim se retoca su Santísimo Rostro, y en cuyo día veinte y cuatro concurrieron los dichos sacerdotes a la referida cassa, vistieron a su Majestad, y a las onze de la noche la llebaron a la Iglesia, la pusieron en dosel que se puso encima del tabernáculo, donde se colocó dicha Santa Imagen y se coloca siempre que se la trae a esta Villa en rogatiba, donde se la asiste con la decencia posible, cantándola las Misas, con los adornos más ricos que tiene dicha parroquia, y el veinte y cinco al amanecer tocaron todas las campanas, como que se alegraba el orbe de tener en su Iglesia la güespeda, a cuyo sonido concurrieron todos los vecinos a venerar la Sagrada Imagen, y a la hora de la Misa Mayor, echa la señal con las campanas, concurrió todos los vezinos de esta Villa, la que se cantó con la solemnidad que se acostumbra. Predicó al ofertorio el Sr. Cura anunciando al pueblo el motivo de haber traído la Santa Imagen, y que prosiguiesen todos los fieles en su veneración, pues se experimenta su alto patrocinio en las ocasiones que se ha traído a esta Villa, en las que siempre nos ha remediado enbiando los socorros que se la pidan; y que a las tres de la tarde del dicho día se llevaría a su Santa Casa con la solemnidad que otras veces, que es juntarse el pueblo en la Iglesia, salir en prozession y cantando la letanía hasta la hermita, adonde van, y buelben muchos de penitencia con cruces y otras tales; llegada a la hermita la prozession se canta la Salve a Nuestra Señora y se buelbe a formar la prozession; toman quatro sacerdotes las andas, y sacan la Santa Ymagen de su casa, luego la toman los quatro Regidores, y assí sucesivamente las personas más condecoradas desta Villa. Se viene cantando el Rosario hasta San Bartolomé, donde está prevenido el Yncensario, se Ynciensa a su Majestad y el Palio el que le cojen de sus varas los regidores, y debaxo del llega a la Yglesia. A las tres de

la tarde se juntó, como he dicho, el pueblo. Se formó la prozession, y en ombros de quatro sacerdotes sacaron la Santa Ymagen de la Yglesia la llebaron debaxo del Palio, yncensando otro delante hasta la hermita del Señor San Miguel, donde se arriba el Palio y yncensario, cogen la Santa Ymagen los rexidores y suzesibamente otras personas que han sido de justizia hasata llegar a su hermita donde se canta la Salbe a su Magestad, y se ofrezan todos los que concurren a ella por esclavos de María Santísima. Y yo el más humilde sierbo suyo firmo ésta de mi nombre Gerónimo Sánchez Zazo (rubricado)”⁴¹⁹.

Por tanto, en el año 1757 se reunieron “con el secreto y decencia posible” seis presbíteros de nuestra parroquia para “reformular, disponer la ropa y retocar” la imagen de la Virgen de Belén. Talla gótica del siglo XV que desde entonces tiene el cuerpo mutilado: lleno de agujeros dejados por los clavos y cortado el brazo derecho desde el hombro (al Infante le falta el diestro y la mano izquierda) para poderla vestir.

La imagen, antes de su restauración, estaba sobreelevada por una especie de miriñaque o candelero, tiene clavados seis listones que la unen a la peana, para darle mayor elevación, de tal manera que el conjunto produce un armazón cónico muy apropiado para moldear la indumentaria añadida⁴²⁰.

Viste Ntra. Sra. túnica de color verde que cae hasta los pies, dejando ver los zapatos de punta redonda, ceñida al cuerpo por un cíngulo. Presenta la túnica un pronunciado escote terminado en pico, característico de la moda de mediados del siglo XV⁴²¹, decorada con estofados dorados de tipo geométrico y vegetal. María se cubre con un manto de color rojo, presentando pliegues angulosos, típicos del estilo hispano-flamenco de la segunda mitad del siglo XV. El Niño viste túnica recortada de color azul celeste.

Por estas características, consideramos que pueda tratarse de una obra de mediados del siglo XV, realizada por un artista local, anónimo. La obra ha sido restaurada.

⁴¹⁹ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 57.

⁴²⁰ Como ocurre con Ntra. Sra. de los Antolines, Patrona de Galisteo (Diócesis de Coria-Cáceres), obra probablemente de mediados del siglo XIV.

⁴²¹ BERNIS, 1970, 213.

CAÑAVERAL

1.- NUESTRA SEÑORA DE CABEZÓN

En la localidad de Cañaverál, en plena Vía de la Plata, se encuentra la ermita de Nuestra Señora de Cabezón, a la que se accede por un bello paisaje de eucaliptos, castaños y alcornoques. La ermita alberga una talla medieval de Nuestra Señora (55 cm) con el Niño Jesús (23 cm) que responde al modelo iconográfico de la Virgen como *Sedes Sapientiae*, es decir, Sede o Trono de Sabiduría, émulo del de Salomón, modelo creado el románico y fundamentado en la *Theotókos* bizantina, que tuvo gran repercusión en el arte cristiano debido a su alto grado aceptación en Castilla.

La Virgen está sentada en un elemental trono, constituido por un madero vertical, presentando una actitud hierática y rígida. En la mano derecha muestra una fruta mientras que con la izquierda sujeta delicadamente al Infante, este se apoya en su rodilla izquierda, apartado del centro de la composición⁴²². La Virgen se convierte de este modo del trono desde el cual el Hijo de Dios bendice a la humanidad que recibe su homenaje. María cubre su cabeza con un velo de color marfil-verdoso, símbolo de la sabiduría; viste túnica de color jacinto en la que se observan los típicos “rajados” dorados, que imitan los brocados de la época y contribuía a realzar su belleza, sobre todo a la tenue luz de las velas. Se cubre con manto decorado con flores de color azul. El Niño viste túnica de color verde, como es de rigor en el arte medieval, y está decorada con “rajados”, asomando los pies desnudos. mantiene los atributos propios de su condición, como el globo terráqueo en su mano izquierda, símbolo mayestático de su poder y soberanía sobre todo lo creado, y la actitud de bendecir a los fieles con la diestra.

Fue restaurada en el año 1982 en el taller de restauraciones artísticas de Trujillo, dirigido por el sacerdote don José Gómez. durante el proceso de restauración se reintegró la policromía que había desaparecido, aunque se conservaban en ciertas zonas. Se consiguió reponer el velo de la Virgen y otras zonas de la talla que habían desaparecido.

⁴²² GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 61.

Es obra de la segunda mitad del siglo XIII, testimonio de la fe del pueblo, que veía en ellas el elemento más cercano para proyectar sus sentimientos piadosos y recibir los favores solicitados. Este tipo de imágenes hemos de incluirlas en el contexto religioso del momento en que se realizaron, cuando la iconografía mariana estaba plenamente insertada la doctrina teológica y en la liturgia.

Según el profesor García Mogollón, debemos relacionar a esta imagen con el castillo de Cabezón, que se encontraba entre Alconétar y Cañaveral, cerca de una ermita bajo la advocación de San Benito⁴²³. Fortaleza que fue entregada por la monarquía leonesa a los caballeros templarios, que la poseía en el siglo XIII. Cuando se suprime la orden templar y al 3 abril del año 1312, por la bula *Vox un excelso* del Papa Clemente V, pasó de nuevo poder real⁴²⁴. Actualmente no quedan restos del castillo.

En Holguera cuentan que un vaquero de esta localidad cuidaba en la dehesa de Cabezón, aledaña al Puerto de los Castaños, término municipal de Cañaveral, donde se cree que alrededor del siglo XIII existieron restos templarios, la vacada de un vecino cañaveraliego. Dicho vaquero, como en otros casos parecidos, se sintió sorprendido por la tendencia de uno de los toros a abandonar cada tarde la manada y dirigirse a un lugar determinado, cubierto de maleza y próximo a un arroyo de aguas que hoy se tienen por salutíferas. Una vez en el lugar su pasmo fue mayúsculo, pues entre las breñas aparecía una imagen que no dudó en idear como la Virgen. Eufórico, el gañan cargó con la efigie y se dirigió a Holguera con la esperanza de que fuese aceptada y venerada por sus convecinos. Sin embargo, los lugareños de Cañaveral no aceptaron esa opción y reclamaron la imagen alegando que había sido encontrada en su término municipal y en una finca propiedad de un vecino de la localidad. La polémica estaba servida y parecía no tener fin. Hasta que las autoridades de uno y otro lugar propusieron que fuese la misma Virgen quien dirimiera la porfía, así que pidieron al vaquero autor del hallazgo que se dirigiese a la Virgen y le designara dónde quería quedarse definitivamente. Así se hizo y la imagen señaló la lima que llevaba en su mano. La decisión estaba clara. La Virgen se decidía por Cañaveral que en aquellos tiempos era conocida como Cañaveral de las Limas⁴²⁵.

⁴²³ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 61.

⁴²⁴ HURTADO, 1927, 268.

⁴²⁵ RODRÍGUEZ PLASENCIA, 2012, 35.

CARMONITA

1.- CRUCIFICADO

En el lado de la Epístola de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena se conserva una talla del Crucificado (alto: 167 cm y ancho: 107 cm) en madera policromada, obra tardomedieval del primer decenio del siglo XVI, de escuela castellana. Tiene tres clavos, con paño de pureza y cartela (INRI), obra de buena calidad artística.

2.- CRISTO YACENTE

A los pies del templo, bajo el coro, destacamos un Cristo yacente en urna, talla en madera policromada. Es una imagen de Cristo yacente (154 cm) lignaria con ojos cerrados envuelto. Se encuentra encerrado en una urna (altura: 122 cm y ancho: 50 cm), es obra del primer decenio del siglo XVI.

CARRASCALEJO

1.- NUESTRA SEÑORA DE LA CONSOLACIÓN

En el templo parroquial de Nuestra Señora de la Consolación, recibe culto la imagen titular del mismo, obra gótica del siglo XIV. un magnífico ejemplar de imaginería mariana que podemos catalogarla en la segunda mitad del siglo XIV. La Virgen se nos muestra de pie, viste túnica roja muy plisada y con escote redondeado y se cubre con un manto de color azul y decorado con adornos dorados, desde la cabeza hasta los pies, dejándonos ver parte de la cabellera. Sostiene al Niño con el brazo izquierdo, que se nos ofrece desnudo, cubriendo parte de su cuerpo con el manto de su Madre. La mano izquierda del Infante está apoyada sobre la rodilla y con la derecha se agarra al manto de su Madre.

2.- NUESTRA SEÑORA DEL CAMINO

La imagen de Nuestra Señora del Camino procede de la extinguida aldea de la Vega de Santa María, uno de los primeros núcleos de población que surgió tras la conquista de Mérida por el rey Alfonso IX en el invierno del año 1230. Posteriormente, aparecería junto al regato del Carrascalejo la Villa, del que tomaría nombre. Al suprimirse la población de la Vega, la iglesia parroquial pasó a ser una simple ermita dependiente del cercano pueblo de Carrascalejo y la Virgen del Camino pasó a ser patrona de este lugar⁴²⁶.

En el año 1835 con motivo de la desamortización de Mendizábal fue expropiada la iglesia y vendida en pública subasta. La imagen se trasladó a la parroquia del Carrascalejo.

Estamos ante una talla policromada de la Virgen con el Niño, obra protogótica de la segunda mitad del siglo XIII. La Virgen está sentada rígidamente en un sitial. Viste túnica de color verdoso decorada con flores con escote redondeado al cuello y se cubre con un manto de color azul, dejando ver sus zapatos de punta redondeada. El Niño Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de su madre, viste túnica color jacinto y extiende la mano en un ademán de comunicación hacia su Madre, perdiendo la frontalidad de los modelos románicos, con un rostro enmarcado en una melena corta, sonríe con dulzura al tiempo que su cuerpo se desplaza hacia la rodilla izquierda de su madre. Hemos de tener en cuenta que esta imagen ha sido restaurada en varias ocasiones, perdiendo el estado primitivo de la misma.

En el siglo XVI recibió una importante restauración, sometiéndola a una reparación total, suprimiéndole las manos y cabezas ambas imágenes y reforzando las conté las pegadas sobre las que se les aplicó un nuevo empaste, estufa de policromado. Esta lignaria escultura ha recibido dos restauraciones más, una en el en el año 1949 y, más recientemente, en el taller de restauraciones artísticas de don Luis Peña Maldonado, en la ciudad de Llerena, en el año 1990.

⁴²⁶ NAVARRO, 2003, 67 y 67.

CASAR DE CÁCERES

1.- EL CRISTO DE LA PEÑA

En la capilla del Cristo de la Peña de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, preside un retablo barroco dorado del siglo XVII una imagen del Crucificado, conocida como “Cristo de la Peña”, obra lignaria de principios del siglo XVI⁴²⁷. Es una imagen realizada madera tallada y policromada que representa a un Cristo negro muy poco frecuente en la zona, sujeto a una cruz moderna mediante tres clavos. Se le representa muerto, con la cabeza inclinada hacia su hombro derecho, tiene corona de espinas que consiste en un simple cordón, el rostro enjuto, con los pómulos muy marcados, lo que realza aún más la expresión dramática que emerge del mismo. Presenta larga cabellera que cae en mechones sobre el hombro derecho. Los brazos se presentan fraccionados por debajo de la horizontal, con los músculos en tensión, los tendones muy marcados. En su costado derecho se abre una pequeña herida de la que mana un fino reguero de sangre bien simulado por la policromía de la talla.

La imagen se tapa con un largo *perizonium* que se ata la cintura mediante un nudo, cubriendo sólo hasta la mitad del muslo de sus piernas, dando lugar a fruncido de pliegues superpuestos que com-

⁴²⁷ Se tienen noticias de la Cofradía desde el año 1524. “(...) *Hay en dicha parroquia, al lado del Evangelio, una capilla con su reja de hierro, dorada y dos lámparas de plata, en la que se venera una imagen de Cristo crucificado, muy devota y milagrosa con el título de Santo Cristo de la Peña, de cuya cofradía son cofrades todos los vecinos del pueblo y que encuentran asentados en el muchos caballeros y nobles de todos los contornos y los señores marqueses de la villa de Monroy; tiene, en la pared exterior inmediata a la reja, colgada con cadenas de hierro, la piel de un lagarto, este es el nombre como por su figura, algunos extranjeros que han visto, pues dicen ser un caimán, otros cocodrilo, tiene tres varas y tercia de largo y permanece sin lesión, viene la tradición que un devoto de Santo Cristo, viéndose acometido por dicho animal, imploró su auxilio, lo mató, le quitó la piel, la trajo por trofeo agradecido al favor que le hizo su majestad. No se ha encontrado razón sobre este particular, aunque sea encontrado a ver ya cofradía en el año 1524 (...)*”. LÓPEZ, ed. de 1991.

binan a los lados con otros más planos ceñidos a los muslos. Las piernas se colocaron un tanto dobladas y paralelas. Desde el punto de vista estilístico hay que señalar que se trata de una pieza de excelente calidad técnica y plástica, acorde con el resto de manifestaciones escultóricas que se conservan en el templo parroquial.

Los vecinos del lugar tuvieron especial devoción al Cristo de la Peña tal y como se desprende en diversos documentos parroquiales⁴²⁸. Ha sido restaurado por doña Fátima Merchán García, del Taller de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Fuente del Maestre, en el año 2016, no obstante, había recibido otra intervención en el año 1989 pero no se respetan los principios básicos de restauración. En la última intervención del año 2016 se han quitado los recientes, algunas zonas que estaban en riesgo de desprendimiento, debido a apertura de ensambles o fisuras en la madera se han fijado a la manera tradicional, utilizando colleta al estilo italiano. Se ha actuado con delicadeza sobre la espalda, la zona más dañada de la imagen, aplicando diversas capas de desinsectante de amplio espectro con

finalidad preventiva, eliminando los restos de polvo y suciedad, con una primera fase de relleno de agujeros y una segunda fase de reconstrucción anatómica mediante la autorización de pasta de madera, llevándose a cabo los trabajos de limpieza y eliminación de repente mediante la utilización de disolventes específicos y papetas, consiguiendo acceder a la policromía real y original. También se actuó en la peña sobre la que se alza la cruz, que presenta una gran cantidad de grietas y agujeros y el ataque de insectos xilófagos, recuperando igualmente su color original. Dando como resultado un excelente trabajo llevada a cabo por doña Fátima Merchán⁴²⁹.

2.- MADONNA DE TRAPANI (COPIA)

En la capilla de Santa Ana de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción destacamos una interesante imagen de la Virgen con el Niño, en mármol alabastrino, estuvo policromada ya

⁴²⁸ En el Libro de Visitas de 1611 se especifica que eran muchos los vecinos de otros pueblos que acudían en plegarias a pedir favores al Cristo de la Peña. Libro de Visitas (1526-1716), número 116, fol. 110 vº. Archivo Diocesano de Coria-Cáceres.

⁴²⁹ Memoria de Restauración de la imagen del Cristo de la Peña por doña Fátima Merchán, 25 de febrero de 2006.

que aún se perciben restos de pintura en el manto de la Virgen y en el cabello. Se trata de una copia de la imagen gótica de la Madonna de Trapani¹⁸⁴, realizada posiblemente a finales del siglo XVI cuando llegaron a producirse de forma seriada este tipo de copias de la original italiana¹⁸⁵. Esta imagen de Casar de Cáceres repite los modelos tipificados en otras imágenes de la Madonna de Trapani que se encuentran en colecciones particulares y en varias iglesias y conventos de Madrid⁴³⁰. Nos encontramos ante una imagen de la Virgen de pie a la manera de *Odegetria bizantina*, con el Niño Jesús en el brazo izquierdo, presentando curvatura elegante. Se alza sobre un basamento que presenta un escudo central que contiene un puente de tres arcos⁴³¹.

3.- NUESTRA SEÑORA DE ALMONTE

En la ermita de San Benito y San Blas recibe culto la imagen moderna de Ntra. Sra. de Almonte (réplica realizada en 1999) de la imagen gótica del siglo XIV, se nos ofrece la Virgen María en pie, sostenida en una peana y sujetando al Niño Jesús con su brazo izquierdo, representando a la *Odegetria* bizantina como conductora de su Hijo que adopta una actitud bendiciendo con la mano derecha y con la izquierda porta el libro de la divina sabiduría. La Virgen tiene en la mano derecha una fruta esférica, típico de la imaginería medieval.

La imagen medieval procedía de su antigua ermita que se encontraba cerca de la confluencia de los ríos Almonte y Guadiloba. En 1794 don Gregorio Sánchez de Dios escribe sobre la ermita de San Benito: “(.....) *distancia de media legua y medio cuarto, a la mano derecha, distante cosa de 300 pasos del camino que va de este lugar al de Santiago del Campo, están dos ermitas, distante una de otra unos 60 pasos, en una dehesa de diferentes caballeros de Cáceres, las que*

⁴³⁰ Vid. FRANCO MATA, 1984, 30.

⁴³¹ La imagen original se venera en el templo de la “Annunziata” de Trapani, cerca de Palermo (Sicilia). Según Venturi, la pudo haber ejecutado Nino Pisano. Aunque Franco Mata afirma que pertenece a la escuela pisana de Andrea de Pontedera, a la que se adscriben sus hijos Nino y Tommaso, pero no considera que la realizara ninguno de ellos. Vid. VENTURI, 1906, 257; FRANCO MATA, 1984, 30. El profesor García Mogollón considera que la imagen original procede del estilo de Nino Pisano y sería fabricada por algún artista de la escuela pisana. GARCÍA MOGOLLÓN,

¹⁹⁸⁷, 70; KRUF, 1970, 297.

antes de dar el rey esta dehesa eran del pueblo, y hoy se mantiene en posesión de ellas, la una con el título de San Benito Abad y la otra con el de María Santísima de Almonte. Se considera que este título es por estar cuarto y medio distante del río Almonte. La efigie de María Santísima es antiquísima, como la obra de la ermita. La de San Benito es más moderna"⁴³².

Como ya hemos indicado, actualmente, existe una réplica en madera policromada realizada en 1999 (actualmente se encuentra en el muro del Evangelio de la ermita de San Benito y San Blas), trasladadas a esta ermita cuando se cerró al culto.

4.- NUESTRA SEÑORA DEL PRADO

En la hornacina principal del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora del Prado, se encuentra una vetusta imagen de la Virgen bajo esta misma advocación, obra de los años iniciales del siglo XIV.

Se encuentra en el lugar conocido como 'La Jara' a 8 km de la localidad, donde existen algunas tumbas altomedievales antropomorfas excavadas en la roca correspondientes al siglo VII d. C. El edificio cuenta con un pórtico con arcos de medio punto sobre columnas de granito que soportan bóvedas de aristas de ladrillo, circundando la cabecera, el costado de la epístola y el hastial de los pies. En el pórtico luce un azulejo talaverano con la imagen de la Virgen, recordando el día de su Coronación Canónica, 1988 y el nombre de la familia Tovar Patrón que regaló dicho azulejo a la ermita. Los primeros testimonios documentales corresponden al año 1524⁴³³.

La ermita tiene una nave dividida en dos tramos con un coro alto a los pies y cubierta con bóveda de cañón con lunetos, y presbiterio cerrado con interesante bóveda de terceletes en cuya clave está el escudo policromado de los Golfines, mecenas que ayudarían econó-

⁴³² SÁNCHEZ DE DIOS, 1952, 43. La iglesia de la Virgen de Almonte estaba situada en las inmediaciones del río del mismo nombre, ocupó un espacio de culto de planta semicircular cubierta con una bóveda de cuarto de esfera. Unido al ábside se construyó una nave rectangular. CERRILLO y MARTÍN DE CÁCERES, 1978, 265; MARTÍN GIL, 1933, 154- 164.

⁴³³ Libro de cuentas de fábrica e inventario correspondiente a 1524-1652. Archivo Diocesano de Coria-Cáceres.

micamente a la construcción del presbiterio en los años finales del siglo XV⁴³⁴.

La escultura de la Virgen es una talla completa a la que se tiene gran devoción bajo la advocación de Santa María del Prado. Consiste en una escultura en madera labrada con tronco y cabeza que recibió una importante reforma en el siglo XVIII, convirtiéndose claramente en a la imagen en una especie de *maniquí*, con los brazos y las manos movibles, según el asiento que pudo comprobar el profesor García Mogollón en el Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestra Sra. del Prado²³³. Según este documento en el año 1767 realiza importantes reparaciones el pintor oriundo de Villanueva de la Serena, el citado Ignacio José Hidalgo. La parte inferior de la talla es uno de los pocos vestigios que quedan de la primitiva talla, estamos de acuerdo con el profesor García Mogollón que considera que no era una talla sedente sino que se encontraba de pie y es posible que llevará a su hijo en el brazo izquierdo a la manera de una *Odegetria* bizantina⁴³⁵. Fue coronada canónicamente el 15 de agosto de 1988 por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo de Coria-Cáceres don Jesús Domínguez, el promotor de la idea fue el párroco don Esteban Durán.

La fiesta en honor a la Virgen se celebra el lunes de Pascua de Resurrección, también llamada "Día de las Cruces", celebrándose una importante romería a la que acuden los vecinos de la localidad y de otros lugares cercanos. Se celebra la Santa Misa y se saca a la Virgen en procesión. La Virgen se traslada todos los años al pueblo en el mes de septiembre donde se celebra un novenario solemne. En el año 1580 el visitador ordena al mayordomo de la Cofradía en el lugar donde salen a recibir las cruces el día que van de romería, se haga una cruz de piedra, en la forma que al cura de pareciere. Ya por estos años podemos encontrar actas con las obligaciones propios del ermitaño como son la limpieza de la ermita, el cuidado de los

⁴³⁴ El Libro de Cofradías más antiguo que se conserva data del 9 de julio de 1524. Archivo Diocesano de Coria-Cáceres, se inaugura así: "*En el Casar, término de la villa de Cáceres a nueve del mes de julio de 1524. El Ilmo. Sr. Don Tomás López Cruz, ... obispado de Coria ... en dicho lugar tomó cuenta a Alonso Galeano (mayordomo)*". Se conservan en dicho Archivo cuatro libros relativos a la Cofradía del Prado que comprenden los años 1524-1871. Su contenido son cuentas, inventarios de bienes, visitas, aprobaciones, cuentas y obligaciones del ermitaño. Es importante el inventario de 1549 por el listado preciso de ropas y alhajas de la Virgen.

⁴³⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 67.

árboles del monte que la rodea, asistencia a los sacerdotes que van a la ermita y la de agradar a las personas que acudan a la ermita, pedir limosna con una tablilla en la que está la efigie de la Virgen del Prado⁴³⁶.

Todo comenzó, según una venerable tradición, en un hecho acaecido en el año 1173. Cáceres fue conquistada a los árabes en 1171, pero a continuación fue recuperada por éstos. Las fuerzas cristianas fueron rehaciendo sede de la derrota y presentaron batalla a las musulmanas en los parajes en que se levanta la ermita. El capitán de estas mesnadas era el fundador de la Orden Militar de Santiago entonces se conocían como los hermanos “fratres” de Cáceres y que eran mitad monjes, mitad guerreros. La leyenda empieza cuando viéndose en situación apurada don Pedro Fernández Hurtado de Fuenteencalada, que así se llamaba, invocó a la Virgen “ten tu día”, que le sonrió desde una nube y descendió a tierra en forma de aldeana que prometió de agua de una fuente próxima a un ejército que había soportado durante un día a un enemigo aguerrido y al calor sofocante de la tierra extremeña.

CASAS DEL CASTAÑAR

1.- VIRGEN CON NIÑO

En colección particular se conserva una imagen medieval de Ntra. Sra. (103 x 23 x 30 cm.) con el Niño (38 cm), talla policromada, en la localidad de Casas del Castañar⁴³⁷. Esta obra ha ido pasando de generación en generación, por tradición amorosa más que por su valor artístico. En esta familia hay recuerdos cercanos de oficios de santeros.

Estos, procedían de la localidad de Asperilla. Es probable que esta imagen proceda de este lugar⁴³⁸, a cuyo término correspondían

⁴³⁶ Actas. Libro de Cofradía de la Virgen del Prado, 1580. Archivo Diocesano de Coria- Cáceres.

⁴³⁷ Estudiada por SAYANS CASTAÑO, 1970, 9-17.

⁴³⁸ El primer pueblo que surgió en el Valle del Jerte. Archivo Histórico Provincial de Cáceres: Audiencia, Visitas: Asperilla. Gozó de gran pujanza durante el Medievo. En 1706, sufrió un incendio a manos de los anglo-

las tierras que hoy están bajo el municipio de Casas del Castañar⁴³⁹. Aún se conservan los muros de su iglesia. Este núcleo urbano desapareció por el azote endémico del paludismo, los habitantes se marcharon a vivir a Casas del Castañar, sito en un terreno más elevado y más sano, en la vertiente meridional del Valle del Jerte⁴⁴⁰.

Al abandonar el lugar y trasladar los bienes muebles de la parroquia a Casas del Castañar, no es extraño que el santero, que procedía de Asperilla, se llevase la imagen de Ntra. Sra. con el Niño a su casa⁴⁴¹. No es de extrañar que en la Santa Visita a Asperilla, efectuada en 1814, se nos hable de una iglesia desolada: “No halló agua bendita en la pila, ni Sacramentos, ni Santos Oleos, ni aras más que un altar; tampoco cálices, ropas, ni más libro que un misal; y la iglesia toda muy desaseada, con un boquerón en el texado”⁴⁴². Existió un pleito entre el sacerdote de Casas del Castañar y el alcalde de Asperilla, pues éste consideraba que al faltar la religión la despoblación sería masiva⁴⁴³. El provisor nombró a fray Francisco Álvarez de Garro-

portugueses que participaron en la Guerra de Sucesión, Arch. Municipal de Casas del Castañar, papeles de Asperilla.

⁴³⁹ Casas del Castañar nace a finales de la Edad Media como un desdoblamiento utilitario de Asperilla. Se mantuvo durante mucho tiempo como anejo de Asperilla, de la que se independizará en la segunda mitad del siglo XVI. Al final, acabará devorando al pueblo matriz que lo creó. B.N. Sección Manuscritos. Correspondencia a don Tomás López. Asperilla. Cit. FLORES DEL MANZANO, 1985, 21.

⁴⁴⁰ El prof. FLORES DEL MANZANO, considera que los dos grandes azotes que sufrió esta población fueron el incendio acaecido en el año 1706 y el paludismo; pero, el motivo esencial del despoblamiento radicó en que los hacendados de Plasencia tenían ocupadas las mejores tierras del término desde la Edad Media, teniendo que soportar muchos perjuicios de los terratenientes placentinos. Los moradores de Asperilla buscaron tierras nuevas en las laderas, formándose así Casas del Castañar. A.H.P.C. Paredes, leg. 73. Cit. FLORES DEL MANZANO, 1985, 272.

⁴⁴¹ El sacerdote, para evitar los molestos traslados hasta Asperilla a decir misa, se instaló definitivamente en Casas del Castañar, junto con los libros parroquiales, los objetos de culto y los bienes muebles. Lo hace constar el Vicario de Cabezuela. Libros de Asperilla. Arch. parroq. de Casas del Castañar.

⁴⁴² Lo hace constar el Vicario de Cabezuela. Arch. parroq. de Casas del Castañar. Papeles de Asperilla.

⁴⁴³ Archivo parroquial de Casas del Castañar. Papeles de Asperilla.

villas, franciscano descalzo, así quedaba resuelto durante algunos años las necesidades religiosas⁴⁴⁴.

En 1833, por Real Acuerdo de la Audiencia Territorial de Extremadura, se hace cargo de la jurisdicción de Asperilla el Ayuntamiento de Casas del Castañar para administrar el que ya figura como “despoblado de Asperilla”⁴⁴⁵. Se nos ofrece la Virgen sentada sobre un pequeño trono en actitud hierática. Viste túnica con pliegues que caen rectos y se cubre con un velo que deja ver una parte del pelo sobre la frente. No está coronada. Ha desaparecido la posible fruta que sostuviera en su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene delicadamente al Niño. Su tipo iconográfico es el de las imágenes llamadas “Majestad de Nuestra Señora” o *Sedes Sapientiae*, tan difundido en la Alta Edad Media. La Virgen es trono del Hijo, en la que se suma el doble papel de la Santísima Virgen en la Encarnación: concibe en sus entrañas al Verbo de Dios para darle a la luz del mundo y le presenta desde su regazo de Madre para que todos le adoremos a la Sabiduría divina que se encarnó para nuestra salvación.

El carácter de las facciones, la actitud frontal, su hieratismo y el tratado de los pliegues del manto y de las túnicas, responden plenamente al canon románico. Tiene la Virgen los pies calzados. Sobre ambos lados del cuello aparecen unas gruesas líneas de pintura marrón y debajo de esta línea, separados de ellas e independientes entre sí, en forma de puntos, una sucesión continuada que se prolonga tanto como la línea central. Posiblemente, se ha querido representar un collar de cuentas. Con el mismo color y trazos semejantes, se ha llevado un dibujo imitando un escapulario sobre el pecho y hombros de la Virgen, y en el Niño una representación más pobre, pintada en su cuello, de un collar de perlas centrado con una cruz. Son policromías muy populares y toscas.

El Niño está sentado y mirando hacia nosotros, bendice con la mano derecha, mientras que el brazo izquierdo aparece tapado por

⁴⁴⁴ Hasta agosto del año 1827 se seguirá utilizando la iglesia. En julio de 1827, consta el último entierro. Desde entonces se celebrarán los actos de culto en Casas del Castañar, “por haberse inhabilitado la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Asperilla”. Así consta en el Libro 2 de Bautismo. Arch. parroq. de Casas del Castañar. En 1833 la iglesia se desplomó. Arch. Municipal de Casas del Castañar. Papeles de Asperilla.

⁴⁴⁵ Archivo Municipal de Casas del Castañar. Papeles de Asperilla. Cit. FLORES DEL MANZANO, 1985, 274.

la mano de la Madre. Los pies del Niño aparecen descalzos. Los pliegues de la túnica son semejantes a los de la Virgen, aunque en mayor número. El plegado de los vestidos se atiene a primitivas formas: pliegues sencillos y convencionales, si bien hemos de destacar los del vestido del Niño, llegando hasta el comienzo de los dedos de los pies, y el borde del manto con cenefa azul y oro que es recogido y descansa sobre la pierna derecha de la Virgen en alarde de naturalidad y gracia. La talla se encuentra en lamentable estado de conservación. Existen zonas que nos descubren la primitiva capa de imprimación dada sobre la tela con que se recubrió primeramente la madera, y en otras, donde el desconchado es mayor, permite ver las propias estructuras del tejido, el uso de la técnica del estofado y la aplicación de los panes de oro. Predominan el color amarillo, en diversas gamas, y el azul del manto celeste estrellado con representaciones florales en menor proporción. El autor de la misma, excavó la parte posterior respetando la cabeza y el cuello, para evitar un peso excesivo, como ya hemos indicado en otras obras. Por las características expresadas podemos datar la obra en el último tercio del siglo XIII.

2.- CRUCIFICADO

La imagen del Crucificado muestra elementos claramente góticos, los pies se sujetan a la cruz en un clavo, destacamos el trazado lineal del cabello y la forma en que cae sobre los hombros en mechones separados y sinuosos. El cuerpo pende de los brazos en una cruz de gajos. La cabeza se abate muy ligeramente hacia el hombro derecho con expresión de abandono. El rostro de Cristo muestra una serenidad en su muerte, con acusado volumen del abdomen y la insinuación de los músculos y tendones. Presenta corona tallada con grueso cordón se cubre con un paño cuyos pliegues que se extienden horizontalmente en surcos curvos. El tipo iconográfico muestra a Cristo como hombre, muerto en la cruz. Tendencia claramente naturalista que se observa en algunos crucifijos góticos alemanes. Consideramos que se trata de un crucifijo gótico de principios del siglo XV. Fue restaurado en 1990 en el Taller de Restauraciones Artísticas de Trujillo.

CASTAÑAR DE IBOR

1.- EL CRISTO DE LA AVELLANEDA

En la iglesia parroquial, junto al altar mayor recibe culto el Cristo de La Avellaneda. Una obra policromada tallada con gran esmero y detalle, fechable en el siglo XV. Su nombre proviene de su primitiva ubicación, en La Avellaneda⁴⁴⁶, con el abandono de la población fue trasladada a la iglesia parroquial de Castañar de Ibor.

Existió una villa romana en el sitio de La Avellaneda. Su presencia en este lugar fue motivada por la explotación agropecuaria y minera: mercurio, pirita y grafito. Tenemos constancia documental de la existencia de La Avellaneda en el siglo XIII cuando el rey Sancho IV el Bravo donó la dehesa de Castrejón de Ibor (todo el territorio comprendido entre los ríos Tajo, Ibor y Gualija) a la ciudad de Talavera a finales del siglo XIII, tal y como consta en la cesión de dicha dehesa, llevada a cabo el 15 de mayo de 1293 en Valladolid, en la cual aparece la siguiente frase: “que se encuentra hacia Navalvillar y La Avellaneda”, (lo que comprueba que sí existía ya para esta época)). La Avellaneda y Navalvillar de Ibor fueron los primeros núcleos que se fundaron en el valle del Ibor. En su fundación, ambas eran aldeas.

Ya en el siglo XIV, La Avellaneda fue creciendo a la vez que surgieron nuevas alquerías (conjunto de casas de labranza o granjas lejos de un poblado), como Las Colmenillas y Castañar de Ibor. Durante el siglo XV, muchos de los vecinos de La Avellaneda (junto con otros que llegaron en esta época) se trasladaron al actual emplazamiento de Castañar de Ibor (fundándose así este pueblo). Según se ha escrito, este “despoblamiento” fue debido a las termitas, muy abundantes entonces. Es posible que un aumento de éstas precipitara los acontecimientos, pero los motivos más lógicos por los que parece que se produjo esta marcha de La Avellaneda a Castañar de Ibor porque el Valle en La Avellaneda era muy reducido, incapaz de albergar un número elevado de habitantes; la presencia de goetita

⁴⁴⁶ La Avellaneda (cuyo nombre completo es La Avellaneda de Ibor, según consta en varios documentos que datan del siglo XIII) se encuentra situada en la ladera oeste de la Sierra de la Matanza, próxima al río Ibor, entre los pueblos de Castañar de Ibor y Fresnedoso de Ibor (se encuentra a 8 km del primero y pertenece a su término municipal, pero está más cerca del último).

(óxido de hierro cristalizado), que era un mineral de hierro de gran importancia en aquel entonces más cerca de Castañar de Ibor; por la bonanza y salubridad del clima de Castañar, ideales para asentarse, así como la abundancia de agua en Castañar de Ibor y en sus cercanías en forma de fuentes y ríos; incluso también pudo influir la reconstrucción del Puente del Conde, muy codiciado por los ganaderos trashumantes y, también, porque en el siglo XV, los arzobispos toledanos limitaron el poder de los ganaderos y facilitaron el cultivo de extensas parcelas para incrementar la producción mediante sus Sentencias Arbitrales. Esto pudo ocurrir en Castañar, ya que era un lugar poblado de castaños, con numerosos olivos (lo que podría ser un mejor medio para sobrevivir para los ganaderos que hubiese en La Avellaneda, ya que trabajar las tierras les era facilitado mientras que vivir del ganado les había sido dificultado por los arzobispos).

Pese a esto, La Avellaneda no se despobló entonces, sino que siguió contando con un número importante de vecinos hasta finales del siglo XVIII (siguió habitada, al menos, hasta 1752). A finales del siglo XV fue construida la iglesia que se encuentra entre las ruinas de este pueblo y que dependía de las iglesias talaveranas. Dicha iglesia tenía como patrono al Cristo de La Avellaneda (una interesante talla policromada de finales del siglo XV), cuya devoción pasó al mismo tiempo a los habitantes de Castañar (no hay que olvidar que buena parte de los habitantes de Castañar procedían de La Avellaneda). La construcción de una iglesia significaba que se trataba de un pueblo con un considerable número de habitantes y con una cierta estabilidad y prosperidad.

A mediados del siglo XVII, la zona de los Ibores se vio afectada por unas pestes que originaron un gran descenso demográfico, que fue agravado por la posterior Guerra de Sucesión. La economía seguía siendo agropecuaria y autoconsumista. En esta época, los pueblos de la Campana de la Mata consiguieron la exención (supresión de cualquier tipo de unión) de la ciudad de Plasencia. Sin embargo, Castañar, La Avellaneda, Navalvillar y los pueblos de La Jara siguieron formando parte del Alfoz (distrito con diferentes pueblos que forman una jurisdicción sola) de la Tierra de Talavera, aunque con gran libertad y autonomía con respecto al señorío del Arzobispado de Toledo⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ *Pueblos en Blanco y Negro...* de Los Ibores, Volumen 2, Castañar de Ibor. Varios autores. División Editorial.

A mitad del siglo XVIII y tras la Guerra de Sucesión, la población se recuperó del descenso que había sufrido, tal y como se refleja en el Catastro del Marqués de la Ensenada (Zenón de Somodevilla y Bengoechea, ministro de Fernando VI y de Carlos III) publicado en 1755, pero con datos de 1752, La Avellaneda contaba con 19 vecinos: 13 pecheros (los que poseían alguna propiedad urbana, rústica y/o animal, por la que pagaban impuestos), 5 jornaleros y 1 pobre. A éstos había que sumarles 1 anciano mayor de 60 años, 11 niños varones menores de 18 años, 9 viudas y 30 mujeres y niñas. En total, había 70 habitantes que continuaban sobreviviendo gracias al sector agropecuario. La existencia de estos documentos demuestra que a mediados del siglo XVIII⁴⁴⁸ todavía estaba habitado el pueblo de La Avellaneda.

Como ofrenda a este Cristo, el 15 de mayo de cada año, los castañeros sacan la talla policromada de finales del siglo XV, (que antaño estaba en la iglesia de La Avellaneda y que en la actualidad se encuentra en la Parroquia de San Benito Abad en Castañar), y la llevan a hombros por las calles de Castañar para que la gente la vea. Cuando ya han hecho esto, la trasladan hasta La Avellaneda en un camión seguido de coches en los que viajan sus devotos para realizar una romería. Una vez allí, llevan al Cristo a la iglesia de dicho pueblo (que fue reformada gracias al Ayuntamiento de Castañar de Ibor y sólo está abierta para celebraciones religiosas) donde le rezan y se celebra una misa en su honor. Después, cargan la imagen a hombros en procesión por las calles del pueblo para llevarla finalmente a la Era del Rollo, situada a unos 300 metros de La Avellaneda. Tras esto, vuelven a llevar la talla cargada a hombros a la iglesia y los fieles pasan una tarde campes- tre en La Avellaneda junto al Cristo. Por último, se realiza el regreso hacia Castañar de Ibor para llevarse la imagen del Santísimo Cristo de nuevo a la Iglesia de San Benito Abad.

Hay otro evento religioso en el que se saca la imagen del Cristo de La Avellaneda a las calles, pero esta vez a las de Castañar de Ibor. Se trata de una procesión que se realiza el Lunes de Pascua por las calles de dicho pueblo para llevar la imagen hasta una ermita que hay en el pueblo dedicada al Cristo de La Avellaneda. Allí, se le reza una misa, la gente le hace sus ofrendas y después se vuelven a llevar

⁴⁴⁸ En el *Interrogatorio* de [Tomás López](#) (1787), y en el *Censo* de Florida- blanca, a finales del siglo XVIII, La Avellaneda ya estaba despoblada.

al Cristo a la iglesia de la misma forma que lo trajeron, es decir, cargado a hombros.

Como curiosidad, hay una anécdota que dice que hace muchos años, cuando se estaban llevando al Cristo en procesión desde Castañar a La Avellaneda para hacer la romería, el señor cura en ese momento decidió llevar al Cristo por otras calles distintas a las que usaban todos los años. A medida que avanzaban en la procesión, se empezó a levantar un fuerte viento que les impedía continuar. Entonces, el cura y los devotos decidieron llevar al Cristo de vuelta a la iglesia y volver a empezar la procesión, haciéndola esta vez por las mismas calles que habían usado todos los años anteriores. Mientras hacían el recorrido de siempre, el fuerte viento desapareció en cuestión de segundos y el resto del día hizo un sol espléndido. Desde entonces, la procesión se hace todos los años por las mismas calles, sin variar la ruta.

Se nos ofrece un Crucificado, sujeto a la cruz con tres clavos, cuya anatomía está trabajada con precisión en los detalles anatómicos, sobre todo en cabeza, tórax y piernas. Adopta una ligera flexión con los brazos situados por encima de la horizontal y las piernas ligeramente dobladas. El paño de pureza presenta pliegues horizontales. La cabeza está tratada con minuciosidad. Lleva corona de espinas. Tiene los ojos entreabiertos, con la boca abierta. El cabello cae por delante de los hombros. La sangre brota en goterones de la corona de espinas, brazos, de la llaga del costado y de otras partes del cuerpo, contribuyendo a aumentar el dramatismo de la escultura. La cronología de este Crucificado queda delimitada al siglo XV.

CECLAVÍN

1.- NUESTRA SEÑORA DEL OLMO

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Olmo recibe culto esta lignaria imagen de la Virgen (95 cm) con el Niño (40 cm). Esta imagen había estado oculta en una hornacina tapiada⁴⁴⁹, en los años 80 del siglo XX fue restaurada en el taller de restauraciones artísticas de Trujillo que dirigía el sacerdote don José Gómez.

⁴⁴⁹ ROSADO, 1927, 58.

Es una escultura de madera policromada que responde al modelo iconográfico de la Virgen como *Sedes Sapientiae* o Trono de Sabiduría. Se representa María sentada en un trono muy sencillo, en posición mayestática, rígida, sosteniendo al Niño en su regazo, que es la figura central y principal, al ser la que encierra en sí la sabiduría sagrada, convirtiéndose así la Virgen en el trono del Hijo de Dios. La Virgen sujeta al niño con la mano izquierda, mientras que en la derecha sujeta una fruta (manzana), que venía a idearla teológicamente como la “Nueva Eva”. María se encuentra un tanto distante con respecto al Hijo. El rostro muestra rasgos afilados, ojos grandes y mirada perdida en la lejanía.

La Virgen cubre su cabeza con un velo, viste túnica, ceñida por cinturón, y un amplio manto dejando ver las punteras de los zapatos. El Niño reposa en el centro del regazo de su Madre, en la talla original el Niño llevaba en la mano izquierda una esfera, símbolo mayestático de su poder y soberanía sobre todo lo creado. Durante el proceso de restauración, a juicio personal del restaurador, y desconociendo el motivo, se sustituyó la bola por el libro de la sabiduría y se añadió el brazo derecho que había desaparecido de la talla original. Sus pies están descalzos, viste túnica talar y los cabellos se disponen a modo de casquete.

Estamos ante una de las imágenes medievales más antiguas de Extremadura, fechable en la primera mitad del siglo XIII.

CILLEROS

1.- NUESTRA SEÑORA DE LOS APÓSTOLES

Cilleros es una población situada al sur de la Sierra de Gata, fue reconquistado y repoblado por las tropas de Alfonso IX en la primera mitad del siglo XIII, perteneciendo a la encomienda de Salvaleón, de la Orden de Alcántara⁴⁵⁰.

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Apóstoles recibe culto una imagen románica de Nuestra Señora con el Niño que preside el retablo mayor.

⁴⁵⁰ TORRES y TAPIA, 1763, I, 239.

La imagen mariana románica que recibe el nombre de Nuestra Señora de los Apóstoles es una Virgen sedente, adoptando una postura hierática en su aspecto de *Mater Christi* y en actitud de ofrecer al Niño la fruta, símbolo de la Nueva Eva. El Niño está sentado en el regazo de su Madre, en actitud de bendecir con la diestra y con la derecha sostiene la bola, símbolo del poder divino. con este tipo icono gráfico se dio, pues, respuesta a la necesidad de materializar la idea del Cristo Dios y Hombre, en el que la Virgen lo acerca al mundo, siendo un camino de intercesión hacia la vida eterna. María cubre su cabeza con un velo, presentando un rostro inexpresivo de rasgos afilados, ojos grandes y mirada perdida la lejanía, pero su expresión, no exenta de una ingenua ternura. Viste túnica sencilla de color jacinto (el tradicional de la pureza), está cerrada al cuello con un escote redondo y ceñida al cuerpo con un estrecho cingulo. Bajo los pliegues de la túnica no se aprecian los pies. En el siglo XVII recibió una restauración parcial⁴⁵¹. Es obra de mediados del siglo XIII, una de las esculturas más vetustas de Extremadura.

COLLADO

1.- VIRGEN CON LIBRO

Hasta hace dos años, se conservaba esta imagen de Ntra. Sra. (59 x 26 x 28 cm.) en una casa particular de la localidad de Collado en la comarca de la Vera. En la actualidad está en el Museo de la S.I.C. de Plasencia, por razones de seguridad y por donación de los particulares. En el pueblo era conocida esta bella efigie como Santa Marina⁴⁵².

Se nos ofrece, esta escultura en madera policromada de Nuestra Señora, de pie con un libro en la mano izquierda y, con la diestra bendice. Nos encontramos ante una representación aislada de la Virgen, una figura devocional, meditando Ntra. Sra. el libro que tiene cerrado, simbolizando las profecías que se cumplieron en Ella y en su

⁴⁵¹ GARCÍA MOGOLLÓN, 2009, 49. GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 73.

⁴⁵² No se trata de la Santa citada, que el pueblo venera, pues no tiene los atributos de la virgen y mártir Santa Marina: horno encendido o tres manantiales a flor de tierra que brotaron, según la tradición, cuando fue decapitada. FERRANDO ROIG, 1950, 190.

Hijo⁴⁵³. Cubre la cabeza con un velo, simbólico de la sabiduría, permitiendo ver sus negros y largos cabellos; sobre el velo se dispone la corona mayestática de reina, adornada con unos florones formados por cinco pétalos en torno a un círculo central, que son semejantes a los que porta la efigie del Niño que lleva en sus brazos Ntra. Sra. de la Luz, sita en la iglesia de San Francisco, en Trujillo⁴⁵⁴. La Virgen de Collado viste túnica ceñida al cuerpo por un cinturón alto, signo de una época medieval avanzada, y manto que cae formando abundantes pliegues angulosos y geométricos, dejando ver los zapatos de punta redondeada que calza Ntra. Sra.⁴⁵⁵.

La escultura conserva la policromía original en gran parte: el manto es azul con adornos estofados (típicas cardinas góticas), túnica de color jacinto mezclado con el dorado de las cardinas y flores con cinco pétalos.

Por todas estas características, consideramos que pueda tratarse de una obra de la segunda mitad del siglo XIV.

CORIA

1.- SANTA MARIA DE ARGEME

A unos 6 km de la población se encuentra la ermita originaria de la Virgen de Argeme, Patrona de Coria y Copatrona de la Diócesis de Coria-Cáceres. La devoción a la Virgen de Argeme se remonta a la Reconquista. Las primeras rogativas se hacen en el siglo XVII, llegando la costumbre hasta nuestros días. Las venidas a la ciudad se establecieron primero cada cuatro años y, a finales del siglo XX, cada año. León XIII, por solicitud del obispo Ramón Peris Mencheta, la nombrará patrona de Coria y de la Diócesis de Coria-Cáceres. En 2006, con motivo del L Aniversario de la Coronación Canónica, fue nombrada Alcaldesa Honoraria y Perpetua de la Ciudad por el pleno municipal.

⁴⁵³ TRENS, 1947, 566.

⁴⁵⁴ Según el prof. GARCIA MOGOLLON, 1987, 76.

⁴⁵⁵ Los pliegues son idénticos a los de la Virgen de Santibáñez de Valcorba, que está en el Museo Diocesano de Valladolid. Estudiada por ARA GIL, 1977, 143-145, lámina LXIV.

La imagen original de la Virgen de Argeme se deberá actualmente en el retablo rococó de la nueva ermita. La primitiva imagen era una talla románica, datada hacia el siglo XII que fue muy modificada en el siglo XIX. Probablemente dañada durante la guerra de Independencia, se decide realizar una nueva imagen acorde con los gustos de la época. Sobre la imagen original se monta un nuevo busto, con brazos articulados, probable obra del escultor madrileño Ramón María García. La nueva imagen se bendice en 1830. Esta intervención es la que le da a la imagen el aspecto que ofrece hoy en día. La cabeza es un óvalo de madera finamente policromado. Cuando está despojado de las pelucas de pelo natural puede verse una capa de pintura imitando el cuero cabelludo lo que le da una apariencia de maniquí o guiñol. Se sostiene sobre una estructura de hierros horizontales y verticales similar a una malla gruesa. Esta estructura es como un cono abierto y sobre ella se coloca los mantos; al ser tejidos muy pesados los hierros son anchos y planos. A la altura de los hombros salen los hierros que sostienen las manos. Estos lo más impresionante porque al estar descarnada (en talla ni policromía) en la parte de lo que serían los brazos, aparecen las manos como muñones en una posición hacia arriba para sujetar la bola del mundo y al Niño Jesús. Causa impresión verla sin ornamentos.

Se representa a la Virgen sedente sobre un madero vertical. La Madre se apoya sus pies calzados con zapatos puntiagudos en una peana poligonal. viste túnica de color Jacinto, con ribete inferior dorado, y un sencillo manto que le cae sobre las rodillas, repintado de color azul claro. En la mano izquierda sostiene una fruta esférica, la manzana simbólica de la salvación, y le falta el brazo derecho. Según la opinión fidedigna del profesor García Mogollón⁴⁵⁶, estaríamos ante una de las imágenes más antiguas de Extremadura, probablemente labrada finales del siglo XII. La antigüedad de esta imagen parece confirmada por la cita del sitio (Alfarageme) en el *Fuero de Coria* el año 1227⁴⁵⁷.

La imagen de la Virgen con el Niño está coronada de estrellas y con la media luna a los pies. Se halla sobre una peana con dos grandes querubines, muy característica, adquirida en el año 1881.

⁴⁵⁶ Ha sido estudiada por el profesor García Mogollón, 1987, 80 y 81.

⁴⁵⁷ En el primer cuarto del siglo XIII ya se cita el nombre de la Virgen de Argeme, fue fabricada probablemente en talleres leoneses a finales del siglo XII. GARCIA MOGOLLÓN, 1987, 81.

Asimismo, cuenta con otra peana, más pequeña, con tres cabezas de querubines, para su estancia en el camarín del retablo mayor de la catedral. Esta pieza procede del antiguo Seminario Conciliar y era la que soportaba la imagen de la Inmaculada en el retablo mayor de la capilla. Fue coronada canónicamente por el Nuncio papal monseñor Antoniutti el 20 mayo del año minué 156, con una corona fabricada por él artista salmantino Cordón. Elaborada en oro, con esmeraldas, brillantes y perlas. Presenta una composición de corona cerrada, con un canasto calado y muy alto, ocho diademas y cruz. La aureola presenta ocho estrellas intercaladas de ráfagas de diamantes.

Entre las leyendas que circulan en torno a la imagen sagrada de Coria, podemos dar a conocer la que tuvo lugar en Marchagaz, donde se localizan las ruinas del Convento Franciscano de San Marcos, situadas en la falda de la Sierra de Santa Bárbara. Se cuenta que en este lugar, fue custodiada durante la Guerra de la Independencia, concretamente entre los años 1809 y 1812, la imagen de la Virgen de Argeme, patrona de Coria, para evitar su profanación por parte del ejército francés. Cuando llegaban noticias de que los franceses merodeaban por la zona, un fraile del convento, fray José de Coria y Ponce, tomaba la pequeña talla sobre sus hombros y ascendía por la ladera hasta alcanzar la más que recóndita Cueva del Misterio, donde la ocultaba.

Sólo él conocía la existencia de esta cueva y del tesoro que albergaba. Parece ser que unos lobos hacían guardia en la puerta de la gruta cuando la imagen se quedaba sola y que fueron estos mismos lobos los que guiaron desde el convento hasta la cueva aquellos que acudieron a buscarla. Una vez amainado el peligro la imagen se devolvió a su ermita en Coria.

2.- CRUCIFICADO (MUSEO CATEDRALICIO DE CORIA)

Estamos ante una imagen del Crucificado realizada en cobre fundido. Tiene como notas arcaizantes la corona real y tres clavos. Es una pieza ajustada a los esquemas más típicos de la iconografía románica en los que el Crucificado aparece hierático y frontal, con el rostro muy esquematizado, grandes ojos y señalados los cabellos, barba y bigote con incisiones y punteado, sin huella del padecimiento, expresando de esta forma su naturaleza divina y su triunfo como Dios sobre el dolor y la muerte. Es una cabeza destacable que consigue a

partir de la máxima simplicidad volumétrica una expresión de distante gravedad.

La cabeza está inclinada sobre el hombro derecho, los brazos en ángulo, con las manos abiertas. El tórax muy esquematizado y ondulante con su abdomen abultado. La anatomía es muy sintética, el tórax se modela con unos profundos surcos horizontales y paralelos que marcan las costillas que independizan el abdomen y los pectorales. Se cubre con un *perizonium* en curva pronunciada colocado bajo y se cubre hasta las rodillas confiriendo un mayor realismo a la sucesión de pliegues en V y a la caída diagonal del borde inferior del paño, ocultando las rodillas, presentando flexión hacia dentro de las piernas, estas se cruzan en los pies formando una rotación externa de un pie girando sobre el otro. falta la Cruz que presumiblemente sería de cobre fundido y grabada. Es obra tardía del siglo XIII, pertenecería un tipo de cruces que se ajustan un patrón usual en la edad media, derivado de los modelos limosinos del siglo XIII reinterpretados en cobre u otros metales en los centros castellanos desde el siglo XIII hasta el siglo XV.

ESPARRAGALEJO

1.- NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD

Esta imagen perteneció seguramente a la antigua iglesia de Santiago apóstol, cuyas ruinas aún subsisten en el antiguo cementerio parroquial, quien le sé qué pasó a la categoría de ermita. El traslado de la ubicación del asentamiento de la población del entorno de esta ermita a la ubicación actual tuvo lugar en el año 1467⁴⁵⁸. En el año 1507 se inauguró la iglesia parroquial actual⁴⁵⁹.

En esta iglesia recibe culto la patrona de Esparragalejo, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Salud. en el año 1549 esta imagen fue sustituida por la de Nuestra Señora del Rosario, pasando

⁴⁵⁸ Según la obra *Partidos triunfantes de la Beturia Túrduła* (año 1779) de fray Mateo Reyes y Ortiz, maestre de la orden de Santiago. Manuscrito de la Biblioteca del Monasterio de Guadalupe.

⁴⁵⁹ Según la visita de los visitadores de la Orden santiaguista que declararon que acababa de inaugurarse. Vid. NAVARRO DEL CASTILLO, 2003, 74.

presidir la recién construida ermita patronal. En la dehesa Boyal existía una fuente conocida como “Fuente de la Salud”, por las propiedades curativas que la gente atribuía sus aguas. Junto a ella se levanta la admite la imagen ostenta desde entonces el hombre de Nuestra Señora de la Salud.

En el año 1614 se funda la cofradía que atiende las necesidades tanto de la ermita como del culto a la imagen gótica. Además de los donativos que recibía la cofradía, contaba con una punta de vacas, que un vaquero pastoreaba en las dehesas de Las Tiendas o Las Yeguas, cuyas tierras se arrendaban. Al desaparecer la ermita en el año 1805, así como las rentas de las dehesas, la imagen se trasladó a la iglesia parroquial, hasta que concluyeron las reparaciones de la ermita, inaugurándose solemnemente el 27 noviembre del año 1943⁴⁶⁰.

Estamos ante una imagen de estilo tardo-gótico, obra de la segunda mitad del siglo XV. Esta imagen fue lograda en el año 1614 por el precio de 11 reales por el dorador y pintor Cristóbal Gutiérrez, con taller establecido en Mérida. En el año 1976 la cofradía acometió la restauración de la imagen, por el escultor sevillano Juan Rodríguez Rivero, que cobró por los trabajos 13.000 pesetas. Esta imagen había sido abandonada en un armario de la sacristía, desde el año 1744 cuando la cofradía había encargado otra imagen de la Virgen para que sustituyera a la obra tardo-gótica que se encontraba mal estado de conservación. Fue repintada personalmente por el párroco J. Parejo en el año 1943, dejándola en mal estado de conservación.

Se nos ofrece María de pie y sostiene al Niño en sus brazos, junto al flanco izquierdo. La Virgen manifiesta un gran hieratismo y rigidez de forma, lo cual es patente también en la vestimenta, destacando los pliegues de la túnica talar y manto muy geométricos, pesados y paralelos, aunque no están exentos de angulaciones. Los zapatos que calza la Virgen María son de punta redondeada. El rostro ostenta las facciones muy ingenuas, enmarcadas por largos cabellos negros que le caen ambos lados del rostro y por la espalda. La Virgen posee un pequeño pico en el escote, abierto, y que es propio de la moda del siglo XV. El niño viste túnica y mira al espectador, en un gesto bastante popular, tiene los pies descalzos y porta en la mano izquierda el Libro.

⁴⁶⁰ NAVARRO DEL CASTILLO, 2003, 78.

Según una leyenda que no corresponde en el tiempo con imagen primitiva y carente de fundamento, nos relata que fue encontrada tras la reconquista cristiana oculta en el tronco de una encina. Leyenda que fue propagada por los autores de los falsos cronicones, que no puede admitirse históricamente.

FREGENAL DE LA SIERRA

1.- VIRGEN CON NIÑO

En la iglesia de Santa Catalina se conserva una bella imagen de Nuestra Señora con el Niño (132 cm). Esta imagen ha sido atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña. Estaríamos ante un encargo hecho desde Fregenal de la Sierra al imaginero radicado durante años en Sevilla en torno al año 1460⁴⁶¹. Fue un escultor bretón activo en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XV. Entre 1454 y 1467 trabajó en la Catedral de Sevilla donde realizó el sepulcro del cardenal Cervantes y la decoración de las portadas del Nacimiento y del Bautismo.

Es una obra ejecutada en terracota policromada. Se nos ofrece la Virgen de pie, con un leve movimiento hacia el Niño, al que sostiene con su brazo izquierdo, en una muestra de ternura y acercamiento hacia el Infante. La Virgen viste túnica ceñida a la cintura con una cinta en talle alto y manto verde azulado con abundantes pliegues. El Niño está vestido con una túnica roja con motivos decorativos florales. Estamos ante una escultura de finales del gótico que representa la transición al Renacimiento, con un claro estilo naturalista de procedencia borgoñesa y flamenca.

2.- LA PIEDAD

En la iglesia de Santa Catalina destacamos una Piedad (30,7 x 42,1 cm). Obra realizada en terracota policromada de Lorenzo Mercadante de Bretaña, aproximadamente hacia el año 1480.

⁴⁶¹ Según opinión fidedigna de don Francisco Tejada Vizuete. LOZANO BARTOLOZZI *et alli*, 2008, 124.

El tema de la Piedad no es de origen evangélico. Estamos ante una escultura de gran calidad, el grupo formado por María con el cuerpo muerto de Jesús en su regazo. Ninguno de los Evangelios contempla ese momento, es un tema que deriva del ambiente místico de los conventos alemanes, donde aparece por primera vez en el año 1298 como meditación y oración en las Vísperas del Viernes Santo⁴⁶². Un tema que no tiene origen evangélico, sino que procede de la literatura mística de la iglesia oriental. Pero su mayor proporción tuvo lugar en el siglo XV, con la creación de cofradías dedicadas a su culto, algunas recibieron nombre de Quinta Angustia⁴⁶³, y otras, Nuestra Señora de los Dolores o La Piedad, probablemente por influencia de las lecturas místicas en los conventos de monjas.

En esta obra, María sujeta el cuerpo de Jesús, la mano diestra sosteniendo delicadamente la cabeza del yacente mientras que con la izquierda sujeta al brazo de Jesús. Son muchas las variantes que encontramos en este tipo de representaciones. Resulta muy arcaico el uso de la perspectiva jerárquica, todo está dispuesto para insinuar de una manera directa y efectista el cuerpo inerte de Cristo en una posición extremadamente rígida, casi horizontal. Las actitudes son rígidas y los rostros tienden a evitar la individualización. Los plegados resultan nunca angulosos, exentos en general de naturalidad en su disposición. Estamos ante una obra del último tercio del siglo XV, atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña.

⁴⁶² Aparece por primera vez en los escritos místicos de Santa Mechtilde de Hackeborn, religiosas del convento de Helfta, entorno mediados del siglo XIII. SHILLER, 1972, vol. 2, 179.

⁴⁶³ Nombre que proviene de la devoción a los dolores y gozos de la Virgen, extendida a finales del siglo XIV.

GARCIAZ

1.- NTRA. SRA. DEL ROSARIO

En la ermita de la Caridad⁴⁶⁴, se venera una imagen en madera policromada (dorada y estofada) de la Virgen (74 x 18 x 12 cm.) con el Niño (24 cm.), bajo la advocación de Ntra. Sra. del Rosario⁴⁶⁵. Esta ermita fue originariamente la iglesia del Hospital de la Caridad, que al ser desamortizado en el siglo XIX fue ocupado el edificio por dos escuelas nacionales⁴⁶⁶. Entre los años 1748 y 1750 se había llevado a cabo una importante remodelación, será entonces cuando se construya la cúpula de la capilla mayor; obra realizada por el maestro cantero Mateo, natural de Trujillo⁴⁶⁷. Fue restaurada en el año 1950 según consta en una inscripción por encima de la ventana del Altar Mayor.

La fiesta de mayor tradición en Garciaz, la más arraigada, es la del Rosario, que se celebra el primer domingo de octubre. Durante tres

⁴⁶⁴ Sobre la historia de esta ermita y del hospital al cual pertenecía se puede consultar ORTI BELMONTE, 1950; FERNÁNDEZ SERRANO, 1975, 125-158.

⁴⁶⁵ La imagen siempre ha sido venerada en la iglesia parroquial, trasladada a esta ermita, con motivo de la restauración reciente que ha sufrido la parroquia. El templo está bajo el patronazgo del Apóstol Santiago y de la Santísima Virgen del Rosario. La ermita de la Caridad, depende de la parroquia.

⁴⁶⁶ Hay constancia documental que durante la invasión francesa estuvo en activo. “*En la Iglesia parroquial del apóstol Santiago el Mayor de esta Villa, en 2 de febrero de 1809 se dio en ella, y tercio de los nueve reales, sepultura a Sebastián N, natural que fue de Morón, del reyno de Córdoba, y soldado del regimiento de Jaén el que fue herido en el ataque de Valdela-casa junto al Puente del Arzobispo el 25 de diciembre próximo pretérito, el que fue conducido a este hospital de Nuestra Señora de la Caridad, al que yo el cura administre el santo sacramento de la extremaunción; no recibió otros sacramentos por aver perdido el uso de los sentidos, y lo firmo yo el cura Br. Dn. Martín Sánchez de Herrera*”. Archivo parroquial de Garciaz, Libro de Difuntos, III, fol. 219.

⁴⁶⁷ Según los pagos realizados al maestro cantero la cantidad ascendió a 12000 reales. Libro de elecciones, cuentas e inventarios de la cofradía de la Santa Caridad, 1747-1755. Archivo parroquial de Garciaz. Cit. RODRÍGUEZ MATEOS, 2003, 269.

días, se hace al rayar el alba el Rosario de la Aurora, y misa solemne, seguida de la procesión de Ntra. Sra. por las calles de la localidad. En ella y en el rosario se cantan las coplas tradicionales a Ntra. Sra., todo esto el domingo primero. El lunes y el martes se verifican las tradicionales capeas y corridas de toros⁴⁶⁸.

Vamos a pasar a estudiar la efigie. Se nos ofrece María en pie, respondiendo al modelo de *Odegetria* bizantina, sosteniendo al Niño con su brazo izquierdo, al cual presenta la fruta esférica, gesto típico de la imaginería medieval⁴⁶⁹.

Ntra. Sra. viste túnica dorada, con amplio escote cuadrado⁴⁷⁰ y manto voluminoso, con plegados bien concebidos que muestran la gran elegancia y habilidad que era capaz de desarrollar el anónimo artista que esculpió la imagen. Se observan, las violentas angulaciones propias del estilo gótico, con ampulosos pliegues que caen dejándonos ver los zapatos de punta redonda que calza la Virgen. Sobre su espalda y hombros cae en cascada la melena, unida a la cabeza por un cintillo. El Niño, desnudo, juega con su Madre.

2.- VIRGEN CON NIÑO

De carácter monumental es esta imagen de la Virgen (108 x 49 x 37 cm.) con el Niño (37 cm) que se venera en la sacristía iglesia parroquial de Garciaz, obra anónima, realizada probablemente por algún tallista local⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ Coplas de una belleza lírica notable, con letra que empieza así: "Virgen, Divino Sagrario,/ vuestra gloria cantaremos/ y en ella contemplaremos/ los misterios del Rosario". GUTIÉRREZ MACÍAS, 1964, 236.

⁴⁶⁹ La Virgen limpia de pecado, sustituye a la Eva caída. María como nueva Eva. En las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el palíndromo Ave/Eva se refleja en estos versos: "Entre Ave Eva/ Gran departimen`à/ Eva nos enserreou/ os çeos sen chave/ e Maria britou/ as pórtas per ave/ Ente Ave Eva". Vid. CECHELLI, vol. I, 1946, 10 y 11. Para el tema artístico de María como nueva Eva es muy interesante el estudio de GUIDAN, 1966.

⁴⁷⁰ Típico de finales del siglo XV. Vid. BERNIS, 1970, 205. Además, el cinturón que porta la Virgen está situado a buena altura en el talle, lo que prueba que se trate de una imagen tardía. Pero, los pliegues inferiores que resultan del mencionado cingulo son menudos, geométricos y tubulares, indiscutiblemente arcaizantes.

⁴⁷¹ En la actualidad se guarda en la Casa Parroquial, con motivo de la restauración de la iglesia, cuyo contrato de encargo de proyecto está fechado

Se nos ofrece María en pie, sosteniendo al Niño con sus dos brazos, no existiendo comunicación entre ambos. Los rostros de las dos figuras son serenos, María tiene una larga cabellera negra, sujeta por un cintillo a la cabeza, que cae sobre los hombros y la espalda en cascada, tallados con unas estrías semejantes a las que ostenta Ntra. Sra. de Fuentes Claras, de Valverde o Ntra. Sra. de la Piedad, de El Torno, muy propio de la moda de fines del siglo XV.

Se observa una desproporción, acentuada en la cabeza del Niño con respecto al resto del cuerpo. Son figuras concebidas con sentido decorativo y con una profundidad teológica para cimentar el culto a María, estudiadas principalmente en su frontalidad y, como hemos explicado, en no pocos casos con tamaño desproporcionado de la cabeza, según carácter probable del manierismo propio de la medievallidad y donde apuntan leves rasgos barroquizantes, que se van a ir acentuando en el siglo XVI. Se superan los manierismos anteriores para desembocar en conceptos y fórmulas barroquizantes, que ya se aprecian en esta obra de Garciaz. La imaginería mariana es una secuela de todo ello como parte integrante del complejo ideológico apuntado.

La disposición del ropaje puede corresponder a los primeros años del siglo XVI, aunque debemos declarar que su aspecto revela cierto arcaísmo. Ntra. Sra. viste túnica dorada con amplio escote cuadrado⁴⁷² y, amplios y angulosos pliegues que caen, dejándonos ver los zapatos de punta redondeada que calza la Virgen, se conserva en algunas zonas su policromía primitiva a base de color verde-azulado, conteniendo un magnífico estofado. El Niño está desnudo, su rostro de formas gordezuelas y sus cabellos debieron de retocarse en una época más avanzada. Por todas estas características consideramos que puede tratarse de una obra tardomedieval, derivación gótica hispano-flamenca, fechable en la primera década del siglo XVI.

en 23 de diciembre de 1986, por el arquitecto don Justo García Rubio, por encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

⁴⁷² Característico de las obras de finales del siglo XV. BERNIS, 1970, 205, dice: "Aunque hacia 1470 se encuentran ejemplos de escotes cuadrados sin complemento alguno, lo típico era que el escote del vestido dejara asomar la tela fina de una gorguera o de la camisa, dando lugar a diferentes modalidades". Además, el cinturón con el que se ciñe la túnica al cuerpo, está situado a buena altura en el talle, lo que prueba que es una imagen tardía.

GARROVILLAS DE ALCONÉTAR

1.- VIRGEN DE LA LECHE

En la ermita de la Virgen de Altagracia se conserva una talla policromada de la Virgen de la Leche, obra tardogótica. La ermita se ubica en una zona del término municipal denominada genéricamente con el nombre de “Villaluengo”, 9 km al sur de la villa de Garrovillas de Alconétar junto al límite con el vecino término municipal de Casar de Cáceres, cuya capital municipal se halla también a 9 km.

El término *Altagracia* tiene para los nacidos en Garrovillas toda una serie de motivaciones de carácter religioso y antropológico que, en su conjunto, forman un entramado de enorme valor sentimental.

Pero es que, además, *Altagracia* es la palabra más ancha y prolongada de cuantas surgieron en esta tierra. Porque aquí nacieron, de este “campo ondulado, con lejanos horizontes”, las Altagracias que hoy pueblan las Américas, desde el Caribe hasta la Patagonia, Las Altagracias de la República Dominicana, las cuatro Altagracias de la Argentina, la de Nicaragua, las cinco de Venezuela y hasta la Altagracia arrabalero y proletaria del barrio madrileño de Villamil tuvieron su origen en este lugar labriego donde los garrovillanos siguen haciendo devoción y fiesta⁴⁷³.

Hemos de tener en cuenta que el origen del culto de Altagracia se remonta a la época visigoda durante la cual, en la altiplanicie de Villoluengo, entre vestigios de poblados celtíberos (El Garro e Históbriga) y romanos (Túrmulus)⁴⁷⁴, nos relata una venerable leyenda “*que en los fervorosos tiempos del medievo, en ocasión de que una humilde pastorcita apacentaba sus ganados en la dehesa de Villoluengo, vio sobre una peña una esbelta figura de mujer, cubierta de negro manto y aureola brillante en su hermosa testa coronada. Un día le señaló una oquedad que había entre dos rocas y allí encontró*

⁴⁷³ Textos de Fernando Bravo publicados en el periódico *Alconétar* y editados en la obra *Garrovillas de Alconétar, guía histórico artística*. Institución Cultural “El Brocense”, Cáceres,

¹⁹⁸³, p. 45.

⁴⁷⁴ Vid. SANGUINO MICHEL, 1906; MOLANO CABALLERO, SANGUINO MICHEL; NAVARRO DEL CASTILLO, 1980; ROLDAN HERVAS, 1969; PRIETO VIVES, 1925.

una imagen de la Virgen que había de ser venerada con el nombre de Altagracia o Alta Gracia. Tras múltiples peripecias, que la leyenda ensancha o suprime, se erigió en aquel lugar una ermita, origen del santuario actual⁴⁷⁵. La devoción de Altagracia se extendió de inmediato como lo corrobora un antiguo texto: “Frecuentada de devotos en casi continua visita, no sólo de los fieles de esta villa y de los pueblos inmediatos, sino de los distantes”⁴⁷⁶. Y así lo prueban los ex-votos que cuelgan de los muros del camarín de la ermita. Junto a la ermita se han localizado salpicadas en el terreno varias tumbas antropomorfas altomedievales.

Según los restos arquitectónicos que restan en el santuario o ermita, los más antiguos datan del siglo XV, con importantes añadidos renacentistas y otras modificaciones posteriores. No obstante, su origen es anterior, dado que existen referencias documentales en el siglo XIV sobre la existencia de la misma. En un documento del año 1340 se cita a Altagracia, como referencia en los expedientes de repoblación de la villa de Garrovillas. En el año 1397, con ocasión de la acampada de las tropas portuguesas, derrotadas por las fuerzas del Maestre de Alcántara, hay referencias a la ermita⁴⁷⁷. Y, en 1491 está fechada un acta de deslinde y vecindad entre Garrovillas y Cáceres, en la que se señala la iglesia de Altagracia como mojón intermedio de este deslinde y se alude a los romeros “que fueron a la referida iglesia el día de la fiesta.”⁴⁷⁸.

Por tanto, consideramos que en la Edad Media debió existir una primitiva construcción que luego desapareció al edificarse en el siglo XIV la ermita actual. El resto de las referencias históricas guardan relación con las ferias que en el sitio de Altagracia se celebraban hasta tiempos recientes. En las ordenanzas de las rentas de Garrovillas dadas en 1536 por el Conde de Alba de Liste, existe ya una instrucción relacionada con esta feria que se celebraba desde tiempo

⁴⁷⁵ MARCOS DE SANDE, 1945.

⁴⁷⁶ BRAVO, 1983, 46.

⁴⁷⁷ “En 1397 fueron derrotados los portugueses del grueso del Condestable de aquel reino que habían acampado en Altagracia por las fuerzas del Maestre de Alcántara y del Concejo de Cáceres”. MOLANO, 1997, 123.

⁴⁷⁸ “En la iglesia de Santa María de Alta Gracia, se reunieron los representantes de Cáceres y Alconétar para redactar este asiento de deslinde y vecindad entre ambas villas....”. Acta de deslinde y vecindad entre las villas de Cáceres y Alconétar, firmado en Monte de Alta Gracia el 13 de diciembre de 1491. Libro Becerro del Archivo Municipal de Cáceres.

inmemorial, el día 8 de Septiembre, en el ejido de la ermita, conocido como Valle de las Tiendas. Por lo tanto, nos encontramos ante un importante santuario cuyos orígenes se remontan al Medioevo.

La talla de la Virgen y del Niño es de madera policromada y, por sus caracteres estéticos, es obra tardogótica influida por el arte flamenco ejecutada probablemente en los inicios del siglo XVI, una derivación de la versión de la Virgen del Puerto de Plasencia. María está sentada en un sencillo trono constituido por un madero vertical y sostiene al Niño el regazo. Las formas de la Virgen son muy opulentas y los ropajes ampulosos y abultados donde se perciben las angulaciones típicas de la cultura hispano flamenca. El niño, desnudo, se nos ofrecen una postura naturalista acariciando a su madre, que presta ofrece el pecho el Infante para darle de mamar. Es una representación de la Virgen de la Leche que según Trens, será en la época ojival cuando adquiriera gran elegancia y suntuosidad⁴⁷⁹. Consideramos esta imagen recibió culto bajo la advocación de la Virgen de Altagracia, ya en la imagen actual es venerada como tal es mucho más moderna.

GUIJO DE GALISTEO

1.- NUESTRA SEÑORA DE LOS ANTOLINES

La ermita de Nuestra Señora de los Antolines, a unos seis kilómetros del pueblo, es un edificio muy pequeño de mampostería, con refuerzos de sillería. La nave se divide en tres tramos por arcos apuntados que se apoyan en pilares cuadrados. Su interior está presidido por un retablo barroco donde recibe culto esta imagen, patrona de Guijo de Galisteo. Es una talla de madera policromada que fue manipulada hace años para adaptarla como imagen de vestir o candelero (cuatro listones ligneos atornillados al cuerpo de la Virgen y apoyados en el basamento circular que sirve de peana), consiguiendo durante el proceso de restauración devolver la imagen a su estado originario medieval.

Estamos ante una Virgen en Majestad, entronizada y a la vez trono del Niño he sentado sobre su rodilla izquierda bendice con

⁴⁷⁹ TRENS, 1947, 464.

una mano y con otra sostiene el Libro, responde un esquema románico, inspirado en manuscritos del siglo XI que alcanzaron gran difusión durante el siglo XIII. Estamos ante una estructura de bloque que manifiesta la figura, la escasa diferenciación funcional de brazos y piernas definidores de los cuerpos de María y del Niño inducen a situar la talla a finales del siglo XIII.

La Virgen (75 cm) tiene desbastada la espalda. Viste túnica dorada y se cubre con un manto dejando ver sus zapatos puntiagudos. Lleva en su mano derecha la fruta esférica. El niño (17 cm) lleva túnica talar y va descalzo. Bendice con la mano derecha y con izquierda sostiene el librito cerrado. La concepción mantiene el carácter solemne, la frontalidad y la rigidez que caracteriza este tipo iconográfico.

Según una venerable leyenda, su origen se sitúa en la carretera de Guijo a Morcillo. En cuyo lugar un pastor encontró la imagen de la Virgen en el tronco de una encina rota por el vendaval. Cuantas veces llevaba la imagen a su choza, la imagen regresaba al sitio de la aparición, en la finca de los Antolines, en cuyo lugar se levantó la ermita.

Su fiesta se celebra el segundo domingo de Pascua y la romería, el tercer domingo de Pascua. Es una de las más interesantes de la comarca, con el ramo, la venta de miles de rosquillas y las coplas que cada año componen las mujeres más ancianas de la localidad.

HOYOS

1.- NUESTRA SEÑORA DEL BUEN VARÓN

En la iglesia parroquial de San Miguel recibe culto esta imagen románica de la Virgen con el Niño (67 cm). Escultura que atiende a la tipología del modelo de Virgen Madre, sedente con el Niño en su regazo, aunque algo desplazado hacia el lado izquierdo, de tan amplia vigencia en el mundo románico, y según la tipología fundada en la *Theotocos* bizantina, que tuvo gran repercusión en los ambientes populares cristiano occidentales en la Baja Edad Media, respondiendo al tipo iconográfico de Virgen sedente en un elemental escaño donde reposan los pies, sobre una masa informe o pedestal. La talla de la Virgen está totalmente hueca por la espalda.

La Virgen viste túnica y calza zapatos puntiagudos, ofreciendo al Niño una fruta esférica aludiendo a su concepción inmaculada, de esta manera se convierte en el trono desde el cual el Hijo bendice a la humanidad y recibe su homenaje. El Infante, Viste túnica talar, con su mano derecha bendice mientras que con la izquierda porta la esfera del universo. Los ojos de cristal corresponden a la reprobación que sufrió la imagen en el año 1759, fecha en la que también se realizaron las encarnaciones “a pulimento”⁴⁸⁰.

Este el grupo escultórico está contemplado con ella de manifestar la Maternidad divina de María, por este motivo niño aparece sentado en el regazo aunque un tanto desplazado hacia su la rodilla de su Madre y con la mano derecha extendida actitud de bendecir. Es una obra de la segunda mitad del siglo XIII.

FUENTE DE CANTOS

1.- NUESTRA SEÑORA DE LA HERMOSA

En el santuario de Nuestra Señora de la Hermosa recibe culto esta bella y vetusta imagen, conocida en la localidad como “La Aparecida”, obra del siglo XIV.

María, representada como reina, aparece sedente y frontal sosteniendo al Niño, que también frontal y posado en las rodillas de su Madre se nos ofrece en clara actitud hierática. El Niño reposa sobre la rodilla izquierda de su Madre, revelando una cronología lignaria. La Virgen viste túnica de color púrpura, con galón en el escote, símbolo de la realeza, y manto verde decorado con estrellas doradas, formando ángulos por la parte delantera, dejando ver los zapatos puntiagudos. La Virgen tiene un rostro ovalado, ofreciendo una sonrisa esforzada, cayendo los negros cabellos a ambos lados. El Niño viste túnica ocre-jacinto, bendice con la diestra y con la izquierda sostiene la bola del mundo. No hay comunicación entre ambas imágenes, frontalismo, hieratismo y rigidez, que son muestras características del modelo arcaizante ante el que nos encontramos, típica de principios del siglo XIV.

⁴⁸⁰ Según inscripción en el hombro de la Virgen. GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 116.

Esta imagen ha sufrido varias restauraciones. Ya en el siglo XVIII se añadirían los lienzos encolados del manto y se policromó de nuevo, además de dotarla de peana con ángeles y trono, de manera que, tras tantos cambios, poco quedaba de la original. Este mismo siglo, al restaurarse la ermita se encargó, por fin, una nueva imagen, más del gusto barroco imperante, con lo que la imagen del siglo XIV quedó relegada a un altar lateral. Las manos no son las originales. Fue restaurada de nuevo en 1993, con corona de metal sobreañadida y repuesta la policromía y el estofado.

La festividad en honor a la Virgen de la Hermosa tiene lugar entre los días 30 de agosto y 8 de septiembre, siguiendo un interesante programa de actos locales organizados por la hermandad, La Virgen de la Hermosa en Fuente de Cantos cuenta con la novena, ofrendas locales y actividades culturales y deportivas.

Como ocurre con la mayoría de imágenes medievales, existen varias leyendas sobre cómo apareció y qué avatares sufrió la imagen de la Virgen. La primera leyenda, la de su aparición, tiene dos versiones. Una dice que se encontró la talla sobre una gran laja de piedra, llamada por su tamaño “hermosa”, y de ahí el origen de la advocación. Una variante de ésta es la que dice que tomó su nombre del paraje donde se halló, lo que parece corroborar el catastro de la época.

La otra, la más comúnmente aceptada, cuenta que la halló un labrador mientras araba la tierra, y al verla exclamó: “¡qué hermosa es!”, lo que dio pie a su nombre. En principio, el nombre que se le impuso a la Patrona fue alto distinto, el de Nuestra Señora ‘La Hermosa’. Pasarían dos siglos hasta que tomó la advocación actual, al pasar a ser Nuestra Señora de la Hermosa. Aquí la leyenda enlaza con otras similares en otros lugares donde aparecieron imágenes marianas. Y es que se indica que la imagen fue trasladada al lugar donde acababan entonces las casas de la población, aproximadamente donde hoy está la plaza del altozano, y allí se empezó a levantar un pequeño templo. Sin embargo, las obras de este templo realizadas durante el día aparecían destruidas durante la noche, y la imagen desaparecía y volvía al lugar donde se la encontró, mostrando así que quería que se edificase una ermita en ese sitio preciso, como así se haría⁴⁸¹.

Otra leyenda más se atribuye a ‘La Aparecida’. Según se relata, la talla del vestido de la imagen no gustaba a los responsables de su cus-

⁴⁸¹ Nuestro agradecimiento a don Juan Manuel Valverde por los datos recibidos.

todia, así que no tuvieron mejor idea que vestirla con un rico manto de damasco. Para ello no solo tuvieron que separar la imagen del niño Jesús que figuraba de pie en una de sus rodillas y pegado a la Virgen, sino que cortaron las dos manos de la escultura. Dice la leyenda que cuando se hizo eso, la imagen comenzó a sangrar y fue preciso vendarle las muñecas. De esta operación (del corte de manos, no del sangrado) dio cuenta el Visitador de la Orden de Santiago en el año 1494. Trece años después, el Visitador mandó hacer una imagen nueva, ya que le pareció irreverente el modo en que se había vestido la talla. Sin embargo, en 1576 la nueva imagen aún no se había realizado, se modo que se procedió a desvestir la talla original y ensamblarle de nuevo las dos manos y el niño Jesús.

GARGÜERA

1.- NTRA. SRA. CON EL NIÑO

En la Casa Parroquial de esta localidad verata, se conserva una escultura de madera policromada de Ntra. Sra. (97 x 41 x 35 cm.) con el Niño (38 cm.)⁴⁸². Recibía culto en la iglesia parroquial bajo la advocación de Ntra. Sra. de Rocamador. Fue muy venerada entre los lugareños, recibiendo la Virgen muchos regalos, por los muchos favores que otorgaba⁴⁸³.

Los orígenes a la devoción de Ntra. Sra. de Rocamador los encontramos en Francia, en el sitio llamado Roc-Amadour (Roca de Amador), departamento de Lot, cerca de Gourdon. En este lugar

⁴⁸² Aparece ya citada por MONTERO APARICIO, 1975, 285. Este la fecha en los años finales del siglo XV. No obstante, consideramos que es anterior, aunque de la misma centuria, por el tipo de escote cuadrado y con los extremos redondeados, además el cuello de la túnica lleva una abertura central, típico de las ropas del siglo XIII y que llamaban "orfrés". Son rasgos de arcaísmos, al los que tenemos que unir el tipo de bonete de Ntra. Sra., y la rizada cabellera que cae por la espalda, ahuecada.

⁴⁸³ Podemos citar dos copones y un cáliz, fechables en el siglo XVI. Uno de ellos, tiene las marcas de la ciudad de Avila, en el pie se lee: "ESTE CALIZ DIERON FRCO. XIMENEZ I HERDO. ZIMENEZ HRNOS. A NRA. S. DE ROCAMADOR". Cit. GARCIA MOGOLLON, op. cit., p. 84.

existe una imagen de Ntra. Sra., la cual es muy venerada. Es centro de peregrinaciones que llegaban de todos los puntos de Europa. Existe otra ermita en Francia, dedicada a esta advocación, en Camaret-sur-mer, departamento de Finisterre, en la región de Bretaña. De Francia pasó el culto a Navarra, por el frecuente trato de los navarros con los afines de Aquitania, edificándose numerosos santuarios en los que se ofrecían cultos a imágenes vetustas de Ntra. Sra. de Rocamador. Este es posiblemente el origen de varias de las imágenes que en España existen, y curiosamente, en la mayoría de los casos, en lugares por donde pasó el Camino de Santiago (Sangüesa, Estella, Tudela, Palencia)⁴⁸⁴. La devoción había pasado de Francia a Navarra, se extendió en el siglo XII por León a ambas Castillas y, posteriormente, al sur de la Península⁴⁸⁵.

Se nos presenta la Virgen de Gargüera, sentada en un trono, que se alza desde una peana poligonal, decorándose los extremos con elegantes ojivas góticas. Sostiene al Niño, que está de pie, con su brazo izquierdo, mientras que adelanta la diestra para ofrecer una mano vacía al infante, seguramente llevaría una fruta esférica, lo cual es muy normal en la estatuaria medieval. Sigue la iconografía de *Mater Admirabilis*.

En el gótico medio se interpreta a la Virgen en Majestad, al propio tiempo que como *Odegetria*, en figuras sedentes, con Jesús en pie sobre la pierna izquierda. Este tipo de la Madre Admirable, en el que se conjugan el realismo con la profundidad teológica que cimentaba el marianismo en la Baja Edad Media. La composición es triangular,

⁴⁸⁴ ARBEIZA Y JIMENO JURIO, 1970; ANCIL, 1954; ANCIL, 1955.

⁴⁸⁵ En 1353 existían santuarios de Nuestra Señora de Rocamador en Córdoba, Huelva (Encinasola). En la parroquia de San Lorenzo mártir, en Sevilla, en donde se venera a una imagen bajo la advocación de Ntra. Sra. de Rocamador, hay un escrito que acompaña al triduo, que se celebra en su honor, después de hablar del origen de esta devoción en Francia, se dice: "Los grandes favores que se obtenían en aquellas sagradas rocas por la intercesión de María, hizo que su devoción se propagase por Francia, fuera honrada con el rendimiento de nuestros católicos reyes; y el inclito San Fernando, después de conquistar Sevilla, hizo colocar una copia fiel de aquella imagen en el lugar donde se venera actualmente, conservándose su devoción hasta el año 1691 en que por iniciativa de don Juan Velasco, se constituyó en Hermandad...". En Extremadura hay santuarios en Almendral, Valencia de Alcántara, Almaraz y, en Gargüera, imagen que nos ocupa.

favoreciendo la altura del conjunto, adoleciendo de cierto hieratismo, muy acentuado por la inexpresividad de los rostros de Madre e Hijo. La forma del peinado, encasquetado y sujeto por un bonete, es propio del influjo flamenco.

Viste María túnica de color jacinto, con escote cuadrado, según la tipología de principios del siglo XV⁴⁸⁶, y manto del mismo color, que cae con amplios pliegues, dejando ver los zapatos de punta redonda. El manto ha sido repintado con un color gris-azulado. Hasta su restauración, se mantenía en pequeñas zonas la policromía primitiva. El Niño viste túnica de color jacinto.

Hemos podido seguir su reciente proceso de restauración, llevado a cabo por don José Gómez y Gómez, en Trujillo, en el año 1990. La talla se encontraba muy deteriorada debido al mal trato y humedades que ha sufrido. Se pudieron comprobar múltiples roces en el respaldo, la espalda de Ntra. Sra., etc. La efigie padecía ataques de termitas con pérdida de varios fragmentos de madera. De su policromía original quedaba un 2% de su superficie, importante para orientar al restaurador a la hora de dar un nuevo estofado.

Durante la restauración, se llevó a cabo la consolidación de toda la madera, grietas y trozos saltados; reposición de fragmentos, como un dedo de la Virgen y una mano del Niño. Posteriormente, se efectuó un estucado total, dorado y, el estofado. Por último, un ligero envejecimiento de la imagen por patinado.

Es obra de un escultor anónimo de mediados del siglo XV, muy influido por los modelos flamencos que llegaban a España de la mano del comercio.

GUADALUPE

En el Monasterio regentado por los franciscanos desde 1908, ubicado en la Puebla de Guadalupe, en el que se unen: fe, arte e historia se conservan verdaderas joyas artísticas.

Este centro espiritual comenzó su andadura a principios del siglo XIV, siendo inicialmente una pequeña ermita, de cuyo culto se encargaba el sacerdote Pedro García. El rey Alfonso XI cazaba por esta sierra de Altamira, para ello contamos con el *Libro de la Montería* del propio monarca que nos ofrece una descripción detallada del paisaje

⁴⁸⁶ BERNIS, 1970, 205.

natural cercano al santuario en la primera mitad del siglo XIV, fecha en la que el rey visitó la ermita (año 1335), contemplando el estado ruinoso en el que se encontraba, dio órdenes para la construcción de una iglesia en el año 1340 en acción de gracias por haber confiado a la Virgen de Guadalupe la victoria de la batalla del Salado.

En este tiempo se fundó la Puebla y por orden de Alfonso XI comenzaron a construir el Monasterio (año 1340) solicitando y obteniendo para este lugar la creación de un priorato secular y lo declaró de su real patronato. Durante los años 1341 y 1367⁴⁸⁷ estuvo al frente del santuario Toribio Fernández como procurador del cardenal Gómez Barroso y, después, como prior secular hasta que se hicieron cargo del mismo los jerónimos (priorato regular) en el año 1389.

El Monasterio fue declarado *Patrimonio de la Humanidad* por la Unesco en el año 1993. En su interior se custodia la imagen de la Virgen de Guadalupe, Patrona de Extremadura y Reina de la Hispanidad y, con toda seguridad, la imagen tallada en madera policromada más longeva de Extremadura.

1.- NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

La talla se asignó inicialmente al grupo de Vírgenes negras de Europa occidental de los siglos XI y XII, donde el pueblo campesino sería retratado en estas imágenes ennegrecidas, verían a sus mujeres, sus hijas, morenas del sol de los rastros, realizándose así una sublimación de su mundo a las esferas de lo sagrado⁴⁸⁸. Desde el siglo XIV aparece vestida con ricos mantos y joyas, dándole ese carácter triangular que la caracteriza y habiendo recibido varias restauraciones a través de los tiempos: en el siglo XIV (año 1389) para presentarla vestida, tal y como hemos indicado; en el año 1928 fueron colocados varios aditamentos para fortalecer la imagen, para que resistiese la talla al peso de la corona de Félix Granda, con motivo de su coronación canónica; en 1967 se hizo una nueva restauración, afectando a desinsectación y consolidación por el equipo de don Sebastián de la Torre y en 1984, sufrió otra restauración en el taller de don Joaquín Arquillo y Francisco Arquillo Torres⁴⁸⁹, precisamente, este catedrático de Restauración de la Facultad de Bellas

⁴⁸⁷ Archivo Histórico Nacional, Clero, carpeta 391/19,

⁴⁸⁸ MONTES, 1978, 112.

⁴⁸⁹ SÁNCHEZ SALOR, 1995, 121.

Artes de Sevilla y director de la última restauración de Nuestra Señora, llevada a cabo en 1984, dejó escrito en su informe técnico:

“Las operaciones más trascendentes sufridas por la Imagen consistieron en la mutilación de una supuesta corona almenada; en el relleno de la cabeza con mortero de yeso y trozos de madera clavados en el original para obtener la nueva configuración para la adaptación de una corona sobrepuesta; en los suplementos de los costados y la espalda con piezas clavadas sobre la policromía, extendiéndose esta última desde la cintura hasta el relleno posterior de la cabeza; en la sustitución del brazo derecho de la Virgen por otro más acorde con la actitud requerida por la nueva disposición del conjunto, pero con caracteres estilísticos discordantes con el concepto estético general; y en el cambio del brazo derecho del Niño por uno de plata, que igualmente disiente estilísticamente del resto”⁴⁹⁰.

Pertenece al grupo de las Vírgenes con el Niño. La Virgen está⁴⁹¹ sentada en un “rudo sillón, rodeado de un miriñaque”, condecoración en forma de aspillera y flor cuadrilobulada, talla realizada en madera de cedro mide 59 cm. de altura y pesa alrededor de 3975 gr. y el Niño mide 23 cm y pesa 200 gr. La Virgen se cubre con un velo, tributo de sabiduría, que le acerca al simbolismo de las *Sedes Sapientiae*. Viste un manto de color verde, presenta un sobrecuello imitando un bordado en hilo, unos puños dorados y un manto de color ocre. Sobre la cabeza lleva un velo blanco con vueltas de color bermellón. El rostro de la Virgen es ovalado. Es talla ingenua, inspirada en la *Teótokos* bizantina, con los ojos entornados, nariz rectilínea, boca con los labios breves y redondeada barbilla. La Virgen sostiene al Niño, algo recostado en su pecho, sentado en la parte central del regazo de María, con la mano izquierda (mano que no es visible ya que se oculta bajo los vestidos), portando un cetro con la derecha. Del cuerpo de la Virgen tan solo son visibles su rostro y su mano derecha, muy delicadamente tallada. La mano extiende sus finos y delgados dedos hacia el frente sosteniendo entre ellos con gran finura el cetro. El Niño pende de un anillo sujeto a los vestidos de su madre. Sólo se aprecia su rostro y su pequeña mano derecha que está en actitud de bendición y en la otra lleva el Libro, símbolo

⁴⁹⁰ En *Revista de Guadalupe*, 1984, 7-11.

⁴⁹¹ Según Montes Bardo en 1971 que nos describe como es la talla en el momento de despojarla de sus vestiduras. MONTES BARDO, 1978, 110.

de la sabiduría divina⁴⁹². En el siglo XV se le colocó al Niño una mano de plata en sustitución de la primitiva. Es obra del último tercio del siglo XII⁴⁹³. La escultura de la Virgen con el Niño medieval más antigua de Extremadura. Es una Virgen negra, también el rostro del Niño, con su inevitable referencia al *Cantar de los Cantares*: “Negra soy pero graciosa, hijas de Jerusalén, como las tiendas de Quedar, como los pabellones de Salomón. Nos dijesen que estoy morena: es que el sol me ha quemado”⁴⁹⁴.

Según opinión fidedigna de Antonio Ramiro Chico: “El mismo sello del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, una de las representaciones iconográficas más antiguas de esta imagen, es una piedra negra. Una piedra negra, es la que mueve a los musulmanes del mundo entero a peregrinar a la Meca, como símbolo de fecundidad y fertilidad. Los propios escultores medievales al emplear el color negro en la Virgen, tienen en la mente el citado versículo del *Cantar de los Cantares*: “Soy negra, pero hermosa...”, además este color, nunca fue empleado ni dado a otra estatua que no fuera la Virgen, salvo a Santa Ana, madre de la Madre, en una vidriera de Chartres. Este simbolismo del color negro se refuerza con otros colores, que los autores de estas imágenes repiten con idéntica fidelidad en la simbología preestablecida, cual es el azul, blanco y rojo, todos ellos presentes en las vestiduras de Nuestra Señora de Guadalupe”⁴⁹⁵.

Los extremeños hemos visto en esta imagen lignaria el oriente secular de la devoción, una auténtica advocación histórica, un modelo iconográfico que visualiza la historia de la salvación teniendo como escena el mundo medieval y el trasfondo bíblico.

Para relatar la leyenda de la Virgen de Guadalupe y siguiendo las investigaciones de don José María Domínguez⁴⁹⁶, recurrimos al documento que se conserva en el Archivo Histórico Nacional bajo la codificación de C-48 B o el documento que aparece con la signatura C-1 en el Monasterio de Guadalupe, y que fueron redactados a finales del siglo XV.

Exponemos literalmente la leyenda:

⁴⁹² GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 88 y 89.

⁴⁹³ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1980, 15; MONTES BARDO, 1978, 111.

⁴⁹⁴ *Cantar de los Cantares*, I, 5-6.

⁴⁹⁵ RAMIRO CHICO, 2007, 47.

⁴⁹⁶ DOMÍNGUEZ MORENO, 1994, 39-46.

“De cómo San Gregorio envió a España la imagen de Santa María de Guadalupe a San Leandro, Arzobispo de Sevilla. En el tiempo que reinaba Rescesvinto era Papa de Roma el glorioso doctor San Gregorio. El cual tenía en su cámara un oratorio en el cual tenía muchas reliquias, entre las cuales tenía la imagen de Nuestra Señora Santa María... ...envió nuestro Señor Dios una pestilencia muy espantosa en el pueblo romano; y que andando las personas o estornudando o bostezando se caían muertos en el suelo. Y viendo este glorioso doctor esta plaga tan cruel, púsose en oración delante de aquella imagen de nuestra Señora, rogando a nuestro Señor Dios y a ella que los pluguiese tener piedad de su pueblo.

...Y ordenó este santo padre San Gregorio una solemne procesión...y en esta procesión llevaba San Gregorio la imagen de Nuestra Señora Santa María arriba dicha...

...Y cesó luego la pestilencia...y acabada la procesión volvió San Gregorio a su palacio, y puso la imagen en su oratorio.

Conociendo el bienaventurado San Gregorio que era muy necesario para servicio de Dios y ensalzamiento de nuestra fe que se juntase concilio, envió con solemnes mensajeros a llamar por sus cartas a San Leandro, arzobispo de Sevilla, y a otros muchos prelados... El cual viendo que no podía ir entonces allá, respondió por sus cartas poniendo en ellas sus excusas legítimas; pero, envió con ellas a su hermano San Isidoro y a otros prelados. Los cuales como embarcasen en la mar, llegaron muy pronto a Roma...

Y díjole San Gregorio: Hijo, el arzobispo tu hermano me envió demandar las escrituras que he hecho sobre Job, y las homilías que escribí sobre los evangelios... y yo le quiero enviar esta imagen de nuestra Señora que tengo en mi oratorio, y esta cruz y un palio... y quiero enviarle estas santas reliquias que tenemos... Y aparejados los que mandaron volver a Sevilla, mandó San Gregorio poner la imagen y las santas reliquias, y las santas escrituras en un arca muy noble...

Y viniendo por mar resolvió el demonio muy gran tormenta...y como esto viese un santo clérigo que ahí iba, abrió el arca que contenía la imagen de nuestra Señora Santa María, y la tomó en los brazos y saltó con ella sobre el navío. Y luego, en esa hora, pareció todo el navío lleno de cirios encendidos, y cesó toda aquella tormenta...y desde que llegaron a Sevilla fuéronse al palacio del arzobispo...Y abriendo San Leandro el arca en que venía la dicha imagen, la sacó con mucha alegría y devoción; y la puso en su oratorio y las santas otras reliquias.

De cómo fue traída la dicha imagen de nuestra Señora por los clérigos de Sevilla y como la dejaron en este lugar escondida huyendo por miedo a los moros.

En el tiempo en que reinaba don Rodrigo... pasaron tantos moros sobre el mar que no podrían ser contados; los cuales desembarcaron en el puerto de Gibraltar.

Por esta causa huyeron de Sevilla todas las gentes. Entre las cuales también huyeron unos clérigos devotos y de santa vida; y trajeron consigo la dicha imagen de nuestra Señora, Santa María, y la cruz y las santas otras reliquias. Y viniendo huyendo cuando, fuera del camino, llegaron a un río que llaman Guadalupe. Y junto con él estaban unas grandes montañas. Y en esas montañas hallaron una ermita y un sepulcro de mármol, en el cual estaba puesto el cuerpo de San Fulgencio, cuyos huesos están ahora enterrados en el altar mayor de esta iglesia de nuestra Señora Santa María de Guadalupe. Y estos devotos clérigos hicieron una cueva dentro de la ermita, a manera de sepulcro y pusieron dentro la dicha imagen de nuestra Señora, y con ella, una campanilla y una carta y cercaron aquella cueva con muy grandes piedras, y pusieron encima unas piedras grandes y se fueron de ahí.

Y en la carta que dejaron con la imagen, de Santa María estaba escrito cómo aquella imagen de Santa María tenía San Gregorio en su oratorio y que la hiciera San Lucas y cómo San Gregorio la trajera en procesión y cesara la pestilencia: y cómo la envió San Gregorio de Roma a San

Leandro, arzobispo de Sevilla, con otras santas reliquias que le envió el Papa San Gregorio: y como fuera allí traída por unos clérigos devotos...

En el tiempo que este rey don Alonso reinaba en España apareció nuestra Señora, la Virgen María a un pastor de las montañas de Guadalupe de esta manera: andando unos pastores guardando sus vacas cerca de un lugar que llaman Halía, en una dehesa que se dice dehesa de Guadalupe, uno de esos pastores que era natural de Cáceres, donde aún tenía su mujer e hijos, halló menos una vaca de las suyas. El cual se apartó de ahí por espacio de tres días buscándola. Y no encontrándola, se metió en unas grandes montañas que estaban río arriba, a su búsqueda; y se apartó a unos grandes robledales y vio que estaba allí su vaca, muerta y cerca de una fuente pequeña.

Y al ver su vaca muerta, se llegó a ella; y moviéndola con diligencia, y no hallándola mordida de lobos ni herida de otra cosa, quedó muy maravillado: y sacó luego su cuchillo de la vaina para desollarla. Y abriéndola por el pecho a manera de cruz, según es costumbre desollar, luego se levantó la vaca. Y él, muy espantado, se apartó del lugar; y la vaca estuvo quieta. Y luego, en esa hora, apareció ahí visible nuestra Señora la Virgen María a este dichoso pastor y díjole así: «No tengas miedo; pues yo soy la madre de Dios, por la cual el linaje humano alcanzó redención. Toma tu vaca y vete, y ponla con las otras; pues de esta vaca habrás otras muchas, en memoria de esta aparición. Y después que pusieres tu vaca con las otras, irás luego a tu tierra, y dirás a los clérigos y a las otras gentes que vengan aquí, a este lugar donde yo me aparecí a tí: y que cavén aquí y hallarán una imagen mía».

Y después que la santa Virgen le dijo estas cosas y otras, las cuales se contienen en este capítulo, luego desapareció. y el pastor tomó su vaca, y se fue con ella y la puso con las otras. Y contó a sus compañeros todas las cosas que le habían acaecido. Y como ellos hicieren burla de él, respondióles y les dijo: «Amigos, no tengáis en

poco estas cosas. Y si no queréis creerme, creed aquella señal que la vaca trae en los pechos, a manera de cruz», y luego le creyeron.

Y el citado pastor, despidiéndose luego de ellos, se fue para su tierra. Y por donde iba contaba a todos cuantos hallaba este milagro que le había ocurrido. Y al llegar a su casa encontró a su mujer llorando, y le dijo: «¿Por qué lloras?». Y ella le respondió, diciendo: «Nuestro hijo está muerto», y díjole él: «No tengas miedo ni llores: pues yo le prometo a Santa María de Guadalupe para servidor de su casa, y ella me lo dará vivo y sano».

Y luego, en esa hora, se levantó el mozo vivo y sano, y dijo a su padre: «Señor padre, preparaos y vamos para Santa María de Guadalupe». Por lo cual, cuantos allí estaban presentes y vieron este milagro, quedaron muy maravillados, y creyeron después todas las cosas que este pastor decía de la aparición de la Virgen María. Y luego, este dicho pastor llegó a los clérigos y les dijo así: «Señores, sabed que me apareció nuestra Señora la Virgen María en las montañas cerca del río Guadalupe, y me mandó que os dijera que fueseis allí donde me apareció, y encontraríais una imagen suya; y la sacaseis de allí; y le hicieseis allí una casa. Y me mandó que dijese más: que los que tuviesen a cargo su casa, diesen a comer una vez al día a todos los pobres que a ella viniesen. Y me dijo más: que haría venir a esta su casa muchas gentes de diversas partes, por muchos y grandes milagros que ella haría por todas partes del mundo, así por mar como por tierra; y me dijo más: que allí, en aquella gran montaña, se haría un gran pueblo».

Y después que los clérigos y las otras gentes escucharon estas cosas pusieron luego en obra lo que les había dicho este pastor: los cuales; partiendo de Cáceres anduvieron su camino hasta llegar a aquel lugar, donde la santa Virgen María apareció al pastor. y después que llegaron, comenzaron a cavar en aquel mismo lugar donde el citado pastor les mostró, que le había aparecido nuestra Señora Santa María. Y ellos, cavando allí, hallaron una cueva a manera de sepulcro, dentro del cual estaba la imagen de Santa María, y una campanilla y una carta con ella; y sacáronlo todo allí, con una piedra donde la imagen estaba sentada. Y todas las piedras que estaban al derredor de la cueva y encima, todas las quebraron las gentes que vinieron entonces y se las llevaron por reliquias.

Y luego edificaron ahí una casa de piedras secas y de palos verdes, y la cubrieron de corchas; y pusieron en ella la dicha imagen con la campana y la carta. Y el sobredicho pastor se quedó como guardador

de esta ermita, y como servidores continuos de santa María él y su mujer e hijos y todo su linaje. Y sabed que con estas gentes llegaron también muchos enfermos, los cuales, en tocando la dicha imagen de santa María, luego cobraban la salud de todas sus enfermedades y volvían a sus tierras dando gracias al Señor y a la Virgen Santa María por los grandes milagros que había hecho. Y luego que fueron estos milagros publicados por toda España, venían muchas gentes de diversas partes a visitar esta imagen, en reverencia a la Virgen santa María, por cuyos méritos y ruegos nuestro Señor, Dios, tantos milagros y maravillas hacía a los que con devoción la visitaban. Y como ya el dicho rey don Alonso supiese estos milagros, hubo un escrito que hallaron con la dicha imagen de santa María, y mandó que fuese trasladado en sus crónicas reales. Y poco después hubo una batalla con los moros. y temiendo ser vencido en ella, prometiéndose el rey a Santa María de Guadalupe, de la cual fue luego socorrido en tal manera que fue vencedor. Y pasada la batalla, vino luego a esta casa de Guadalupe cumplir el voto que había hecho; y trajo muchas cosas de las que se ganaron en la batalla, para servicio de la casa de nuestra Señora. Entre las cuales cosas trajeron muchas ollas de metal que sirvieron aquí mucho tiempo a los peregrinos”.

En conclusión, la leyenda tiene la función de acrecentar y propagar el culto primitivo a la Virgen. Si seguimos la hipótesis del profesor Sanchez Salor, probablemente existiría una ermita visigoda (siglo VII), que sería el vehículo material entre el culto y la leyenda. Es cierto que existía a principios del siglo XIV (año 1327) una ermita y un hospital, según un testamento de Sancho Sánchez de Trujillo, en el que deja una manda para la “*eglesia de sancta María de Guadalupe*”⁴⁹⁷ y dos años después una carta de venta de casas de Valdemadel. Otorgada por Juan Fernández a favor de frey Pero García, tenedor de la *eglesia y del hospital de Sancta María de Guadalupe*. 6 de octubre de 1329⁴⁹⁸. Ermita o pequeña iglesia que en 1335 estaría en estado ruinoso, cuando la visitó Alfonso XI⁴⁹⁹. La ermita se amplió, construyendo una iglesia que pudiera atender a las necesidades del culto y para poder acoger a los peregrinos que ya acudían, secundando los deseos del papa Benedicto XII. Esta afirmación está

⁴⁹⁷ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Testamento de Sancho Sánchez de Trujillo, dado en 1327.

⁴⁹⁸ Archivo del Monasterio de Guadalupe, legajo 40.

⁴⁹⁹ RAMIRO CHICO, 2012, 498.

en consonancia con la carta de Alfonso XI, firmada en Cadalso, el 25 de diciembre de 1340, en la que se dice: “Porque la hermita de Santa María, que es çerca del río que dizen Guadalupe, era cassa muy pequenna e estaba derribada, las gentes que ivan y benían a la dicha hermita en romería, por devoción non avían do estar. Nos por esto tovimos por bien e mandamos fazer esta hermita mucho mayor, de manera que la iglesia della es grande (...) e para fazer esta iglesia diémosle suelo nuestro en que se fiziese e mandamos labrar las labores de la dicha hermita”⁵⁰⁰.

Un Real Privilegio de Alfonso XI de 28 de agosto del 1348 otorgado en Santa María del Paular, logró configurar la población como lugar de señorío temporal, concedido por Alfonso XI al prior del santuario y a sus sucesores⁵⁰¹.

Ese culto a Santa María de Guadalupe permanecería más o menos aletargado durante la invasión árabe y resurgiría tras la reconquista⁵⁰². Aunque a mí, personalmente, se me ocurren otras posibles hipótesis. pudiera darse el caso de que la zona montañosa de las Villuercas hubiera sido hallada en el siglo XIII junto con las reliquias de los santos visigodos Fulgencio y Florentina no una imagen de la Virgen sino un icono romano o bizantino, con lo cual estaríamos concretando obra artística de la época y fecha del hallazgo. De esta manera, la imagen actual de la Virgen de Guadalupe pudiera haber sido tallada por un artista o artesano de la zona, teniendo como muestra este icono, presumiblemente del siglo VI, y estaría enmarcado en el contexto de la tradición del hallazgo por parte de Gil Cordero y la leyenda, situándose en el reinado de Alfonso XI, en la primera mitad del siglo XIV. La existencia de una primitiva ermita, posiblemente visigoda, que visitara Alfonso XI en alguna montería (años 1335-1336) y que, tras la batalla del Salado del año 1340, en agradecimiento concediera privilegios y donaciones a la ermita⁵⁰³. También pudiera darse el caso, como era frecuente en las imágenes

⁵⁰⁰ Archivo del Monasterio de Guadalupe, leg. 1: ALFONSO XI, *Carta dada en Cadalso*, 25 de diciembre de 1340, de *Institución del Patronato Real y Priorato Secular*. Vid. RAMIRO CHICO, 2012, 499.

⁵⁰¹ ALFONSO XI, *Real Privilegio*, dado en Santa María del Paular, 28 de agosto de 1348. Archivo del Monasterio de Guadalupe, leg. 1. Archivo Histórico Nacional, original, Clero, perg. 392/3 y 7.

⁵⁰² SÁNCHEZ SALOR, 1995, 164.

⁵⁰³ ESCOBAR PRIETO, 1908, 168; PÉREZ DE TUDELA, 1982.

de campañas militares, que esta imagen de la Virgen fuera traída por el propio Alfonso XI al monasterio que se estaba empezando a construir en el año 1340, procedente de Castilla, hecho que estaría también probado porque la imagen de la Virgen tiene hueca la espalda, una característica más de las imágenes de campaña que acompañaban a los ejércitos cristianos.

2.- VÍA CRUCIS

El artista Egas Cueman realizó magníficas esculturas para el Monasterio de Guadalupe, dentro de la corriente gótica hispano-flamenca, tales como el sepulcro de los Velasco (1467-1476), el sepulcro de alabastro del obispo de Córdoba don Gonzalo de Illescas (1458)⁵⁰⁴, ex-prior del monasterio o los conjuntos escultóricos, tallados en madera policromada, que se conservan en el monasterio franciscano extremeño. Estas esculturas pertenecieron a las estaciones de un Vía Crucis: Crucifixión, Descendimiento y Santo Entierro⁵⁰⁵, así como la escultura de la Magdalena, que correspondería a la primera estación. Esculturas correspondientes a los años 1469 y 1472⁵⁰⁶.

La Crucifixión aparece marcada por Jesucristo muerto en la cruz (170 cm), a un lado, su Madre, casi desvanecida sujeta por San Juan y al lado, María de Cleofás (146 cm). Al otro lado de la Cruz, la Magdalena de rodillas (133 cm)). El conjunto presenta un dinamismo “barroquizante”, y un patetismo evidente con la expresión dolorida de los rostros y por el movimiento que se imprime a las figuras, destacando la angulosidad de los pliegues de las vestiduras⁵⁰⁷. Según Sanpere y Lasarte: “Es el ejemplo de escultura más flamenquizante que produjeron la artista, con el hecho concreto de que se inspira sin duda en la obra pictórica de Van der Weyden, como ha sido notado, pictórica y teatral, sin perjuicio de su calidad intrínseca, esta obra tiende anular por completo el volumen, el valor aislado de cada estatua y a fundirlo todo en un arrebatador dinamismo que brota de los movimientos conjugados como en música. Los gestos son el verdadero protagonista de la obra y la martirizada ondulación desplegados, cabelleras y ademanes sólo sirve para comunicar el sentimiento. Perfecta anticipación del barroco, la figura más

⁵⁰⁴ FUENTES ORTIZ, 2017, 107-124.

⁵⁰⁵ MÉLIDA, 1924, 193.

⁵⁰⁶ TORMO, 1906, 18.

⁵⁰⁷ GARCIA MOGOLLÓN, 1987, 104.

impresionante de este grupo acaso sea la de San Juan sosteniendo la Virgen, que se dobla de dolor, sin mirarla, con los ojos clavados en el Cristo central”⁵⁰⁸.

Son tres las figuras que componen el Santo Entierro (98 cm): la Virgen María, San Juan y María la de Cleofás, que estuvieron presentes en la Crucifixión de Cristo y en su entierro. Según Durán Sanpere y Ainaud de Lasarte: “Es obra contenida, de justa expresión humana, que plasma el dolor de la Divina Madre y la respetuosa adoración de sus acompañantes. El factor humano parece haber vencido en este grupo a toda consideración y podríamos ver en la obra la especificación de la etapa final de Cueman, ya hispanizado por el ambiente y su larga vida de trabajo en Castilla”⁵⁰⁹.

Las tres imágenes de bulto, van elegantemente vestidas, presentando una actitud estática y con gestos doloridos, las tres figuras están policromadas. La Virgen presenta los colores tradicionales de la pureza: manto azul, túnica jacinto con las bocamangas doradas y velo blanco-marfil con los ribetes dorados. María la de Cleofas se cubre con un manto azul y túnica Jacinto sujeta por un cinturón dorado, y San Juan viste túnica verde manto rojo. Es importante destacar el escote redondo y rematado en pico, muy característico en los últimos años del siglo XV. Es obra del último cuarto del siglo XV⁵¹⁰.

3.- VIRGEN CON NIÑO

Tras el ábside del coro recibe culto una imagen de la Virgen con el Niño, popularmente conocida entre los frailes como “la Virgen del Coro”, pues en el año 1499 fue colocada sobre la sillería del coro, éste fue su primitivo lugar de ubicación⁵¹¹. estamos ante una obra de finales del siglo XV, encontrando semejanzas en xilografías y estampas de la Virgen con el Niño de centroeuropa, tales como el grabado del libro de oraciones flamenco-alemán-francés, de 1500 (Biblioteca Real de Bruselas, Gabinete de Estampas), el grabado de la Virgen del Rosario, del último tercio del siglo XV, de van Meckenem (Biblioteca Real de Bruselas, Gabinete de Estampas); el grabado de La Virgen con el Niño, de 1490 (Rijksmuseum, Ámsterdam), de Schongauer o

⁵⁰⁸ SANPERE y DE LASARTE, 1956, 314.

⁵⁰⁹ SANPERE y DE LASARTE, 1956, 314.

⁵¹⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 105.

⁵¹¹ ÉCIJA, 1956, 422.

la propia viñeta existente en el libro coral *Officium Sanctae Luciae et Expectationis B. M. Virginis* que reproduce a la Virgen del Coro⁵¹².

La representación fue descrita en el año 1597 por fray Talavera: "(...) hecha con maravillosa traça y proporción. Tiene derribada la luna a sus pies, está coronada de doze estrellas, y su vestidura cubierta de sol"⁵¹³ y en 1743 por fray San Joseph: "El color de nuestra imagen es triguero obscuro, el rostro lleno y hermoso, frente espaciosa, ojos grandes y juntos, el cabello es una madeja de oro muy poblada y partida en dos mitades desde el medio de la frente; la estatura es de seis palmos, que no desdice un ápice de esta medida; mantiene real corona en su cabeza, y más altas que la corona le sirven de diadema doce estrellas grandes. El vestido es honestísimo; consta de manto y túnica talares, y el manto alarga más, recorrido mucho ayrosamente debajo de ambos brazos, entre éstos y la pintura que tiene al parecer ceñida; y por todo el vestido se derraman diversas flores de oro, a imitación del damasco. Descubre la punta del pie derecho calzado pulidamente. Tiene el sol a las espaldas, como debido dosel a tan alta magestad, acercando la boda con sus dorados rayos, y elevándose como corona sobre su cabeza; haze asiento sobre la luna, que la recibe en su mitad gustosa, y festeja con sus puntas hacia arriba. Todo está como en el aire; pues no tiene repisa ni pedestal que la mantenga; y dale mucha gracia un marco en que está elevada, hermozeado con listas como el iris, de diferentes colores; y cuarenta y dos estrellas de oro que llenan en proporción igual el medio círculo"⁵¹⁴.

Se nos ofrece María en una posición rígida, avanzando solamente la pierna derecha mientras sujeta al Infante desnudo, en su costado izquierdo, dando lugar a un contrapuesto característico de los años finales del gótico. Viste María túnica de color jacinto, decorada con elementos vegetales estofados y tiene el típico escote redondo con el pico de la camisa asomando por debajo, y manto azul oscuro con estrellas doradas estampadas. Está rodeada por una ráfaga de rayos alternantes, rectos y ondulados, siendo fiel al relato del *Apocalipsis* de San Juan (12, 1.-5): "Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas. Apareció el cielo otra señal, y

⁵¹² ANDRÉS, 2001, 106.

⁵¹³ TALAVERA, 1597, 204.

⁵¹⁴ SAN JOSEPH, 1743, cap. XXI, 145.

vi un gran dragón de color de fuego, que tenían siete cabezas y diez cuernos, y sobre las cabezas siete coronas. Se paró el dragón delante de la mujer que estaba a punto de parir, para tragarse su hijo en cuanto le pariese. Parió un varón, que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro”⁵¹⁵.

Esta imagen recibió un proceso de restauración en Salamanca en el año 1743⁵¹⁶. Las cuarenta y dos estrellas que la decoraban fueron colocadas en el manto de la Virgen, del cual se pintó de azul, tal y como recoge un códice del monasterio, en que se anota la llegada de la virgen desde Salamanca el 22 de marzo de 1744: “En este día de la paga, llegaron los harrieros de Salamanca y trajeron también la imagen de Nuestra Señora que estaba en el coro y si ha de bolber a colocar sobre la coronación de la silla prior al, estofada según ella estaba, y sólo puestas en el manto que es azul, las cuarenta y dos estrellas que antes estaban en el arco que se derribó para alargar el coro (literal)”⁵¹⁷.

JARAICEJO

1.- NTRA. SRA. DE LOS HITOS

A 5 km. de la localidad de Jaraicejo se encuentra la ermita de Nuestra Señora de los Hitos, en donde es venerada una imagen en madera policromada de Ntra. Sra. (87 x 43 x 31 cm.) con el Niño (38 cm.), bajo la advocación citada, es la Patrona de la población. La ermita, es una construcción popular de mampostería, realizada a finales del siglo XV⁵¹⁸.

María está en pie, sujeta a su Hijo con la mano derecha y, la mano izquierda en la que originariamente llevaba una fruta esférica, le ha

⁵¹⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 108.

⁵¹⁶ VILLACAMPA, 1924, 22.

⁵¹⁷ Archivo del Monasterio de Guadalupe, Códice 112, Libro de recibo y gasto que tiene la fábrica, Adornos y lucimiento de la Iglesia de Nuestra Señora de Santa María de Guadalupe, desde el día 8 noviembre 1742, fol. 85vº. Vid. VILLACAMPA, 1924, 25. Cit. ANDRES, 2001, 108.

⁵¹⁸ ANDRES ORDAX, tomo II, 1990, 262.

sido alterada para sostener un cetro⁵¹⁹. La Virgen hace un ademán de avanzar la pierna izquierda, como las *Odegetrías* bizantinas. Viste túnica de color rojo, ceñida al cuerpo con un cíngulo dorado, presentando alto talle, plegada con soltura y de manera naturalista, como es propio de lo gótico. El cuello de la túnica no está tan ajustado a la garganta de la Virgen, como era habitual en épocas anteriores. Lleva un ampuloso manto de color azulado y ribetes áureos, tallado a base de las violentas angulaciones, típicas del gótico hispano-flamenco que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XV. Por debajo asoman los zapatos de punta redondeada que calza Ntra. Sra. El Niño viste túnica del mismo color que la de su Madre, con ajustado escote, y lleva los pies descalzos. Tanto la Madre como el Hijo ostentan unas facciones muy ingenuas. El rostro ovalado de la Virgen está enmarcado por largos y negros cabellos que le caen en cascada por la espalda y hombros. El cabello del Niño se dispone a modo de casquete.

En el año 1809, para evitar las profanaciones de los franceses, fue trasladada ocultamente la imagen a la iglesia de Torrejón el Rubio, donde se la restituyó a esta parroquia el 28 de marzo de 1815 y luego a su ermita.

La imagen ha sido restaurada en 1990 por don José Gómez y Gómez, en su nuevo Taller establecido en el Puerto de Santa Cruz. Por todos los detalles expresados, es probable que la imagen sea obra de finales del siglo XV, realizada por un artista anónimo local. No obstante, esta imagen presenta confusiones, ya que no responde a su aspecto primitivo. Como hemos indicado, ha sufrido múltiples alteraciones.

Hay constancia documental⁵²⁰ del traslado de la Imagen de Nuestra Señora de los Hitos a su Santuario, el 2º Domingo de Cuaresma, recitase a la tarde Vísperas y el Sto. Rosario y acompaña la Parroquia procesionalmente a la Imagen hasta las afueras de la Población, siendo conducida hasta su ermita por piadosos devotos y llevadas a hombros por vecinos que designa cada año el ayunta-

⁵¹⁹ Posiblemente, en el siglo XVIII, época en la cual la debieron de incrustar los ojos de cristal a la Virgen. También han debido de sufrir variaciones los brazos del Niño.

⁵²⁰ *Libro Anales de la Parroquia* que comienza a escribirse por el sacerdote don Luis González Nuevo en el año 1910. Vid. MONTERO FERNÁNDEZ, 2013.

miento. Era tradición que la talla de la Virgen la portaran en su traslado a la ermita los quintos designados por el ayuntamiento. Debido al descenso de población en la villa en los años recientes, el traslado procesional se lleva a cabo en la tarde de Domingo de Ramos debido a la mayor afluencia de público.

A la ermita acuden los vecinos del municipio el Lunes de Pascuas a organizar la romería, a la que asisten con gran devoción a los actos religiosos.

JARAIZ DE LA VERA

1.- NTRA. SRA. DE LOS REMEDIOS

En la iglesia parroquial de San Miguel se conserva en el centro del retablo mayor barroco⁵²¹ una imagen en madera policromada de Ntra. Sra. (94 cm. aprox.) con el Niño (37 cm. aprox.), bajo la advocación de Virgen de los Remedios⁵²².

En los Libros de Cuentas de Fábrica de la iglesia parroquial de San Miguel, encontramos varias referencias a esta imagen de Ntra. Sra. con el Niño⁵²³. La primera nota documental la recibimos del año 1672, fecha en la cual aparecen mencionadas “una corona de plata

⁵²¹ Realizado por José de la Icera Velasco y su hermano Ventura, pues en las partidas figuran “los maestros que hacen el retablo mayor”, ejecutado entre los años 1751-1753, este último año “Joseph la Icera Velasco, maestro que remató el retablo mayor de la dha. yglesia”. Libro de Cuentas, núm. 5 (1715-1766). Arch. Iglesia Parroquial de San Miguel de Jaraiz. Fue dorado por Alonso Requero, entre los años 1767-1771. Libro de Cuentas, núm. 6 (1767-1814). Arch. Igl. de San Miguel de Jaraiz.

⁵²² En la primera mitad del siglo XIII ya contaba Jaraiz con iglesia parroquial a causa de las disposiciones del Arzobispo de Toledo, don Rodrigo Ximénez de Rada, el cual, en el año 1217, por bula del Papa Honorio III, recibió autorización para construir iglesias en las comarcas que acababan de ser conquistadas a los árabes y, entre ellas, estaba la de Jaraiz. A.H.N. Sección Códices. 987 B. fol. 192 vº. Cit. MONTERO APARICIO, 1975, 335.

⁵²³ Esta imagen nunca tuvo una cofradía que se encargara del culto, por ello, la documentación sobre la misma se encuentra en la parroquia de San Miguel. En Apéndice Documental exponemos todas las referencias

que tiene el Niño Jesús de los Remedios y otra la Virgen”⁵²⁴. En el año 1689, volvemos a encontrar referencias documentales: “Item, dos coronas de plata, la una tiene el Niño Jesús de los Remedios y la otra la Virgen, que pesaron ambas ocho onzas. Una mantellina de terciopelo negro liso aforrado con tafetán carmesí con galón de plata fina. La dio María Sánchez Tafalla, viuda de Alonso Jaraíz para Ntra. Sra. de los Remedios”⁵²⁵.

En el año 1715, aparecen inventariadas “cuatro coronas de plata. Las dos de Ntra. Sra. de los Remedios, y las otras dos del Niño Jesús que tiene en sus brazos; planas y antiguas. Las cuales están nuevas por arriba, y habiéndose pesado para ponerlas en este inventario, pesaron todas cuatro juntas veinte y tres onzas”⁵²⁶. Este mismo año, don Francisco García de Sosa, dejó en testamento “un manto a Ntra. Sra. de los Remedios que está en el altar mayor de dicha iglesia, de tela de lana fina, guarnecido con puntas de oro fino, bajo condición de que no se preste para funciones de comedias (debe de referirse a representaciones de Autos Sacramentales), ni otras públicas y profanas, y en caso de contravención se le manda a la de Ntra. Sra. de la Gracia de Santa María y se puede prestar a sus funciones a Ntra. Sra. del Rosario y del Salobrar si se necesita y cuando se ponga la primera vez se diga una misa cantada a costa de sus bienes”⁵²⁷.

La Virgen está sentada sobre un elemental madero, con una postura muy rígida, propio de la estatuaria románica. Lleva en su mano derecha la fruta esférica. Es una representación de la Madre de Dios realista, asequible a toda comprensión, rica en modelado, en donde se aúna la doctrina mariológica con las auras populares. Como dato de curiosidad iconográfica hemos de advertir la disposición del cuello alto y tubular, los dedos largos, finos y torneados, cintura muy apretada por el cingulo que ata la túnica talar de la

que hemos localizado en Libros parroquiales que nos hablan de Ntra. Sra. de los Remedios.

⁵²⁴ Libro de Cuentas de Fábrica, núm. 3 (1660-1704). Año 1672, f. 34. Arch. parroquial de San Miguel. Jaraiz de la Vera.

⁵²⁵ Libro de Cuentas de Fábrica, núm. 3 (1660-1704). Año 1689, fol. 56. Arch. parroquial de San Miguel. Jaraiz de la Vera.

⁵²⁶ Inventario (1715-1766), año 1715, f. 21. Arch. parroq. San Miguel. Jaraiz.

⁵²⁷ Libro de Difuntos (1630-1777), 28 de junio de 1715, f. 206. Arch. parroq. San Miguel de Jaraiz de la Vera.

Virgen, dejando ver los zapatos puntiagudos, elementos que hacen referencia a la Virginitad de Ntra. Sra.

La talla de María es hueca por detrás, típica de las imágenes denominadas “fernandinas”, que acompañaban a los ejércitos en las campañas militares. Tiene los ojos de cristal, probablemente le fueron colocados con motivo de la restauración que sufrió la talla en el año 1759, fecha en la cual se decoró la efigie (escrita en el hombro de la Virgen)⁵²⁸.

El Niño está sentado casi en el regazo de su Madre, porta la bola del mundo en su mano izquierda y, bendice con la diestra. Viste túnica talar y no lleva los pies descalzos, como la mayoría de las obras que hemos estudiado, calza zapatos puntiagudos como su Madre. El Niño está tallado sin proporciones, muy poco naturalista, pues presenta un cuerpo pequeño con unas piernas muy largas.

Los rostros de ambos nos ofrecen la sonrisa arcaica, típica del período gótico inicial, con cabellos tratados de manera muy esquemática. La Virgen está tocada con un velo, en el cual está bordada la fecha 1718⁵²⁹. Viste túnica roja y manto azul oscuro, el Niño tiene túnica color jacinto, adornada con motivos vegetales goticistas.

Por estas características consideramos que pueda tratarse de una obra de la segunda mitad del siglo XIII⁵³⁰.

Eran frecuentes las corridas de toros en algunas localidades extremeñas. En los Libros de Cuentas encontramos abundantes referencias a funciones y a corridas de toros en honor a Ntra. Sra. de los Remedios, pues este animal era indispensable en muchos ritos

⁵²⁸ En 1759 se restaura la imagen, pero no consta en ningún documento escrito, la fecha está grabada en pintura en un lateral del manto de la Virgen. La fecha es fidedigna, ya que entre los años 1751-1753, se contruye el retablo mayor barroco, donde fue colocada la imagen y, desde entonces, preside el centro del mismo. Libro de Cuentas, núm. 5 (1715-1766). Arch. parroq. San Miguel. Jaraíz de la Vera.

⁵²⁹ “Yo el Licenciado Baltasar Bracero, cura rector de la iglesia parroquial de San Miguel de la villa de Jaraíz, cómo Pedro de Tovar, vecino desta villa, hermano de Miguel de Tovar, difunto, vecino que fue de Cuacos, a diecinueve de enero de mil setecientos dieciocho, consta que dicho Miguel de Tovar mandó se diesen de limona a Ntra. Sra. de los Remedios doscientos reales de vellón para que se la comprara un velo”. Libro de Cuentas, núm. 5 (1715-1766), f. 12. Arch. parroq. San Miguel. Jaraíz.

⁵³⁰ No estamos de acuerdo con el prof. Montero Aparicio que fecha la imagen en el siglo XIV. MONTERO APARICIO, 1975, 284.

festivos religiosos⁵³¹. En Extremadura se mantiene esta tradición y, con gran fuerza en la Vera, en donde existen algunas peculiaridades, como el toro del aguardiente.

LA FRAGOSA (NUÑOMORAL)

1.- SANTA ANA

La Fragosa es una alquería del concejo de Nuñomoral. En la iglesia parroquial de San Pedro de Alcántara se conserva una imagen tardo-medieval de Santa Ana, patrona de los pueblos de Martilandrán y La Fragosa. Es una escultura en madera policromada de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen María niña⁵³².

El culto a Santa Ana tiene origen oriental y se extiende por occidente en la época de las cruzadas. Su fiesta se introduce en el calendario litúrgico en el año 1425. A partir del siglo XIV cuando el tema comienza desarrollarse en la escultura, aunque su gran eclosión tienen lugar a finales del siglo XV. Se nos presenta una Santa Ana anciana que sujeta amorosamente a la Virgen niña entre sus brazos, ésta se encuentra de pie, delante de su madre, que permanece sentada en un asiento de respaldo bajo, como ensimismada, con la mirada fija al frente y gesto sereno, apenas expresivo, reflejando una apacible ancianidad muy matizada. Luce toca blanca, propio de las santas casadas, manto rosáceo y túnica azul decorada con estrellas, la misma ornamentación que lleva el manto de la Virgen niña, que lleva abundante cabellera rubia, señalando su juventud con res-

⁵³¹ “Abonense cuatro reales al Beneficiado de la función de Ntra. Sra. de los Remedios”. Año 1767. Libro de Cuentas, núm. 6 (1767-1814), f. 2. “El Vicario Cura recibió cuatrocientos reales para abonar el toro de Garganta para la fiesta de Ntra. Sra. de los Remedios”. “Igualmente se le abonan cuarenta reales que ha pagado en los dos años de las dos funciones que se han hecho de Ntra. Sra. de los Remedios”. Año 1768. Libro de Cuentas Cit., f. 3. “Ochenta reales que costó un novillo que se había dado en limosna a la imagen de Ntra. Sra. de los Remedios”. Año 1771. Libro de Cuentas Cit., f. 9.

⁵³² Agradecimiento a mi amigo Félix Barroso.

pecto a la madre y que lleva, como hemos indicado, túnica y manto, que le cuelga también, con amplios pliegues, hasta los pies.

Estamos ante una obra fechable entre los últimos años del siglo XV y los inicios del siguiente.

El día 26 de julio, efemérides de Santa Ana, a primeras horas de la mañana se toca a diana anunciando la salida de la patrona en procesión, que siempre se acompañó por la señera figura del tamborilero. Terminada la misa, se inicia el compadreo y los pasacalles bajo los ritmos charangueros. Por la tarde, continúa la fiesta con actos lúdicos.

LLERENA

1.- CRISTO DE LA AGONÍA

En el Museo del Convento de Santa Clara de Llerena, se conserva una magnífica talla del Crucificado (105x103 cm), atribuido a Pedro Millán, escultor hispalense de finales del gótico. Se han localizado tallas de crucificados debidos a este imaginero o a su círculo, en parroquias y conventos de Sevilla, Huelva, Cádiz y sur de Badajoz⁵³³. Anteriormente recibió culto en la ermita de Santa Catalina de Llerena y con posterioridad pasó a ser custodiado en una de las salas del edificio del Excmo. Ayuntamiento de Llerena.

La talla que fue donada a la Hermandad de la Vera Cruz en el año 1506, por don Alonso de Cárdenas, nieto del último maestre de la Orden de Santiago, del mismo nombre, antes de que el primero alcanzara el título de I Conde de la Puebla. La donación se hizo con la condición de que “se ponga en el altar mayor de la iglesia de Santa Caterina y se saque en la procesión que dicha hermandad (la de la Vera Cruz) suele y acostumbra hacer el Jueves Santo”⁵³⁴.

Estamos ante una lignaria imagen del Crucificado con la cabeza ligeramente caída al lado derecho, con corona de espinas como casquete en ochos tallado en la propia cabeza, la cabellera partida y rizos que en lado derecho bajan en tirabuzón hasta la axila y en el izquierdo se ensanchan y acumulan hasta caer sobre la espalda, los

⁵³³ OYOLA FABIÁN, 2012, 235. Agradecimiento a Luis Garraín Villa, Cronista Oficial de Llerena.

⁵³⁴ TEJADA VIZUETE, 1994, 314.

pómulos pronunciados, los ojos semicerrados y globulares, brazos algo esqueléticos, en rígida posición casi horizontal, diseñando una T característica, pronunciada anatomía del tórax y abultamiento del vientre, en cuyo límite se talla el paño de pureza en múltiples pliegues de ajuste anatómico, realización casi de telas o paños mojados.

Según la opinión fidedigna de mi compañero cronista recientemente fallecido Andrés Oyola Fabián, la adscripción formal al círculo de Pedro Millán es evidente, sin desechar la autoría de algún discípulo que siguiera fielmente las pautas de la iconografía cristífera consagrada por aquel. De todas formas, el conjunto de la talla, especialmente en el modelado del rostro, y en el de las piernas, muy abultadas en los gemelos, transmite una sensación de tosquedad en su factura, resultando menos grácil que lo conseguido en la del Cristo de la Reja o en la del crucificado del convento de Madre de Dios y menos grandiosa, o de retórica compositiva menos pretenciosa o barroca, que la que se puede observar en los crucificados de El Pedroso y de los Corales del convento de Santa Paula de Sevilla. Estaría más cerca de ejemplares como el de la parroquia de Vejer de la Frontera o el de la del Cristo de la Vega de Gerena⁵³⁵.

2.- LA SANTÍSIMA TRINIDAD

En el altar de la capilla de la Trinidad de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada se encontraba un grupo escultórico de La Santísima Trinidad, realizado en alabastro, hoy inexistente. Fue un valioso ejemplar de la imaginería trecentista extremeña que podemos fechar en torno a 1400⁵³⁶ y que presentaba al Padre Eterno con el Hijo clavado en la cruz sobre su regazo y con la paloma del Espíritu Santo.

Esta imagen, al igual que otras, como la patrona de Llerena, la Virgen de Nuestra Señora de la Granada, una talla del siglo XIII, fue destruida durante el bombardeo que sufrió la iglesia ordenado por el comandante Castejón el 5 de agosto del año 1936, donde se habían refugiado algunos republicanos, cuando en el avance de tropas nacionales desde Sevilla hacia Madrid, atravesaron Extremadura para ocupar Badajoz uniendo los territorios del sur al norte de España.

⁵³⁵ OYOLA FABIÁN, 2012, 241. PÉREZ-EMBED, 1973.

⁵³⁶ ANDRÉS ORDAX, 1995, 394

El conjunto escultórico de la Santísima Trinidad quedó totalmente destrozado y sólo se conservan algunos restos, la mayoría indeicables. Según la descripción que podemos hacer en base a fotografías realizadas antes de su destrucción, la imagen está compuesta por la figura de Dios Padre, entronizado y representado como un anciano barbado que sostiene con ambas manos la cruz en que ha sido crucificado su Hijo, a la vez que bendice con la diestra. A ello se agrega la paloma del Espíritu Santo, en la mano izquierda de Dios Padre, en forma de hálito o soplo divino. Es una iconografía que subraya la idea de la Redención, ya que el Padre muestra a los hombres el sacrificio realizado por su Hijo y que permitirá su salvación al final de los tiempos. Estamos ante una fechable en torno a 1400, a juzgar por las características estilísticas y artísticas, sobre todo, del Crucificado.

LOGROSÁN

1.- NTRA. SRA. DEL CARRASCAL

En la iglesia parroquial de San Mateo, en un retablo barroco del lado del Evangelio, se conserva una imagen en madera policromada de Ntra. Sra. (109 x 39 x 27 cm.) con el Niño (39 cm.)⁵³⁷, bajo la advocación de Ntra. Sra. del Carrascal. Hacia el año 1980, sufrió una lamentable restauración que le hizo perder todo el sabor antiguo⁵³⁸. La imagen de Ntra. Sra. está desbastada por la espalda, lo que pregona su arcaísmo, con motivo de esta penosa restauración se la tapó el hueco con un tablero⁵³⁹.

⁵³⁷ Citada a principios del siglo XX por MELIDA, 1924, II, 244. Dice: "En la sacristía hay una imagen de Nuestra Señora con el Niño, que es la antigua de la iglesia, parece obra del siglo XIII ó XIV". No concreta la fecha.

⁵³⁸ Al carecer de fotografías anteriores a la restauración, ignoramos si muchos de los elementos son originales o no. No obstante, es probable que la mano derecha y la corona mayestática de Ntra. Sra., sean añadidos, así como la figura de Jesús y, sobre todo, gran parte de la policromía original, que se encuentra tras la capa de escayola.

⁵³⁹ Vid. GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 118.

Se nos ofrece María sentada sobre un elemental trono de madera. No lleva nada Ntra. Sra. en su mano derecha, sería normal que portase una fruta esférica, pero su mano diestra en muy moderna (añadida en la restauración). El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su Madre, en actitud de bendecir con la mano derecha y, con la izquierda, sostiene un libro abierto. El Niño está vuelto hacia el centro de la composición, en un giro típico del naturalismo gótico⁵⁴⁰.

La Virgen se tapa la cabeza con un velo de color marfil y con una corona mayestática. Viste túnica de color jacinto con adornos dorados de leones y flores cuatripétalas, muy ajustada al cuello, con una pequeña abertura en el centro⁵⁴¹. Sobre ésta, va un manto de color azul con flores y cardinas del mismo color en los ribetes. Los ropajes de las vestiduras se pliegan de forma naturalista, dando lugar a las angulaciones típicas del gótico, dejándonos ver los zapatos puntiagudos que calza la Virgen. El Niño viste túnica de color azul claro, con adornos dorados de tipo vegetal; y manto de color jacinto, adornado con estrellas doradas. Sus pies van descalzos. Podemos fechar esta imagen en el tercer cuarto del siglo XIII.

LOS SANTOS DE MAIMONA

1.- VIRGEN DE LOS ÁNGELES

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles recibe culto esta bella imagen de la Virgen con el Niño. Tipo iconográfico semejante a Nuestra Señora de Gracias de Ribera del Fresno y a la Virgen de Nuestra Señora de la Consolación de Cazalla de la Sierra, ambas imágenes fechables a finales del siglo XV.

⁵⁴⁰ Iconográficamente, guarda algunas semejanzas con la Virgen de la Sede, de la Catedral de Sevilla; y con la Virgen del Sagrario, de Plasencia.

⁵⁴¹ Esta abertura va decorada con una cinta que baja en vertical. Esta decoración recibe el nombre de "orfrés" en el siglo XIII (también la tiene la Virgen de la Coronada de Trujillo) y la llevaban los trajes lujosos de la época, aunque ya hay ejemplos de esta moda en obras románicas del siglo XII (ej. efigies del claustro de Ripoll). Este tipo de guarnición se utilizó hasta la primera mitad del siglo XIV. BERNIS, 1970, 207.

Imagen de la Virgen de pie, dispuesta frontalmente, sostiene amorosamente al Niño, vestida con túnica de cuello cuadrado que cae formando amplios pliegues en paralelo y se cubre con manto sobre los hombros. La Virgen de facciones gratas, deja ver sus ondulados y largos cabellos negros. El Niño, de rostro mofletudo, se cubre con una túnica dejando ver los pies desnudos. Se sujeta al manto de su Madre.

MEDELLÍN

La importancia que en la Edad Media tuvo la villa de Medellín permitió la erección de varias parroquias y ermitas, que fueron vestidas en su interior con un rico mobiliario artístico. Durante la Guerra Civil Española, fueron vaciadas las iglesias de la mayoría de las localidades de la provincia de Badajoz, siendo destrozados sus bienes muebles. Pues, en lo que atañe a Badajoz, la sublevación discurrió por senderos diferentes a los de Cáceres, permaneciendo al lado de la República. Muchos milicianos resistían en localidades de Badajoz, lo que ocasionaba incendios y pérdidas múltiples del patrimonio artístico cultural extremeño. El ejército republicano de Badajoz, resistió hasta el 5 de enero de 1939 con la famosa batalla de Peñarroya, último enfrentamiento con el que finalizaron las operaciones militares en Extremadura⁵⁴².

1.- SAN MARTIN DE TOURS

Las numerosas obras medievales y de otras épocas que existieron en el interior de sus templos desaparecieron con motivo de la Guerra Civil española, que fue muy dura en las localidades de la Baja Extremadura⁵⁴³. Concretamente, sabemos por el *Catálogo Monumental de la provincia de Badajoz*, de J. R. Mélida, que “en la iglesia de San Martín existía una imagen gótica del titular de la misma San Martín de Tours. Escultura de un metro de altura aprox., de madera policromada y estofada, situada en el centro del retablo mayor

⁵⁴² Vid. VILA IZQUIERDO, 1984; GARCÍA PÉREZ y SÁNCHEZ MARROYO, 1986; NEVES, 1986.

⁵⁴³ GARCÍA SÁNCHEZ, 1984, en las páginas 187-193 nos refiere los graves destrozos acaecidos en Medellín durante la Guerra Civil Española.

barroco. Es obra del siglo XIV, de fina ejecución. El santo en ropas episcopales, con capa blanca que forma menudos pliegues sobre las piernas, que cubre, descubriendo un *colobium* rojo oscuro por el cuerpo; mitrado y con pectoral, las manos enguatadas; sentado en su cátedra, bendice con la diestra, sostiene el báculo con la izquierda y tiene sobre las rodillas un libro abierto”⁵⁴⁴.

2.- NTRA. SRA. DEL BUEN CONSEJO

En el mismo retablo de la parroquia de San Martín, hubo una imagen de Ntra. Sra. del Buen Consejo, de unos setenta centímetros de altura, que sigue el prototipo de Virgen sedente, en posición frontal, hierática, debía de tener en su mano derecha un fruto, mientras que en la izquierda sostiene delicadamente al Niño, sentado sobre la rodilla izquierda de la Madre, recordando el modelo de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Plasencia⁵⁴⁵. Probablemente, obra de finales del siglo XIII.

Fue descrita por Mérida en su *Catálogo de la Prov. de Badajoz*: “La Virgen con el Niño. (Imagen hoy llamada del Buen Consejo) Talla policromada. Su tamaño, menos de una vara. Es esta Virgen una figura de tipo románico, acaso repetido por tradición en el siglo XIII o el XIV; con la cabeza demasiado grande y alargada para el cuerpo. Está sentada y tiene sobre sus rodillas al Niño que es muy pequeña figura para la de la Madre. Es obra de arte mediana, pero característica. La policromía está sin duda renovada modernamente. En la mano derecha debió tener la Virgen una flor”⁵⁴⁶.

3.- NTRA. SRA. DEL CASTILLO

Mérida nos refiere lo siguiente sobre Ntra. Sra. del Castillo: “Se denomina así porque recibió culto en el Castillo. Talla arcaica de 0`40 metros de altura. La Santa Madre, sentada tiene a su Hijo sobre las rodillas. Los rostros, ennegrecidos denotan por sus caracteres que la escultura data de la Edad Media⁵⁴⁷; mas por estar vestida la

⁵⁴⁴ MÉLIDA, tomo II, 1926, 329.

⁵⁴⁵ ANDRÉS ORDAX, 1985, 47.

⁵⁴⁶ MÉLIDA, 1926, 329.

⁵⁴⁷ No es un dato esencial para afirmar tajantemente que sea obra medieval.

imagen no es posible apreciar sus restantes detalles. Se venera en la capilla al lado de la Epístola (parroquia de Santa Cecilia)⁵⁴⁸.

Obra, probablemente, de la primera mitad del siglo XIV. Esta imagen medieval, fue repuesta tras la Guerra Civil, en el año 1941, adquiriendo una imagen en un taller sevillano, que carece de mérito artístico. A esta imagen se la tiene una gran devoción en Medellín.

4.- CRISTO DE LAS MISERICORDIAS

La población de Medellín y otras localidades del contorno, desde la Edad Media, han tenido una gran devoción al Cristo de las Misericordias⁵⁴⁹. Esta imagen estuvo inicialmente en la iglesia de San Martín. Tras la desaparición de esta parroquia a mediados del siglo XVII se construyó una gran capilla en 1700⁵⁵⁰, donde se colocó en un retablo barroco de traza clasicista, que conoció Mérida⁵⁵¹.

La escultura, en madera policromada, adopta el modelo de Cristo doloroso de origen centroeuropeo, con disposición de los brazos muy elevados, en V, dejando caer pesadamente su cuerpo, destacando el perizoma ceñido hasta las rodillas. El sacerdote García Sánchez encargó una reproducción del Cristo de las Misericordias a la escuela sevillana (año 1941) y, en la actualidad, preside el altar mayor de la parroquia de San Martín. Esta notable imagen del Crucificado fue quemado en 1936 en el convento de las Agustinas (hoy convertido en viviendas), lugar al que fue llevado en procesión sarcástica, según testigos oculares.

⁵⁴⁸ MELIDA, 1926, 331.

⁵⁴⁹ Libro de Cuentas de Fábrica, V, fol. 81: "Ha obrado su Majestad por esta imagen milagrosa y es el refugio de esta villa y de todos los lugares circunvecinos". Cit. por SOLANO DE FIGUEROA, 1926, 92.

⁵⁵⁰ Realizada por los maestros Pedro Gutiérrez y Miguel Antonio, firmando el contrato el 22 de diciembre de 1699, por la cantidad de treinta mil reales, realizándose la capilla a lo largo del año 1700. RODRIGUEZ GORDILLO, 1916.

⁵⁵¹ MELIDA, 1926, 329 y 330. Dice: "Se venera en su capilla. Está en un altar de traza clásica, sobre fondo ornamentado y dorado, muy fastuoso, de gusto barroco. La imagen, algo menor que el natural, es una figura de talla policromada y oscurecida; rígida, con largo paño ceñida al talle, de formas enjutas, los brazos muy hacia arriba y pendiente de tres clavos. Es una escultura de tipo arcaico".

5.- VIRGEN CON NIÑO

Imagen de alabastro (desaparecida) que manifiesta con claridad la clásica curvatura y el naturalismo propio de un estilo gótico avanzado. La Virgen está de pie, mantiene una ingenua expresión ajena al jugueteo del Niño, aunque se nos ofrece un rostro de gran belleza. Se cubre la cabeza con el velo de la sabiduría y viste un manto voluminoso, con plegados bien concebidos que muestran gran elegancia y agilidad por parte del artista anónimo, observando las violentas angulaciones propias del gótico avanzado. Sostiene al Niño con el brazo izquierdo y la mano derecha sobre los pies del Niño, que mantiene una actitud movida, no apareciendo totalmente desnudo, se cubre parte del cuerpo. El cabello del Infante está tratado de manera rudimentaria, con bucles. Obra de la segunda mitad del siglo XV.

MÉRIDA

1.- EL CRISTO DE LA O

Esta imagen de Cristo crucificado, es venerada bajo la vocación de Cristo de la O, en la Concatedral de Santa María. Es una modalidad de crucificado bien conocida y documentada en otras provincias como Palencia, Salamanca o Valladolid, correspondientes a la segunda mitad del siglo XV. Crucificados en los que se exageran y cobra un protagonismo importante las señales de la pasión, Cristo es considerado como una vía para el acercamiento al misterio de la redención. no obstante, en este caso el cuerpo no cae arrastrando con su peso los brazos formando la característica V, sino que éstos se disponen casi horizontales, como si el cuerpo no pesada, contribuyendo de este modo reforzar la sensación de irrealidad, de alejamiento del mundo sensible.

Estamos ante una imagen de Cristo vencido por la muerte, con un rostro alargado y demacrado en el que se acusan de manera exagerada los pómulos en el que la apuntada barba y los mechones caen ambos lados, subrayando que el alargamiento general de la imagen. la cabeza, totalmente inclinada a la derecha, es muy alargadas, no hay restos de corona real ni espinas. El rostro refuerza la idea de majestad sobrehumana. Destacamos el *perizonium* anudado en el

lado derecho y con acusados pliegues, rectos y oblicuos hasta las rodillas, así como la forzada disposición de los pies, fijados al madero con un solo clavo y con las piernas distorsionadas. Un reguero de sangre brota del costado, también mana sangre por el resto del cuerpo, brazos y piernas. La flexibilidad de las piernas y el preciado de los paños no sugieren una cronología más avanzada para este tipo de imágenes. Es claramente un testimonio iconográfico de la segunda mitad del siglo XV.

MONROY

1.-SANTA CATALINA

En la iglesia parroquial de Santa Catalina, en el centro del retablo mayor barroco, que vino a sustituir a otro anterior porque se encontraba muy deteriorado⁵⁵², se conserva una imagen de *Santa Catalina*, en madera policromada, titular del templo⁵⁵³. Esta talla fue “reconvertida”, por llamarlo de alguna manera, de imagen de Santa Catalina en una Purísima mediante unos toques de pintura y el corte de los atributos propios de la santa⁵⁵⁴, con motivo de los arreglos

⁵⁵² Realizado entre los años 1607-1623, vino a sustituir a otro retablo que iba alojado en una hornacina con arco escarzano que todavía puede verse en el muro del ábside, probablemente de estilo gótico, en consonancia con el resto de la capilla mayor. El Libro de Cuentas más antiguo que se conserva corresponde al año 1547, ya viene citado el retablo desaparecido y la imagen de Santa Catalina: “...un retablo de cinco órdenes de madera de talla, pintado y dorado y en la orden del medio la ymagen de Nuestra Señora y Sancta Catherina de bulto....”. En 20 de enero de 1608, hay un poder del Concejo al obispo para no sustituir el retablo antiguo: “...porque como se a estado más de duzientos años con el que tiene, se puede pasar agora sin él..”. Archivo Histórico Provincial de Cáceres-Leg. 2557, 1608, fol. 155. Doc. completo en apéndice documental.

⁵⁵³ Ya hay referencias a ella en Libro de Cuentas de Fábrica, 1547. Archivo Parroquial de Santa Catalina de Monroy.

⁵⁵⁴ Virgen y mártir de Alejandría, de familia noble. Sufrió varios tormentos. Murió decapitada por orden de Majencio en el año 307. Sus atributos son: una rueda rota con púas aceradas junto a ella, así como una espada

realizados en la iglesia en 1951, fecha en la cual se limpió el polvo del retablo mayor con agua, ocasionando daños importantes en sus pinturas y en los dorados⁵⁵⁵.

Por referencias documentales de los Libros de Fábrica y por testimonios fotográficos de los años cincuenta, sabemos que existieron dos imágenes de Santa Catalina. Una de estilo gótico y otra ejecutada por Pedro de Mata en 1615⁵⁵⁶. La imagen medieval de Santa Catalina fue citada por Martín Gil en sus escritos sobre Monroy como "hermosa muestra de escultura gótica"⁵⁵⁷. Esta imagen medieval no ha llegado hasta nosotros. La imagen de Santa Catalina que actualmente preside el retablo mayor⁵⁵⁸ fue redescubierta con motivo de su restauración, pues anteriormente pasaba por una Inmaculada y así era conocida por todo el pueblo. Realizada la restauración pudo comprobarse una rica policromía de la misma época que la pintura del retablo bajo la pintura blanca y azul, y en la peana el dorado y estofado semejante al del retablo; además, se la habían amputado sus atributos iconográficos⁵⁵⁹.

en la mano; los dos instrumentos de su martirio. FERRANDO ROIG, 1950, 70.

⁵⁵⁵ NAVARRETE, I., y MARTÍNEZ, 1987, 8 y 9.

⁵⁵⁶ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Leg. 1819. Año 1615. Escribano Jerónimo Navarro. En apéndice documental. Murió en 1618 trabajando en Ahigal. Libro de Cuentas de la parroquia de Monroy, 1580-1620. En apéndice documental.

⁵⁵⁷ MARTÍN GIL, 1932; MARTÍN GIL, 1968, 52. Dice al respecto: "La imagen de Santa Catalina pude encontrarla, sumamente maltrecha y estropeada, en un trastero de la iglesia, juntamente con alguna otra merecedora de estimación. A pesar del gran deterioro que se advierte en ella, se trata de una hermosa muestra de escultura gótica, estilo de Egas, según mi parecer...".

⁵⁵⁸ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Cáceres. Leg. 25557. Año 1607, fol. 155 y ss. Escribano de Monroy Juan Sigler. Libro de Cuentas de Fábrica de la Parroquia de Monroy, núm. 2, 1580-1620. La obra del retablo se concertó con los entalladores de Plasencia Francisco Ruiz de Velasco, Valentín Romero, Baltasar García y Francisco Ximénez, y con el pintor Pedro de Mata. Siendo dorado y estofado por Pedro Iñigo y Alonso Paredes.

⁵⁵⁹ Agradezco los datos facilitados por doña Rosario Martínez y don Isaac Navarrete, vecinos de Jerez de la Frontera, que llevaron a cabo las tareas de restauración del retablo y de la imagen de Santa Catalina en 1987.

MONTEHERMOSO

1.- VIRGEN DE VALDEFUENTES

La Virgen de Valdefuentes es la Patrona de Montehermoso. Según cuenta una leyenda local muy antigua, la imagen fue encontrada en el hueco de una encina en el siglo XIII por los primeros habitantes del entorno de Montehermoso (pues aún no existía este municipio), en la dehesa de Valdefuentes (por ese paraje discurre un arroyo junto al que son frecuentes los manantiales), cerca del castillo sarraceno de Pelayo Velídiz (ubicado en un cerro junto al río Alagón, entorno ya poblado por los romanos y conocido por los comarcanos como La Atalaya), muy relacionado con los lugares próximos de Galisteo y Coria (a los que servía de avanzadilla defensiva u ofensiva, según los sucesivos procesos históricos de reconquista o retroceso en esa zona)⁵⁶⁰.

Hasta el año 1992 recibió culto en su ermita, en el vado del Carrascalejo, construcción de tres naves, cubiertas con bóvedas de cañón y con pórtico columnario a los pies. Pero, por razones de seguridad esta lignaria imagen, actualmente es venerada en el templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Desde el punto de vista iconográfico que esta escultura pertenece al tipo de María Sede. La Virgen (60 cm) está sentada en un sitial sin respaldo y sostiene a Jesús sobre la rodilla izquierda en posición frontal respecto al espectador. Atendiendo la tipología se trata de un modelo arcaizante que permanece en la devoción popular como expresión de la idea mayestática de la divinidad. El modelo remonta a época románica. El Niño mantiene la actitud solemne toma aspecto amable e infantil que lleva los cabellos descubiertos. La madre ofrece una postura rígida e inexpresiva, de mirada frontal. La indumentaria está formada por una túnica con galón en el escote, y un manto destacando el plegado de los vestidos que tiende a líneas rectas formando dobladuras que en el caso del Niño se forman en V, pliegues uniformes dejando ver los pies desnudos. La Virgen, como reina del universo *Kyriotisa*, se cubre con un velo, sujeto con la corona, formando una cascada de ondulaciones a los lados del rostro. La Virgen porta en la diestra la manzana, símbolo de la Nueva Eva y, el Niño

⁵⁶⁰ QUIJADA GONZÁLEZ, 2015, 499-500.

sostiene el libro de la vida con la mano izquierda y bendice con la diestra.

Es una obra de la segunda mitad del siglo XIII, habiendo recibido una importante restauración, a pesar de tan accidentada historia con la que ha pasado esta imagen, y de los daños sufridos la talla continúa mostrando la calidad de su factura. Suave modelado de los rostros de facciones delicadas, así como el preciso trazado de los pliegues de las telas dispuestos en rítmica simetría, le destacan como una pieza notable de la Baja Edad Media. Adoptando ambas figuras claramente actitudes y era ticas y estereotipadas que conducen al distanciamiento de la imagen hasta juicarla en un plano simbólico, como es propio de la escultura del románico. Su fiesta se celebraba el 6 de septiembre, pero fue trasladada al 8 de septiembre por coincidir con el Día de Extremadura. Se inicia con el traslado a la iglesia parroquial de la imagen, donde permanece desde el día 4 hasta el 22. Los cultos son diarios destacando los de los días 6 y 8, por su solemnidad. También se le celebra una romería el segundo domingo después de Semana Santa.

NAVACONCEJO

1.-NTRA. SRA. DE LA PEÑA

Hasta el año 1950, se podía venerar en la iglesia parroquial de Navaconcejo a una talla de Ntra. Sra. con el Niño, probablemente obra gótica⁵⁶¹. En dicho año, el sacerdote don Manuel García vendió la imagen. En la actualidad se encuentra en paradero desconocido⁵⁶².

⁵⁶¹ No fechamos la obra pues solamente podemos contar con una fotografía, realizada en los años cuarenta y, además, la Virgen está vestida. Imposible para datar la efigie. El prof. FLORES DEL MANZANO, 1985, 116, nos dice: "La imagen de Ntra. Sra. de la Peña, patrona de Peñahorcada, es una pieza de mucha antigüedad y mérito".

⁵⁶² Agradezco los informes recibidos a don Fernando Flores del Manzano. En su obra *Aproximación a la Historia del Valle del Jerte*, 1985, 134, nos dice: "En el año 1746, los navaconcejeños destruyen la ermita de Ntra. Sra. de la Peña -patrona del desaparecido lugar-, y se llevan la imagen a su iglesia. Esto motivó fuertes tensiones populares entre los dos

Esta imagen procedía del despoblado de Peñahorcada⁵⁶³, fue trasladada a la ermita de San Jorge de Navaconcejo, el día 13 de septiembre de 1746, bajo el pretexto de dismantelar la ermita, en la que se encontraba la escultura, por el peligro de una crecida del río Jerte, desoyendo al Tribunal eclesiástico placentino que ordenó se incorporase al patrimonio parroquial de Cabezuela del Valle, a cuya jurisdicción pertenecía⁵⁶⁴.

Por la proximidad a Navaconcejo, los vecinos de Peñahorcada se marcharon a vivir a esa localidad. Incorporándose Peñahorcada, en lo eclesiástico, como anejo a Cabezuela y, parte de su término jurisdiccional pasó a Piornal y la mayor parte favoreció a Navaconcejo⁵⁶⁵.

OLIVA DE LA FRONTERA

1.- NUESTRA SEÑORA DE GRACIA

La ermita de Nuestra Señora de Gracias es obra del siglo XV, erigida sobre los restos de una basílica visigoda, aunque muy remodelada posteriormente por numerosas actuaciones llevadas a cabo durante los siglos XVIII y XIX. Aquí recibe culto una imagen de la Virgen con el Niño (75 cm), de alabastro, obra del siglo XIV y que según una leyenda, sin base científica, fue traída por los caballeros Templarios desde Italia a Oliva, allá por el año 1230. Pero, estilísticamente y artísticamente esta imagen de Oliva de la Frontera es posterior al siglo XIII. Aunque, en honor a la verdad, también hemos de indicar que en el siglo XIX la imagen algunas modificaciones, re-

pueblos. Se entablan engorrosos pleitos. El año 1786 se produce el fallo del tribunal a favor de Cabezuela, que continuó como legítima administradora del Diezmo de Peñahorcada.

⁵⁶³ A finales del siglo XIV estaba ya casi despoblado, pues no se incluye entre los lugares del Sexmo que pagan la “moneda forera” de 1395-1400. PAREDES, 1909, 438.

⁵⁶⁴ Biblioteca Nacional. Sección Manuscritos. Correspondencia de don T. López. Piornal. Tanto Piornal como Navaconcejo se disputaban la posesión de la ermita de Ntra. Sra. de la Peña.

⁵⁶⁵ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Sección: Audiencia, Visitas. Navaconcejo.

tocándose sus facciones que hubieran podido alterar el origen de la misma. Además, recibió otra importante restauración en el año 2006 por parte del restaurador don David Martínez, con taller establecido en Umbrete (Sevilla).

La imagen de la Virgen está erguida, de pie, con el Niño en su brazo izquierdo, Las cabezas de la imagen de la Virgen y del Niño estuvieron cubiertas por unas coronas de alabastro que fueron serradas por encima del ceñidor; defecto escultórico oculto por las coronas de oro y brillantes, que aún la ciñen actualmente, y que fueron donadas por don Rafael Béjar de Mendoza, Presidente de la Hermandad en el mes de agosto de 1903.

ORELLANA LA VIEJA

1.-STMO. CRISTO DE LA CAPILLA

En la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción se existió una talla medieval del Crucificado conocida popularmente como el Stmo. Cristo de la Capilla (130 x 116 cm.). Con anterioridad, se veneró en una capilla del convento de religiosas Dominicanas, construido en el siglo XIV, aquí estuvo hasta el año 1836, pues con la Ley de Desamortización de Mendizábal, las religiosas abandonaron su convento, pasando el Stmo. Cristo a la iglesia parroquial⁵⁶⁶. Con motivo de la guerra civil española, esta imagen fue quemada⁵⁶⁷. No obstante, la conocemos gracias a una fotografía realizada por Garro-

⁵⁶⁶ Conocemos muchas noticias populares sobre el Cristo de la Capilla, gracias a un libro manuscrito de Cofradías que tiene en su poder la familia de don Patricio Ramos Calzado (murió en 1929), de Orellana la Vieja. Arch. particular de la familia de don Patricio Ramos. En épocas de sequía se le invocaba a este Stmo. Cristo en toda la región de la Siberia Extremeña. Gozó de una gran devoción.

⁵⁶⁷ Fueron muchas las imágenes que desaparecieron durante la guerra civil española. COVARSI, 1930, publicó una foto (Garrorena) de la imagen tardomedieval, de los primeros años del siglo XVI, de Ntra. Sra. de las Candelas con el Niño en el regazo, que también se encontraba en la iglesia de Orellana la Vieja.

rena⁵⁶⁸. Terminada la guerra se trajo otra imagen del Stmo. Cristo, que fue donada por don Alonso Gallardo Miranda y doña Josefa Gómez Rodríguez, el 3 de mayo de 1946, fue realizada por el escultor don Pío Mollas, copia de la obra original.

Es probable que esta imagen procediera del convento de los Dominicos que hubo en esta localidad y con la ley de Mendizábal (1835), junto con otras imágenes, fue trasladado a la iglesia parroquial. Durante la estancia en el convento se le conocía como “Cristo de las Aguas”, a partir del traslado a la parroquia se le llamó “Cristo de la Capilla”, por provenir de la capilla del convento.

Su fiesta fue siempre y lo es el 14 de septiembre. En el año 1840 fue proclamado patrón de los agricultores, siendo su primer mayordomo don Gabino Sánchez, que junto con don Patricio Ramírez, autor del himno al Cristo y de unas memorias que nos han ayudado para conocer datos sobre la gran devoción que el pueblo tiene a esta imagen, organizaron la hermandad del Stmo. Cristo de la Capilla⁵⁶⁹.

Esta imagen ha salido varias veces en procesión de rogativas en las grandes sequías. Por ejemplo, el 10 de abril de 1859, 29 de abril de 1863, 22 de marzo de 1868, 21 de marzo de 1874, 2 de abril de 1882, 17 de mayo de 1891, 21 de abril de 1896⁵⁷⁰, 17 de abril de 1903, 19 de abril de 1905, 20 de abril de 1917, 17 de abril de 1929, el 4 de marzo de 1931, y el 14 de septiembre de 1936 fecha en la cual se sacó por última vez al “Cristo de las Aguas” o “de la Capilla”⁵⁷¹. La procesión llegaba hasta la Era de la Cruz donde el pueblo en masa invocaba pidiendo lluvia. En dicho lugar, la imagen era dirigida hacia los cuatro puntos cardinales para ver el estado en que se encontraba el campo y colocando en las santas ramilletes de hierbas secas recogidas en aquellos lugares.

⁵⁶⁸ Angel Garrorena, fue un fotógrafo pionero en este arte en nuestra región. Vivió en Zaragoza y París, instalándose en Badajoz en 1855. Tiene un gran valor documental su *Colección de 402 fotos de monumentos y paisajes extremeños*, exhibida en el Pabellón de Extremadura en la Expo Iberoamericana de Sevilla. PACHÓN RAMÍREZ, 1991, 136.

⁵⁶⁹ Memorias históricas, religiosas y culturales, redactadas y dadas a conocer por SOLANO CASERO, 1992.

⁵⁷⁰ Libro de Cuentas de Fábrica, 1850- abril de 1902. Archivo parroquial de Orellana la Vieja.

⁵⁷¹ Libro de Cuentas de Fábrica, 1 de abril de 1902- 1935. Archivo parroquial de Orellana la Vieja.

Ahora la problemática del agua se ha resuelto porque los embalses de Orellana cubren gran parte de las necesidades que se remedian desde lo alto. Pero al Cristo de la Capilla se lo invoca de manera esencial en la región de la Siberia Extremeña cuando hacen falta favores para los campos. La imagen no se mueve de la iglesia nada más que en excepcionales circunstancias de necesidad.

Existe una tradición de que fue encontrada la primera talla del Cristo en la “Gruta de Villavieja” en la sierra de San Pedro, a unos 5 km de Orellana por un labrador estaba preparando la cementera. Se veneró en la capilla del convento de religiosas dominicas, construido en el siglo XIV. Es una imagen de incalculable valor que convirtió el convento en un centro de fervor espiritualidad, aquí estuvo como religiosa doña Ana, hija de don Juan de Austria.

Se pueden contemplar en la foto de la obra original una talla de Cristo negro doliente, de tres clavos, con los pies curvados en sentido opuesto al de las piernas, se fijan con un solo clavo, quedando el pie interior en vertical y el exterior en rotación externa. Las piernas tienen gran volumen y son cortas, lo que es un elemento característico de los Cristos góticos vallisoletanos⁵⁷².

Aunque no puede contemplarse en su totalidad porque lleva un faldequín de tela que le tapa hasta media pierna. Posee una anatomía de formas suaves y redondeadas, así como un rostro sereno, perfectamente delineado, dentro de la corriente naturalista de influencia francesa, con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho y frontal al espectador. Se pueden ver las venas marcadas en sus brazos, así como los nervios y músculos de sus antebrazos, las costillas pronunciadas, propias de un cuerpo suspendido en la cruz, la lлага y la sangre que corre desde el costado por el cuerpo, y una gran cabellera que cae hacia adelante por el lado derecho de su rostro y hacia atrás por el izquierdo. Junto a la belleza de la cabellera, la de su barba y el trenzado de la corona de espinas. Por todas estas características comentadas podemos indicar que es una obra de la segunda mitad del siglo XIV.

⁵⁷² Vid. ARA GIL, 1977.

PASARÓN DE LA VERA

1.- CRUCIFICADOS

En la iglesia parroquial se conservan dos tallas del Crucificado en madera policromada. Uno de éstos responde a caracteres anatómicos y tipología plenamente góticos (136 x 113 cm.). Es la imagen que recorre las calles de esta localidad verata el Viernes Santo. Uno de los crucificados se encuentra en una capilla en el lado de la Epístola. Es un Cristo doloroso de tres clavos, dispuesto sobre una cruz de gajos. Presenta un estudio anatómico muy marcado en los brazos y tórax, con el fin de emocionar al piadoso. Su cabeza está muy inclinada sobre el hombro derecho. Se cubre con un amplio paño de pureza, recogido en un pequeño nudo, formando pliegues angulares muy rígidos pero de forma natural, sin convencionalismos. Obra anónima fechable en la segunda mitad del siglo XIV⁵⁷³.

La otra talla del Crucificado (147 x 145 cm.) es posterior, se encuentra en la sacristía, posiblemente obra de los últimos años del siglo XV, de un artista local anónimo. Sus brazos son articulados, pues se utilizaba en la ceremonia del Descendimiento del Viernes Santo y, posteriormente salía en procesión como yacente.

Es un cuerpo inerte, ejerce el peso de su cuerpo sobre los brazos. Las piernas y el abdomen poseen un carácter más realista que el tórax y la cabeza. Ya no se montan una sobre otra, sino que se mantienen separadas uniéndose los pies para recibir el clavo. Posee facciones aún góticas, observándose todavía rasgos patéticos que dan lugar a un rostro demacrado. Pero, el paño de pureza es el característico que se utilizará en la primera mitad del siglo XVI; además, está tratado con mayor fidelidad anatómica que la talla anterior.

La Iglesia, desde el Concilio de Trullo (695), recomendaba representar a Cristo en forma humana y sufriente para hacer frente a las doctrinas monofisitas que pretendían absorber la naturaleza humana de Cristo en la divina. Su difusión en la iconografía se produce en el siglo XI, sobre todo en Oriente, mientras que en Occidente surge de forma esporádica en los manuscritos, y en las imágenes de talla se

⁵⁷³ No estamos de acuerdo con Montero Aparicio que fecha esta talla a finales del siglo XIV. MONTERO APARICIO, 1975, 284.

prefería representar a Cristo triunfante y vivo en la cruz⁵⁷⁴. La imagen de Cristo muerto encuentra acogida en Occidente desde finales del siglo XII, por la consideración que adquiere en la teología occidental, la naturaleza humana de Cristo y la valoración del sentimiento para acercarse al misterio de la redención. Además, la sociedad occidental a través de las Cruzadas toma contacto con los lugares físicos donde tuvo lugar la Pasión, recupera las sagradas reliquias y vive con emoción los sufrimientos de Cristo. Por otro lado, la Iglesia necesitaba una imagen inmediata como réplica a las doctrinas heréticas que extendían en el S. de Europa los cátaros y albigenses que afirmaban que Cristo “no podía ser contaminado por la materia: su cuerpo era aparente y por tanto no había sufrido realmente en la cruz, sino simbólicamente”⁵⁷⁵.

Estos Cristos que hemos estudiado en Pasarón de la Vera, responden al tipo de crucifijo doloroso, que se difunde a mediados del siglo XIV, donde las señales de la Pasión están representadas con toda su crudeza.

2.- VIRGEN CON NIÑO

La Señora está en pie, presentando serena faz y curiosos cabellos que la cubren la cabeza, con el brazo izquierdo sostiene al Infante y con el derecho le está mostrando la fruta que se dispone a cogerla el Niño. Actitud muy repetida en otras imágenes que ya hemos estudiado y que manifiesta un sentido teológico, representando a María como Nueva Eva, salvadora de la humanidad. El cuerpo de Jesús, desnudo, el rostro y las manos, de formas gordezuelas. La Virgen viste túnica y manto decorado con estrellas y calza zapatos de punta redondeada. Consideramos que se trata de una imagen del primer decenio del siglo XVI, pero que mantiene lignarias características artísticas y tipológicas.

⁵⁷⁴ REAU, 1955-1958, 447.

⁵⁷⁵ MOXO, F. de.: “Los Cátaros”. *Historia* 16, núm. 62, Madrid, 1981, p. 83; ARA GIL, 1988, 46.

PLASENCIA

1.- VIRGEN CON NIÑO

En el Palacio Episcopal, en las dependencias personales del Ilmo. y Rvdmo. Sr. Obispo, se conserva una imagen de Ntra. Sra. con el Niño⁵⁷⁶, respondiendo a la representación iconográfica de María como Trono de Dios.

Responde al modelo de Virgen Bizantina *Teótocos*, de la que deriva la *Nicopoia* o “la que concede la victoria”, llamada así porque acompañaba a los ejércitos en las campañas militares. Es una Virgen Madre (73 x 26 x 30 cm.), en majestad, coronada como reina entronizada; con el Niño Jesús (mide 34 cm.), frente al espectador y sobre sus rodillas, bendice con una mano y con la izquierda sostiene el Libro⁵⁷⁷, símbolo de la sabiduría divina de Cristo. Responde a un esquema inspirado en Bizancio, que transportado por comerciantes y caballeros cruzados se impone en manuscritos del siglo XI alcanzando una larga pervivencia⁵⁷⁸.

Los pliegues del palio y de la túnica se son duros y abstractos, destacando la escasa diferenciación funcional de brazos y piernas, así como el tipo de calzado puntiagudo, características propias del momento; no olvidemos que la escultura románica posee su propio carácter y obedece a sus propias leyes⁵⁷⁹.

La Virgen se nos presenta en actitud sedente sobre un escaño elemental, con molduras en la parte superior; formado por una tabla vertical, sin respaldo. Levanta con su mano izquierda el manto para resguardar lateralmente al Niño, no lo toca directamente como manifestación de su origen divino. Ntra. Sra. lleva en su mano derecha una esfera (manzana), ideicándola así con la nueva Eva, que venía a salvar lo que se había perdido a causa de una manzana. A pesar de que claramente se observa la postura frontal y asimétrica del conjunto, se

⁵⁷⁶ Véase nuestro trabajo RAMOS RUBIO, 1990, 111-116.

⁵⁷⁷ TRENS, 1947. Como ya hemos visto anteriormente, realiza un pequeño estudio de la significación de algunos atributos que suelen aparecer en las manifestaciones artísticas, como es el caso del libro, símbolo de la sabiduría divina de Cristo.

⁵⁷⁸ SANCHO DE SOPRANIS, 1973; LUIS VALDEAVELLANO, 1975.

⁵⁷⁹ FOCILLON, 1987, 15.

percibe igualmente una cierta sensación de vida, que se desprende de la dulce expresión del rostro de la Virgen y del Niño.

El conjunto está realizado en madera policromada, conservándose la policromía primitiva. Se observa cómo la Virgen es una talla hueca por detrás, lo cual es propio de estas vírgenes conocidas como fernandinas que acompañaban a los ejércitos en campaña, como ya hemos estudiado, y como ponen de manifiesto las *Cantigas* de Alfonso X. En algún taller local se incorporó el tablero trasero y se imitó la policromía primitiva a base de roleos enlazados de un cierto sabor gotizante.

Un dato importante para fechar la talla es la disposición ajustada del escote del cuello de la túnica de la Madre e Hijo, decorada a base de una bordura de flores de tres pétalos; este tipo de flores aparecen en las orlas que rodean las viñetas de las *Cantigas* de Alfonso X⁵⁸⁰. La forma ajustada del escote y la pequeña abertura vertical de las dos túnicas eran frecuentes en los trajes lujosos del siglo XIII. Aún, se siguió utilizando este tipo de indumentaria en el siglo XIV, abandonándose poco después⁵⁸¹.

Por las diversas características expresadas, a las que tenemos que sumar el tipo de corona rústica que porta la Virgen, podemos fechar la obra a mediados del siglo XIII. Según nos han informado, dicha imagen procede de la localidad de Segura de Toro, llegó a Plasencia con el Ilmo. y Rvdmo. Sr. Obispo D. Pedro Zarranz y Pueyo, en 1945. El Obispo sucesor del citado, D. Antonio Villaplana Molina (1976-1989), trasladó la imagen de la Catedral de Plasencia, donde había estado expuesta en una capilla lateral, hasta su capilla en el Palacio Episcopal, donde actualmente recibe culto⁵⁸².

⁵⁸⁰ DELCLAUX, 1973.

⁵⁸¹ BERNIS, 1970, 207.

⁵⁸² Agradezco la ayuda recibida a los Ilmos. y Rvdmos. D. Antonio Villaplana Molina y D. Santiago Martínez Acebes, Obispos de Plasencia. Así como a D. José Sendín Blázquez, canónigo y director del Museo de la S.I.C. placentina.

2.- NTRA. SRA. DEL SAGRARIO

Esta imagen es muy venerada por los placentinos, se encuentra presidiendo el tabernáculo del retablo mayor⁵⁸³ de la Catedral de Plasencia⁵⁸⁴. Esta imagen, de todas las estudiadas, es la que mejor refleja el esquema compositivo que muestran las imágenes de la Señora en las viñetas de las *Cantigas* del Rey Sabio⁵⁸⁵.

La imagen es de madera y se representa a la Virgen (64 x 17 x 41 cm.) sedente sobre un sencillo escaño, sosteniendo sobre la pierna izquierda al Niño (34 cm.), mientras que tiene la derecha vacía, posiblemente, llevaba una fruta esférica. El Niño sujeta con la mano izquierda la esfera del universo, símbolo del poder divino, y bendice con la diestra. La cabeza, el cuello y las manos de Madre e Hijo son de madera policromada, el resto de los cuerpos van recubiertos por un chapeado de plata, aplicaciones de plata sobredorada que ofrecen reiteración sistemática de leones y castillos, así como otro signo que pudiera referirse a Plasencia, además de distintos círculos y rombos que contienen rosáceas⁵⁸⁶. Estas referencias heráldicas nos inducen a pensar en la posibilidad de que esta imagen fuera una donación regia a la Catedral de Plasencia⁵⁸⁷, pues nada sabemos de su autoría, algunos autores han buscado su procedencia en León o con la tradi-

⁵⁸³ Magnífica obra de la primera mitad del siglo XVII, ejecutada por Gregorio Fernández y los ensambladores vallisoletanos Juan y Cristóbal Velázquez bajo las trazas de Alonso Balbás, ilustrada con lienzos de Rizzi (Leg. 91, 11. Arch. Cat. Plasencia). Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, 1975, 300.

⁵⁸⁴ MÉLIDA, 1924, tomo II, 298. Se confunde al decir que es obra de piedra chapeada de plata. Esta imagen estuvo colocada en el altar mayor de la Catedral Vieja y se sacaba en procesión en épocas de sequías. BENAVIDES CHECA, 1907, 283.

⁵⁸⁵ GUERRERO LOVILLO, 1949, 271-282.

⁵⁸⁶ Imagen estudiada por ANDRÉS ORDAX y GARCÍA MOGOLLÓN, 1983, 239-245. Los castillos y leones son idénticos a los que se observan en las orlas de las *Cantigas* de Alfonso X. El castillo de tres torres, es emblema del reino de Castilla; el león rampante, corresponde al reino de León; y un edificio de dos pisos, alude probablemente a Plasencia.

⁵⁸⁷ Durán Sanpere y Ainaud de Lasarte, han señalado su influjo leonés. Por otro lado, Spencer Cook y Gudiol Ricart opinan que esta imagen está muy vinculada con la Virgen de la Sede sevillana, y consideran que ambas tienen origen vasco-navarro. DURÁN SANPERE y AINAUD DE

ción vasco-navarra y, en definitiva, con Santa Fe de Conques a través del camino de Santiago⁵⁸⁸.

La Virgen esboza una leve sonrisa. La actitud frontal, corona y trono, son los tres elementos de su soberanía. El elemental escaño, en el cual está sentada la Virgen del Sagrario, así como el resto de imágenes de Ntra. Sra. que hemos visto, responden a esquemas repetitivos. El trono admite toda una teoría simbólica, desde las pinturas de las catacumbas, mediado el siglo IV, hasta su dependencia simbólica y formal de la *Majestad Domini*⁵⁸⁹.

Los pliegues del manto y de la túnica son muy realistas, lejos de los duros plegados del románico⁵⁹⁰. Calza la Virgen sus pies con los típicos zapatos puntiagudos, cubiertos por una rica chapa, con aplicaciones doradas geométricas. El Niño viste túnica y manto, cuyos ribetes presentan decoración naturalista gótica constituida por flores de seis pétalos, y lleva los pies descalzos.

Es conocido en el período medieval el criterio de revestir de plata a las imágenes que eran muy veneradas, encarnando rostro y manos para darles mayor vivacidad⁵⁹¹. Estas imágenes de madera chapeada en metales preciosos, tienen una larga tradición francesa que se introduce en la Península por la vía de las peregrinaciones.

La Virgen lleva una corona de madera⁵⁹², constituida por unos florones, y el velo de la sabiduría que deja entrever sus dorados ca-

LASARTE, 1956, 134, fig. 122. SPENCER COOK y GUDIOL RICART, 1980, 352.

⁵⁸⁸ 2008, 114.

⁵⁸⁹ MONTES BARDO, 1978, 122.

⁵⁹⁰ La cinta que rodea el escote de la túnica y baja en vertical por el cuerpo de Ntra. Sra. era frecuente encontrarla en las vestiduras lujosas del siglo XIII. este motivo se llamaba "orfrés". Además, el escote en pico de la túnica de María ostenta roleos gotizantes, flanqueados por los sogueados de raigambre gótica, y es el resultado de la llamada *capa con cuerda* habitual en la indumentaria del siglo XIII. GARCIA MOGOLLON, 1987, 123.

⁵⁹¹ Podemos citar la Virgen de la Sede (Catedral de Sevilla), la Virgenes del Sagrario (Catedral de Toledo), la Virgen del Sagrario (de Irache), la de la Vega (Salamanca) y la de Roncesvalles, entre otras.

⁵⁹² Existen noticias documentales de que en el 26 de agosto del año 1650 el racionero Pedro Simón ofreció 50 reales de a ocho de plata para dorar las coronas de la Virgen y del Niño. La corona del Niño no se conserva y Ntra. Sra. ha perdido el plateado, su corona actual es de madera. Cit. BENAVIDES CHECA, 1907, 283.

bellos. La Virgen es una escultura de gran belleza y está ahuecada por la espalda, lo cual es propio de las imágenes fernandinas que acompañaban a los ejércitos en campaña, por eso se las aligeraba de peso, como ponen de manifiesto las *Cantigas* de Alfonso X⁵⁹³. También, para evitar el agrietamiento de la madera por el excesivo peso.

La actitud de las dos efigies es indicativa del abandono del hieratismo románico, en beneficio de un mayor naturalismo, propio del gótico, que se hace patente en los rostros agradables, la disposición de María al sujetar delicadamente al Niño por el hombro izquierdo, y el ligero desplazamiento de las piernas del Niño hacia el regazo de su Madre y el giro de su cabeza hacia el espectador.

Obra del tercer cuarto del siglo XIII, que según el profesor Andrés Ordax, su referencia tipológica más interesante la encontramos en la Virgen de la Esclavitud de la Catedral Vieja de Vitoria⁵⁹⁴.

Fue deplorable la actuación en el año 1892 de don Gregorio de la Concha, arcediano de esta Catedral, que ordenó limpiar con agua caliente y jabón el rostro de la Virgen y del Niño, y con tanta fuerza frotaron, que desapareció la patina de fineza exquisita de ambas efigies⁵⁹⁵.

La talla figuró en la Exposición de Barcelona de 1929⁵⁹⁶, y en la Muestra de Historia y Arte en Extremadura de Cáceres del año 1984⁵⁹⁷.

3.- VIRGEN CON NIÑO

Representar a la Madre de Dios en una época, la medieval, en la que la imagen de la Virgen María presidía templos, ermitas o palacios. Una época en la que la sociedad vivía en torno a la búsqueda de lo divino y la Virgen representaba, al lado de su Hijo, el papel mediador entre Dios y el hombre.

Ya en el siglo II el icono de la Virgen María pasa de las pinceladas de las catacumbas hasta los ábsides y muros de las basílicas y desde finales del siglo V preside con el Pantocrator las iglesias bizantinas principales, habiéndose convertido en preciado tesoro de culto y

⁵⁹³ ANDRES ORDAX, y GARCIA MOGOLLON, 1983, 229.

⁵⁹⁴ ANDRES ORDAX, 1987, 69.

⁵⁹⁵ BENAVIDES CHECA, 1907., 26.

⁵⁹⁶ GOMEZ MORENO, 1929, 229.

⁵⁹⁷ LOZANO BARTOLOZZI, y SANCHEZ LOMBA, 1984, 107.

protección en batallas. Pero será desde finales del siglo XI y hasta el siglo XIV cuando florezca en el Occidente europeo la veneración a la Madre de Dios, en la proliferación de pinturas y esculturas que representen su imagen.

Es imagen de la Virgen con el Niño que ha sido descubierta en Plasencia en el trascurso de unas obras realizadas en la Casa madre de las religiosas Josefinas en el año 2019, al lado de la muralla, es una imagen pétreo que se encuentra cobijada en una hornacina de granito y sobre un pedestal decorado con motivos vegetales tallados en la piedra, aún se aprecian restos de policromía. Las esculturas representativas de la Madre con el Niño estaban talladas frecuentemente en madera por artesanos ambulantes anónimos. Nos encontramos ante la *Theotókos* que en el Medievo evoluciona desde los llamados “Tronos de Sabiduría”, donde la Virgen posa su mano izquierda sobre el Niño. Obra en piedra labrada, posiblemente por algún maestro gremial o por algún artesano ambulante que recorría los pueblos. Es de pequeñas dimensiones, sobre una peana, y se halla entronizada sobre un elemental banco constituido por un madero vertical que va torneado por uno de sus laterales. Sus pies son visibles, calza zapatos puntiagudos, y va tocada con velo y lleva una corona elemental. Viste túnica y manto, cuyos pliegues caen de manera arcaizante. El Niño descansa sentado en el regazo de su Madre, cual trono de Salomón, y ello es síntoma de antigüedad notoria, ya que no está desplazado hacia la izquierda como es normal en otras composiciones más naturalistas y propias del gótico, va descalzo, le falta la mano derecha con la que posiblemente presentaba una actitud bendiciendo, el Niño también se toca con corona elemental, a la manera de gorro, viste túnica talar y los cabellos son muy geométricos y están tratados a modo de casquete. Es una de las imágenes más antiguas que se conocen en Plasencia, representativas de la Madre con el Hijo, el grupo acusa en gran medida las leyes de la frontalidad, y erotismo y rigidez propias del estilo románico, no sólo por la disposición general, sino también por la estructura del pliegues de las vestiduras que son poco naturalistas. Estamos ante una obra lignaria, fechable en la segunda mitad del siglo XIII. La Virgen placentina está representada como Madre de un Niño Dios, éste está representado claramente como Rey del Universo, habitual iconografía románica.

4.- NTRA. SRA. DEL PERDON

En la Sala Capitular de la Catedral placentina, conocida también como Capilla de San Pablo, se encuentra una magnífica talla de Ntra. Sra. con el Niño⁵⁹⁸, bajo la advocación de Ntra. Sra. del Perdón⁵⁹⁹. El primitivo lugar en el que estuvo colocada esta imagen fue en una capilla en el presbiterio de la Catedral Vieja, en donde gozó siempre de gran veneración⁶⁰⁰. Esta capilla de Ntra. Sra. se derribó con las obras de la nueva fábrica iniciadas en el año 1497, la imagen fue trasladada al testero de la nave de la Epístola, dentro de la Catedral Vieja⁶⁰¹. La impresión que da es que pudiera corresponder, junto con la Virgen Blanca, a sendos parteluces del templo original, quizás de las portadas de un crucero desaparecido⁶⁰².

Es una imagen de suma importancia artística, tiene unas considerables dimensiones (120 cm.). Es obra de granito policromado, respondiendo al tipo de Virgen *Odegetria* bizantina, elevada sobre un pedestal decorado con motivos vegetales goticistas. Esta magnífica imagen fue exhibida en la Exposición Internacional de Barcelona en el año 1929⁶⁰³, junto con la Virgen del Sagrario de la misma Seo placentina.

⁵⁹⁸ Aparece atestiguada en un documento testamentario del 11 de julio de 1294, que prueba su antigüedad. BENAVIDES CHECA, 1907, 9.

⁵⁹⁹ Cit. por Mérida que la fecha a finales del siglo XIII. MÉLIDA, 1914, 299.

⁶⁰⁰ En las Actas Capitulares del 14 de diciembre de 1473, se enumeran varias capillas de la Catedral Vieja, entre las que aparece la capilla de Santa María del Perdón. Cit. LOPEZ SANCHEZ-MORA, 1971, 108. Delante del altar de Ntra. Sra. del Perdón, se enterraron varios prelados placentinos, como es el caso de don Nicolás Bermúdez (1357-1370 ?), cuyo sepulcro con la escultura del finado estudiaremos más adelante. También, nos proporciona otra noticia sobre la capilla, el martes 12 de junio de 1408, se cantó un responso sobre la sepultura de don Miguel Sánchez, Arcediano (falleció en 1395) y la Misa al Alba fue cantada en el altar de Ntra. Sra. del Perdón Cit. BENAVIDES CHECA, 1971, 11 y 25.

⁶⁰¹ LOPEZ SANCHEZ-MORA, 1971, 109.

⁶⁰² Dado el estado de insuficiente estudio del templo nada podemos indicar pues las noticias de la historiografía artística no tienen adecuada garantía documental. ANDRES ORDAX1987, 69.

⁶⁰³ Manuel Gómez Moreno, en la redacción de la ficha del catálogo de la exposición, escribió lo siguiente: "Virgen de piedra policromada, que llaman del Perdón: siglo XIV, y estofada en el siglo XVI. Altura 2'15 m.

La Virgen María sostiene fuertemente con su brazo izquierdo al Niño, a la vez que le ofrece la fruta esférica con la diestra, representando a María como nueva Eva, salvadora de la humanidad. Lleva una corona, expresión clara de realeza, y se toca con el velo de la sabiduría. El rostro ovalado, presenta gran belleza, está enmarcado por ondulados cabellos que caen sobre los hombros y espalda. Viste túnica de color jacinto, con escote redondo y con pico en el centro que es el cordón, grueso de la típica capa con cuerda que servía para sujetar esta prenda, muy ajustado al cuello⁶⁰⁴. Posee manto de color verde decorado con motivos geométricos y vegetales, con abundantes pliegues que caen paralelos, dejándonos ver los zapatos puntiagudos de Ntra. Sra., rasgo de antigüedad. Curiosamente, presenta anillos en sus manos, embelleciendo aún más esta jerárquica efigie pétreo. Que a pesar del material utilizado, el anónimo artista ha sabido cincelar con maestría.

El Niño viste túnica de color jacinto abrochada con ocho botones dispuestos en dos filas de cuatro cada una y manto verdoso, lleva los pies descalzos, y sostiene el libro de la Sabiduría divina en la mano izquierda. Está completamente desplazado hacia su lado derecho, para poder coger la fruta que su Madre le entrega, lo cual es un rasgo naturalista, típico del arte protogótico de fines del siglo XIII. La policromía no es la original, se le añadió en el siglo XVIII⁶⁰⁵. Es muy parecida a la imagen de Ntra. Sra. la Mayor de la Catedral de Ávila, fechable por Sanpere y Ainaud de Lasarte a fines del siglo XIII⁶⁰⁶. Por

Catedral de Plasencia". *Exposición Internacional de Barcelona*, 1929. El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional. 3ª ed. revisada por Manuel Gómez Moreno. Barcelona, 1929, p. 229, ficha núm. 687.

⁶⁰⁴ BERNIS, 1970, 208. Los orígenes de esta indumentaria hay que buscarlos en los trajes germanos de fines del siglo XII y los ejemplos españoles más antiguos datan de finales del siglo XIII. En la centuria siguiente continúa esta tradición, pero los cordones son más finos. La utilización de botones en el "orfrés" del Niño nos lleva a finales del siglo XIII, elementos que se emplean en las viñetas de las *Cantigas* y de la *General Estoria* de Alfonso X. Cit. GARCIA MOGOLLON, 1987, 130.

⁶⁰⁵ Benavides Checa, op. cit., p. 314., nos informa que el 22 de octubre del año 1744, el Cabildo concedió licencia para que un artista "pintase, retocase y barnizara de nuevo la imagen de Nuestra Señora del Perdón".

⁶⁰⁶ También, la imagen de Plasencia mereció la atención de Agustín Durán y Juan Ainaud: "La Virgen del Perdón es una labra de piedra policrom-

todas estas características podemos fechar a la imagen de Ntra. Sra. del Perdón en el último tercio del siglo XIII.

5.- SANTA CATALINA

En el claustro de la Catedral Vieja de Plasencia, se encuentra en lamentable estado de conservación una imagen pétrea de Santa Catalina. La Virgen y mártir de Alejandría que murió decapitada en el año 307 por orden de Majencio. Tiene entre sus manos la rueda del tormento al que fue sometida⁶⁰⁷. Pero, este no es su emplazamiento primitivo. Tuvo una capilla dedicada a ella, fundada por el Sr. Obispo don Vicente Arias de Balboa, allí mismo ordenó enterrarse a su muerte⁶⁰⁸. Se nos presenta de pie (167 x 46 x 33 cm.), con un canon alargado, de tipo orientalizante. Imagen labrada en piedra, material no habitual en la estatuaria que estamos analizando.

Lleva sobre su cabeza la corona de princesa como las vírgenes más ilustres. Su rostro ovalado está enmarcado por el cabello que está tratado de manera rudimentaria: le cae en dos bucles sobre los hombros, a modo de volutas. Lleva túnica con el borde muy ajustado a la base del cuello. Sobre la túnica lleva un manto que cae formando abundantes y groseros pliegues geométricos y paralelos, construidos con una técnica tubular muy primitiva, no dejándonos ver los zapatos que calza la santa.

mada, resuelta con sentimiento formal evidente,..". DURAN SANPERE y AINAUD DE LASARTE, 1956, 134 y fig. 121; 93 y fig. 81.

⁶⁰⁷ FERRANDO ROIG, 1950, 70.

⁶⁰⁸ El día 13 de julio de 1415, el Cabildo fundó una capellanía perpetua por el Sr. Obispo D. Vicente Arias, que había fallecido el domingo 29 de julio de 1415. Después, el canónigo Alvaro Cancho, sobrino del mencionado Sr. Obispo, hizo donación al Cabildo de la dehesa de Malueños con la obligación de seis Aniversarios anuales, en la capilla de Santa Catalina, en donde estaba enterrado el Sr. Obispo Arias, por el fundada. BENAVIDES CHECA, 1907, 13.

6.- CRISTO DE LOS DOCTORES

En un colateral de la Epístola de la S. I. Catedral placentina, se encuentra la imagen en madera policromada del Cristo de los Doctores (116 x 105 m.), que gozó de capilla en el citado templo catedralicio y de una gran veneración por parte de los fieles⁶⁰⁹.

Es una imagen de Cristo muerto y sujeto a la cruz con tres clavos, propia del estilo gótico. Pero tiene un carácter amable, como es habitual a lo largo del siglo XIII, hasta mediados del siglo XIV. El peso del cuerpo de Cristo recae sobre los brazos que se elevan por encima de la cabeza, formando casi un ángulo agudo. La cabeza se inclina apaciblemente sobre el hombro derecho. Todos los elementos formales están utilizados para destacar el dolor. Las manos están abiertas, el cabello cae sobre los hombros, formando abundantes mechones puntiagudos, al igual que la barba bífida. El aspecto físico muestra las huellas de terribles padecimientos durante la Pasión que han dado lugar a deformaciones abundantes. Es un Cristo doloroso que impresiona por su veracidad: es de tamaño natural, tiene el cuerpo tenso y la superficie de la piel cubierta de llagas ensangrentadas, la sangre resbala de las heridas en gruesos goterones, es de un realismo impresionante. Se cubre con paño de pureza anudado en la cadera, cubriendo ambas rodillas. El plegado busca sobre todo los efectos plásticos con abundantes pliegues diagonales.

Es un Cristo del dolor que ilustra muy bien la descripción que del Crucifijo hizo Santa Brígida en sus *Revelaciones*: “Entonces se le pusieron los ojos medio muertos, las mejillas hundidas y el semblante fúnebre, la boca abierta y la lengua llena de sangre, el vientre estaba pegado a las espaldas, como si en medio no hubiera entrañas..”. Es una forma de representar a Cristo en la cruz, para despertar los sentimientos del fiel hacia Jesús que ha muerto por nosotros, de acuerdo con la visión dada por la literatura de la época, como hemos visto.

⁶⁰⁹ El 14 de agosto de 1430 doña Teresa López pidió al Cabildo ser enterrada delante del Crucifijo, en lugar llano; fundó seis Aniversarios en cada un año, para lo que señaló 120 mrs. anuales de la moneda corriente en la heredad de Cuadrilleros. El 15 de septiembre de 1465, fue nombrado Racionero, don Alonso Sánchez, a los pocos años falleció y mandó enterrarse delante del altar del Stmo. Crucifijo. En esta misma capilla ordenó enterrarse el 9 de diciembre de 1503, el Racionero don Luis López de Carvajal. BENAVIDES CHECA, op. cit., pp. 14 y 18.

Es un destacado ejemplo líneo de fines del siglo XIII, sobre cruz de gajos, que se asocia a tipos franceses⁶¹⁰. Según la Dra. Franco Mata: “Estos Crucificados muestran un dolor sumamente diverso del de los derivados de la corriente clásica francesa, cuyo paradigma se manifiesta en el Cristo de la Catedral de Sens, importante a tener en cuenta por lo que de contraposición de estilos representa, y cuya repercusión en España se aprecia en los Crucificados de Carbonero el Mayor (Segovia) y, derivados así mismo de Francia y de caracteres afines son el Cristo de la catedral de Plasencia (Cáceres) y el de S. Andrés de Cuéllar (Segovia), ambos de finales del siglo XIII y de la misma escuela”⁶¹¹.

7.- VIRGEN CON NIÑO

En la colección privada Pérez Enciso de Plasencia, se conserva una *Virgen con Niño*, en madera policromada y estofada.

Presenta el tipo de Virgen *Odegetria* bizantina (mide 47 x 26 x 17 cm.), llevando al Niño (41 cm) en el brazo izquierdo. está muy deteriorada, le falta a Ntra. Sra. el brazo derecho, posiblemente llevaba en él la fruta esférica. El Niño lleva entre sus manos la bola del mundo. Los pliegues naturalistas de sus túnicas, los rizos que caen sueltos enmarcando el rostro ovalado de Ntra. Sra., y la postura del Niño, desplazado del centro de la composición y vuelto de perfil, nos induce a datar la obra en el último tercio del siglo XV, estableciendo una relación afectiva entre Madre e Hijo.

8.- NTRA. SRA. CON EL NIÑO

En una capilla del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de San Nicolás, se conserva una imagen en piedra granítica policromada de Ntra. Sra. (112 x 37 x 28 cm.) con el Niño (41 cm.). Obra de fines del siglo XIII. No es originaria de esta iglesia, perteneció a la ermita de Fuentidueñas, cerca de Plasencia. Fue trasladada a esta parroquia en el año 1969⁶¹². Según Díaz Coronado, “esta ermita

⁶¹⁰ FRANCO MATA, 1981, 46. Cit. ANDRES ORDAX, 1987, 69.

⁶¹¹ FRANCO MATA, 1984, 43.

⁶¹² Agradecemos al sacerdote don Francisco Clemente Serrano esta detallada noticia. Además, en el testamento de don Diego de Xerez, consejero de los RR. Católicos y Deán de la S.I. Catedral placentina, menciona a ermitas de su devoción, y figura la primera la de Fuentidueñas, dejando

de Fuentidueñas, perteneció a un convento de Templarios. Esto se afirmó en el Concilio que por mandato de Clemente V se celebró en Salamanca en 1310, y al que asistió el noveno obispo de Plasencia don Domingo II⁶¹³. Esta ermita, convertida actualmente en edificio al servicio de la explotación agrícola, conserva sus muros maestros.

Se nos ofrece esta imagen de Ntra. Sra. con el Niño a la manera de una *Odegetria* bizantina, su cuerpo se incurva con suavidad hacia su derecha, característico ritmo praxitélico propio de la escultura gótica de fines del XIII y principios de la siguiente centuria. Sujeta al Niño con su brazo izquierdo.

Ntra. Sra. deja entrever la típica sonrisa arcaica que hemos visto reflejada en otras imágenes que venimos estudiando. Ntra. Sra. dirige su mirada hacia el fiel devoto, mientras que el Niño, de perfil, mira hacia su Madre a la cual acaricia con su mano derecha, mientras que con la izquierda toma la fruta esférica que María le entrega. Cubre su cabeza con un velo largo y se toca con una sencilla corona, dejando al descubierto sus cabellos ondulantes en larga melena.

No conserva la policromía original, ha sufrido múltiples repintes. En la actualidad se encuentra en lamentable estado de conservación. Viste túnica de color blanco, sujeta por un cinturón que aprieta el talle a buena altura, y manto azulado con los bordes dorados, dejando ver los zapatos puntiagudos con los que calza sus pies la Virgen. Los pliegues de la túnica son pesados, geométricos y paralelos, pero los del manto, forman algunos repliegues interesantes y elegantes, imprimiendo a la imagen un cierto encanto artístico, a pesar de la dureza del material escogido. El Niño viste túnica talar de color azulado, con los ribetes de las bocamangas dorados. Otro rasgo importante, que nos permite fechar esta imagen, nos lo indican los escotes despegados de la base del cuello, y el cinturón muy alto con el cual la Virgen se ciñe la túnica al cuerpo⁶¹⁴. Por los

un real de plata a cada una de ellas (San Cristóbal, San Pablo y Santa María del Puerto). Testamento otorgado el 18 de septiembre de 1509, leg. XIII, núm. 44. Archivo de la Catedral de Plasencia. Podemos conocer datos biográficos interesantes sobre Diego de Xerez en SANCHEZ LORO, 1959, 51.

⁶¹³ DIAZ CORONADO, 1949, 62 y 63.

⁶¹⁴ Como venimos observando, los trabajos de Carmen Bernis, sobre la moda en las imágenes góticas son indicativos a la hora de establecer fechas aproximadas. BERNIS, C.: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen", op. cit.

detalles expresados, podemos fechar esta imagen en los años finales del siglo XIII.

9.- SANTA MARIA LA BLANCA

En el claustro de la Catedral de Plasencia se encuentra una escultura de granito policromada de Ntra. Sra. (175 x 35 x 26 cm.) con el Niño (44 cm.), bajo la advocación de Santa María la Blanca⁶¹⁵. Pero, este no es su emplazamiento primitivo. A principios de siglo estaba en la Sala Capitular o capilla de San Pablo, que fue antigua sacristía, en donde la mandó colocar el Deán don Eugenio Escobar⁶¹⁶. Pero, su emplazamiento habitual, en la que era muy venerada, fue en su propia capilla, junto al sepulcro del reconquistador de Sevilla don Benito⁶¹⁷. En fecha posterior, don Enrique de Guzmán ordenó construir un altar en el claustro para rendir allí culto a esta imagen, pero bajo la advocación de Ntra. Sra. de la Encarnación⁶¹⁸. Según el profesor Andrés Ordax, es probable que “esta imagen, junto con Ntra.

⁶¹⁵ “La advocación de la Virgen Blanca -dice Angel de Apraiz- es indudablemente una advocación popular cuyos datos más antiguos y foco principal los encuentro en Navarra en el siglo XII. De allí se difunde por los caminos de peregrinación, por las influencias navarras y por efecto de la común sensibilidad de los últimos siglos de la Edad Media, con la ternura humanizada y el refinamiento de la época, en imágenes blancas de rostro y policromadas. A las que por esa condición de tal nombre, que es en sus principios como un adjetivo y un epíteto”. ANGEL DE APRAIZ, 1945-1946, 54.

⁶¹⁶ MELIDA ALINARI, 1914, 299. No obstante, este autor la fecha en el siglo XIII. Posteriormente, veremos por una serie de características que puede corresponder a la siguiente centuria.

⁶¹⁷ “En 20 de julio de 1406 otorgó testamento la Sra. Leonor Sánchez, llamada la Ferrusa, viuda primero de Ferrand Alvarez, y después de Alfonso González, se le enterró en la Catedral, delante de la capilla de Sta. María la Blanca, en la sepultura de sus bisabuelos D. Benito y D^a. Gaxeta, en un sitio que tiene unos leones que está hasta el claustro dentro de la iglesia”. BENAVIDES CHECA, 1907, 10.

⁶¹⁸ También, aparece citada en varios documentos del Arch. Catedralicio placentino. En el testamento de don Diego de Xerez, Deán de Plasencia, 18 de septiembre de 1509. En 9 de abril de 1508, en el testamento del Tesorero don Enrique de Guzmán, se dice: “que mi cuerpo sea sepultado en la capilla de la claustra en la que yo hize seyndo Mayordomo

Sra. del Perdón, pudieran haber estado situadas en sendos parteluces del templo original, quizás de las portadas de un crucero desaparecido”⁶¹⁹.

Son varios los autores que en sus obras nos hablan de esta imagen⁶²⁰. Siendo muy bien descrita por dos expertos en imaginaria gótica como son Agustín Durán y Juan Ainaud: “...cuyo cuerpo de canon muy alto posee esa cualidad imposible de descubrir por el análisis que diferencia una talla vulgar, aunque cuando buena, de una verdadera imagen sagrada; es sin duda una profundidad anímica trasvasada por el escultura la materia inerte”⁶²¹.

Obra de formas esbeltas, de tipo orientalizante, muy lejos de la alabastrina Virgen Blanca de la catedral de Toledo, en la que nos encontramos con una tierna y risueña imagen de la maternidad, un concepto inocente y arcaico de la escultura. En la efigie de Plasencia, Ntra. Sra. realiza un juego de caderas propio de la escultura gótica más avanzada del siglo XIV.

Se nos ofrece María de pie, respondiendo al tipo de una *Odegetria* bizantina, realizando el mismo movimiento hacia su derecha que hemos visto en la imagen de la iglesia de San Nicolás. A su vez, sostiene al Niño con su brazo izquierdo y con la diestra le entrega un ave, aspecto interesante que imprime a la composición un mayor naturalismo, la relación entre Madre e Hijo⁶²². Tiene algo desbastada

(en 1503) de la dicha iglesia donde está la Ymagen de Nuestra Señora”. BENAVIDES CHECA, 1907, 16, 19 y 26.

⁶¹⁹ Según ANDRES ORDAX, 1987, 69. No olvidemos que Benavides Checa nos dice que “cuando terminaron las obras de defensa, la Iglesia Catedral primero, la parroquia de San Pedro en el extremo opuesto, la de San Martín (en las jambas de la puerta de esta iglesia, se lee: “Estos arcos hizo Joan Domingues mayordomo Era MCCXXVIII” (corresponde a 1200), y la Magdalena en lo más apartado de la fortaleza, son los primeros templos que don Bricio consagra al Señor. Así la primitiva Catedral estuvo enclavada en la parte de lo que hoy ocupa la iglesia de Santa Ana. Estos templos corresponden al año 1200. BENAVIDES CHECA, 1907, 19.

⁶²⁰ WEISE, 1927, 69. DURAN SANPERE y AINAUD DE LASARTE, 1956, 134. LOPEZ SANCHEZ-MORA, 1976, 102. GARCIA VIDAL, 1982, 78 y 81. GARCIA MOGOLLON, 1987,132.

⁶²¹ DURAN SANPERE y AINAUD DE LASARTE, 1956, 134.

⁶²² El ave en manos de la Virgen y del Niño puede representar el alma del pecador que escapa al lazo de los cazadores que lo persiguen y encuentra

la espalda, para poderla arrimar al muro y para quitar parte de su extrema pesadez.

Ntra. Sra. cubre su cabeza con un velo de color marfil, simbólico de la sabiduría. Viste túnica rojiza con adornos geométricos, posiblemente añadidos posteriormente al igual que las coronas de Madre e Hijo, sujeta por un cingulo muy alto, siguiendo la moda característica del siglo XIV. También, de esta centuria es el escote de la túnica de la Virgen, no tan ajustado al cuello⁶²³. Sobre la túnica, lleva un manto de color azul oscuro, adornado con motivos vegetales y geométricos, que cae con abundantes pliegues pesados y paralelos, dejándonos ver los zapatos de punta redonda. El Niño viste túnica talar (con el escote ajustado al cuello) de color marrón con adornos estofados semejantes a los de su Madre y lleva los pies descalzos. Gran parte de la policromía ha desaparecido, la imagen se encuentra en mal estado de conservación.

Por todas estas características, podemos fechar esta obra a principios del siglo XIV, realizada por un escultor castellano anónimo⁶²⁴, influido por modelos franceses.

10.- IMAGENES EN LA FACHADA DEL PERDON (CATEDRAL DE PLASENCIA)

La fachada de los pies de la catedral de Plasencia, conocida como fachada del Perdón es, posiblemente, el conjunto más antiguo de toda la fábrica eclesial, obra protogótica realizada en tiempos del

cobijo en manos de María. El *Salmo* 124-7, nos dice al respecto: “Escapó nuestra alma como avecilla del lazo del cazador; al romperse el lazo, fuímos librados”. La paloma, es también, símbolo del E. Santo, y pone de manifiesto -al estar en manos de María y Jesús- el misterio de la Anunciación y de la divina maternidad de María (no olvidemos que durante años se la conocía a la Virgen Blanca, bajo la advocación de la Encarnación). TRENS, 1954, 547. También, podemos citar la leyenda de las aves de barro que Jesús fabricaba dándolas luego vida, según el relato del *Apócrifo del pseudo Mateo*. SANTOS OTERO, 1985, cap. XXVII, 225.

⁶²³ BERNIS, 1970, 207.

⁶²⁴ DURAN SANPERE y AINAUD DE LASARTE, 1956, 87, la ponen en contacto con el foco leonés. Figuró en la Exposición: Patrimonio Histórico de Extremadura. Edad Media y Renacimiento, celebrada en Cáceres, en el año 1990. PIZARRO GOMEZ, 1990, 46 y 47.

prelado don Domingo Jiménez⁶²⁵. Su construcción se inicia en época del obispo don Domingo Jiménez (1285-1328), iniciando los trabajos en la Catedral Vieja el maestro Remondo, siendo continuada en 1328 por los arquitectos Diego Díaz, Juan Pérez y Juan Francés⁶²⁶.

Esta fachada está constituida por un arco de medio punto abocinado, con arquivoltas que se apoyan en diez columnas pequeñas rematadas por capiteles decorados con motivos vegetales, semejantes a los capiteles de la parte del Evangelio, salvo uno en el que se ve a una figura humana encapuchada, y otro con dos aves afrontadas y unidas por el pico. Los quicios de la puerta también están tallados, con cuatro seres humanos enfrentados, un personaje agachado con las manos muy enlazadas por delante de las rodillas, y cuatro rostros humanos unidos dos a dos por el occipital. También están decorados los extremos de las jambas con bajorrelieves de figuras humanas muy perdidas.

Por encima del arco de ingreso al templo corre un arco, rebajado y poco resaltado, que decora su intradós con elementos vegetales. Pero, las dos imágenes que más nos interesan en nuestro estudio son las que forman el grupo de la Anunciación, con la presencia del Arcángel Gabriel que trae la Buena Nueva a María. Es preciso decir que esta escena de la salutación se colocaba en el arco de entrada de las basílicas bizantinas. Estas efigies, como el resto de elementos decorativos de la fachada, se encuentran en lamentable estado de conservación, víctimas de las inclemencias del tiempo, al estar expuestas a la intemperie.

Ambas imágenes están ejecutadas en granito, son de grandes dimensiones (lo que nos imposibilita el poder medirlas). María está de pie, ha sido sorprendida por el Arcángel leyendo el libro de las Sagradas Escrituras⁶²⁷. Ntra. Sra. viste túnica y manto con pliegues que caen elegantes, se ciñe con un cinturón y ostenta un escote redondo muy ajustado al cuello, un rasgo más de antigüedad. Cubre

⁶²⁵ Esta fachada ha sido descrita por varios autores, pero la fechan en los inicios del siglo XIII y, más bien, es obra del último cuarto del siglo XIII, entre los que podemos destacar a MELIDA ALINARI, J1914, 273 y 274. TORRES BALBAS, 1952, 160.

⁶²⁶ BENAVIDES CHECA, 1907, 47.

⁶²⁷ Según la doctrina de los Padres de la Iglesia, en el momento de la llegada del Ángel la Señora meditaba las profecías de Isaías, el llamado protoevangelista por sus anticipadores virginales y pasionistas. GARCIA MOGOLLON, 1987, 127.

su cabeza con un velo, símbolo de la sabiduría, dejándonos ver los cabellos que se disponen con abundantes rizos. El Arcángel está de pie, dirigiéndose a la Virgen. Lleva en sus manos un pliego enrollado en donde se lee el divino mensaje. Viste túnica talar ceñida al cuerpo por un cingulo, cayendo los pliegues angulosos y pesados hacia los pies. Los rostros de ambas figuras son muy bellos, el artista estaba ya inmerso en la nueva corriente naturalista que ya se comenzaba a perfilar en el estilo protogótico. Podemos fechar estas figuras en la primera década del siglo XIV.

En la zona superior de la fachada del Perdón, en un lugar muy elevado, podemos apreciar una imagen de la Virgen con el Niño y, delante de ella, un personaje arrodillado⁶²⁸. Las esculturas están integradas en el muro de la fábrica y se apoyan en dos ménsulas. Es posible, que se ejecutaran a mediados del siglo XIV.

II.- CRUFICADO

En el museo de la S.I.C. de Plasencia, se encuentra una talla del Crucificado (122 x 92 cm.), en mal estado de conservación, ha perdido casi toda la policromía original.

Es una figura tranquila, con el dominio de las rectas, de rostro sereno, con barba corta y cabellos muy pegados a la cabeza, pasando éstos por detrás de las orejas. Es una imagen de proporciones alargadas. El cuerpo no presenta extremo dolor, ni distorsiones. La pierna interior se mantiene casi verticalmente, con el pie siguiendo una pequeña rotación externa, la pierna superior flexional la rodilla y dobla el pie en rotación externa. El torso es alargado y muy estrecho, no destacando las costillas ni los músculos. Los brazos son muy largos y casi se disponen en la horizontal. Se cubre con un amplio *perizoma*, anudado en el lado derecho. Por todas estas características, podemos fechar este Crucificado a mediados del siglo XIV. Esta imagen procede de la localidad de Segura de Toro, fue traída a Plasencia por el prelado don Pedro Zarranz y Pueyo, en 1945, junto con la imagen de Ntra. Sra. con el Niño, que en la actualidad se encuentra en los aposentos personales del Sr. obispo, y que ya hemos estudiado.

⁶²⁸ Mélida cree que el personaje arrodillado es el rey Alfonso VIII. MELIDA ALINARI, 1914, 274.

12.- SEÑOR RESUCITADO

En este mismo museo catedralicio se conserva un relieve en alabastro que representa al Señor resucitado (69 x 56 cm.), sentado sobre su sepulcro, dentro de una hornacina de nubes. Se halla incrustado sobre una pila de agua bendita en el panderete que ciega una de las ventanas de la Sala Capitular, lo que permite advertir la transparencia del alabastro⁶²⁹. Se nos ofrece Cristo desnudo, tan solo cubierto con un paño de pureza. Nos muestra con la mano derecha la llaga de su costado. Se encuentra en lamentable estado de conservación, ha perdido su brazo izquierdo. Parece ser obra de la segunda mitad del siglo XV.

13.- VIRGEN DEL BUEN SUCESO

En el colegio de RR. MM. Josefinas de la Santísima Trinidad se conserva una escultura en madera policromada de Ntra. Sra. (57 x 30 x 20 cm.) con el Niño (23 cm.), bajo la advocación del Buen Suceso⁶³⁰. Sin duda, pertenece a otra advocación que la del Buen Suceso. Su denominación le viene con motivo de la fundación del obispo don Pedro González de Acevedo, el cual compra unas casas en la calleja de la Pardala por 700 ducados, en el año 1594, para poder cobijar y adoctrinar en ellas a los niños de la ciudad y la puso bajo la protección de Ntra. Sra. del Buen Suceso, dejándole una renta de 200 ducados⁶³¹. En esta casa, hoy colegio de las Madres Trinitarias, se mantiene la heráldica del Prelado y algunos otros detalles de aquella fundación, en un pequeño museo que las Religiosas han preparado. Procede de la ermita de San Cristóbal, situada en el barrio

⁶²⁹ Se encuentra en la actualidad en el mismo lugar en el que lo vio Mélida, en su visita a la catedral. MELIDA, 1914, 300. También cita “una bella escultura decorativa que se ve sobre una ménsula en un pilar del claustro a la derecha de la portada de dicha sala. Es un **ángel** con rizada melena, revestido de capa, de estilo gótico del siglo XV, esculpido en piedra y que mide en altura 57 cm”.

⁶³⁰ BARRIO y RUFO, 1851, 24, nos refiere que esta imagen es una de las más antiguas de Plasencia y la data en el siglo XIV.

⁶³¹ FERNANDEZ, 1952, 476. Cit. por V.V. A.A.: *Plasencia. Patrimonio Documental y Artístico*. Catálogo de la Exposición realizada en los días 17 al 30 de Junio de 1988 en el Complejo Cultural “Santa María” de Plasencia. Inst. Cultural “El Brocense”. Plasencia, 1988, 125.

de San Miguel de Plasencia, desconociéndose el momento exacto en que llegó a este colegio.

La Virgen se nos ofrece de pie con corona y cetro de plata (sin marcas) en la mano derecha, sosteniendo al Niño con la mano izquierda. Este sujeta con la mano izquierda la bola del mundo, símbolo del poder divino, y bendice con la diestra. El Niño está desplazado del centro de la composición, en actitud más avanzada anunciando ya el gótico. Responde al tema mariano, muy repetido en el arte bizantino⁶³², de Virgen *Odegetria* o Conductora. Ntra. Sra. está de pie llevando en el brazo izquierdo a su Hijo, causa de sus prerrogativas.

La túnica de la Virgen es recta, sin pliegues, adornada con motivos vegetales; mientras que la del Niño está plegada, esto nos induce a pensar que probablemente fuera una imagen de vestir. Todas estas características nos inducen a datar la obra en la primera mitad del siglo XIV.

14.- NTRA. SRA. DEL SOCORRO

Son varias las imágenes que representan a Ntra. Sra. amamantando al Hijo en las localidades de la Diócesis de Plasencia, conocidas con el nombre genérico de Vírgenes de la Leche. En Plasencia existen tres, además de la Patrona de la ciudad, Ntra. Sra. del Puerto, hay una imagen exactamente igual, en la iglesia del Salvador⁶³³ y, otra más antigua que estas dos efigies, instalada en la hornacina del

⁶³² Es más, en su afán de investigar agudamente sobre la exactitud de la iconografía mariana, los bizantinos se ufanaban de poseer el autorretrato de la Virgen, venerado en el templo de Ntra. Sra. de Jerusalén, al que llamaban *Akeiro poiotos* (no hecha de manos), es decir, autógrafo de María. HERNANDEZ DIAZ, 1948, 5.

⁶³³ Virgen alabastrina, que aún conserva en algunas zonas la policromía original, de la cual ofrecemos la fotografía, que responde al tipo *galactotrofusa* o de la Leche, realizada hacia el año 1500 para el enterramiento de Francisco de Tamayo. En el banco existe la siguiente inscripción: "ESTE ALTAR Y NRA. SRA. Y S/EPULVRA MANDO ZER/ I DOTO FRANCO DE TAMAYO". Cit. ANDRES ORDAX, S.: "Arte y Urbanismo de Plasencia en la Edad Media", op. cit., p. 69. También, López Sánchez-Mora nos dice: "en la iglesia del Salvador se da culto a una imagen de la Patrona de la Ciudad, la Stma. Virgen del Puerto, en alabastro, de últimos del XV". LOPEZ SANCHEZ-MORA, 1978, 70.

Cañón o Bóvedas del Marqués de Mirabel con la denominación de Ntra. Sra. del Socorro⁶³⁴, que vamos a pasar a estudiar.

Se nos presenta María (73 x 43 x 39 cm.) entronizada, ofreciendo el pecho al Niño que está sentado sobre su rodilla izquierda (36 cm.). Ntra. Sra. cubre su cabeza, coronada, con un velo. El rostro de perfil alargado y suaves facciones, está enmarcado por el cabello, que asoma únicamente en la zona delantera, dejando despejada la frente. Viste túnica larga de color rosáceo y manto azulado, con adornos vegetales, que cae en abundantes y contrastados pliegues verticales que se quiebran abajo, dejando visible la punta del calzado. El Niño viste túnica talar, del mismo color que la de su Madre. Siendo dorados los ribetes de las bocamangas y bordes del manto y túnica, en ambas efigies.

La relación afectiva que se establece entre Madre e Hijo -cruce de miradas, la Madre entrega el pecho al Niño para tomar la leche-, en definitiva un naturalismo y una frescura poco común, en donde se observa el encanto de la expresión maternal y una refinada elegancia; así como los rasgos puramente formales de las figuras, el tratamiento de los pliegues de las indumentarias, el volumen de la imagen, nos invitan a opinar que nos encontramos ante una de las mejores realizaciones góticas existentes en la Diócesis placentina. Es, por tanto, una interesante efigie mariana del tipo *galactotrofusa*, que tiene los caracteres propios de la figura maternal de la Virgen de la Leche del siglo XIV⁶³⁵.

15.- CRISTO DE LAS INJURIAS

En la iglesia de San Esteban se encuentra a un lateral del altar mayor un Crucificado (138 x 117 cm.) en madera policromada, muy relacionado con los Cristos del Dolor castellanos de influencia renana datables en el siglo XIV, momento propicio para las exaltaciones religiosas⁶³⁶.

Presenta un esquema en Y con los brazos elevados, siguiendo los modelos castellanos de donde parte, como ya hemos indicado. La

⁶³⁴ En la peana de la imagen se puede leer: "N^a S^a del Socorro".

⁶³⁵ Cit. ANDRES ORDAX, 1987, 69.

⁶³⁶ Esta imagen está muy relacionada tipológica y estilísticamente con el Cristo de las Aguas, de la parroquia de Santiago (Trujillo), fechado entre 1370-1375, que muestra una ligera evolución al grupo castellano mencionado. FRANCO MATA, 1981, 43-50.

intensa expresión de dolor se consigue por la triste mirada de sus ojos caídos y la boca entreabierta. La cabeza está muy inclinada, llegando casi a la horizontal, típico de la escuela renana. El rostro es alargado, con rasgos geometrizarantes y enmarcado un cabello liso y barba rizada. Las costillas están muy marcadas, presenta un ligero abombamiento del vientre, la pierna derecha va colocada sobre la izquierda a la que presiona y parece deformar, la fuerte elevación de los brazos y la cabeza completamente caída hacia adelante, son rasgos que caracterizan a esta imagen repleta de dolor. Se cubre con un amplio *perizoma*, con suaves pliegues y nudo situado en el lado derecho, que se extiende sobre la rodilla izquierda tapándola.

A mediados del siglo XVI existía en San Esteban la cofradía del Santísimo Cristo que, según Alonso Fernández “es de mucha gente y de las devociones más antiguas de la ciudad. Entierra a los pobres que no tienen con que se enterrar. Hace su fiesta el Viernes Santo por la mañana”. Esta festividad se celebraba el Jueves Santo en la noche, pero se cambió en 1621 al coincidir con la de la Vera Cruz⁶³⁷. Podemos fechar este Cristo del Dolor en la segunda mitad del siglo XIV, entre los años 1370-1375, fecha que coincide con el Cristo de las Aguas de Trujillo.

16.- NTRA. SRA. DEL PUERTO

En la ermita de la Virgen del Puerto, situada a 5 km. de la ciudad, en la dehesa “Valcorchero”⁶³⁸, es muy venerada por todos los placentinos y vecinos de localidades cercanas, una imagen de Ntra. Sra. (1'02 x 55 x 43 cm.) con el Niño (38 cm), bajo la advocación de la Virgen del Puerto⁶³⁹, que a su vez es la celestial Patrona de

⁶³⁷ Catálogo de la Exposición: *Plasencia Patrimonio Documental y Artístico*. Ed. Inst. Cultural “El Brocense”. Imprenta: “La Victoria”. Plasencia, 1988, p. 128.

⁶³⁸ En el puerto (de aquí su nombre) de Extremadura a Castilla.

⁶³⁹ Aparece mencionada por primera vez, ya en el año 1509. En el testamento de don Diego de Xerez, deán de la S.I. Catedral de Plasencia, otorgado el 18 de septiembre de 1509. También hace referencias a Ntra. Sra. del Perdón, San Pablo y a las ermitas de Fuentidueñas, S. Cristóbal y S. Lázaro. BENAVIDES CHECA, 1907, 17. El 6 de diciembre de 1502 falleció don Diego de Lobera, Chantre de la S.I.C., fundador de la ermita del Puerto, en 1480. Fue sepultado en el crucero de la Catedral, sus testamentarios fueron el Sr. Obispo don Gutierrez Alvarez de Toledo y,

Plasencia⁶⁴⁰, declarada por el Papa San Pío X. Por tanto, este ha sido siempre su primitivo emplazamiento. La ermita estuvo a cargo de los franciscanos y, en 1570, pasó a la jurisdicción del obispo⁶⁴¹.

La actual ermita es obra en su mayor parte acometida en los siglos XVII⁶⁴² y XVIII⁶⁴³, posiblemente, durante esta última centuria se construiría el camarín de la Virgen. Todo el nuevo edificio, se alzaría a partir de un pequeño eremitorio, obra de la segunda mitad del siglo XV y que sustituyó a un pequeño templo precedente⁶⁴⁴. Las

curiosamente, el Deán don Diego de Xerez. BENAVIDES CHECA, 1907, 18.

⁶⁴⁰ El médico Luis de Toro, menciona ya esta ermita en su manuscrito del año 1573: "En la cima del monte que mira a la ciudad hacia el septentrión, a unas tres millas de distancia, hay una capilla de la Santa Madre de Dios, ciertamente pequeña, pero hermosa, con una casa aneja y algunos huertos... La ermita se hallaba a cargo de los franciscanos y, en 1570, pasó a la jurisdicción del obispo..". TORO, 1961, 35. También, encontramos referencias a esta ermita en FERNANDEZ, 1983 (según el manuscrito de 1627), 18.

⁶⁴¹ Como hemos podido constatar en el manuscrito que Luis de Toro escribió en 1573, 35 y s.

⁶⁴² Existen noticias documentales en las que consta que el santuario estaba terminado en el año 1644. GARCIA VIDAL, 1982, 106. Además, hay una lápida que se conserva en la ermita en la que se puede leer: "A gloria y honra de Dios y de su Madre Santísima se hizo este santuario y obra de las limosnas de sus devotos, por no tener renta, ni patrono, siendo obispo de Plasencia el ilustrísimo señor don Diego de Arce, del Consejo de Su Majestad; siendo mayordomo de Nuestra Señora del Puerto Juan Gutiérrez, canónigo, natural de la villa de Béjar, acabóse el año de 1644".

⁶⁴³ Según una inscripción que dice así: "Ejecutóse la nueva fábrica de este santuario a expensas de las limosnas de los devotos, siendo obispo de esta ciudad el ilustrísimo señor don fray Francisco Laso de la Vega: corregidor superintendente, don Juan Francisco de Luján y Arce, mayordomo de Nuestra Señora, don Manuel de Melo, canónigo de esta santa iglesia y capellán de este santuario, don Antonio Cordobés, año de 1723".

⁶⁴⁴ La ermita del Puerto la fundó don Diego de Lobera en 1480, como ya hemos comentado. Este falleció el 16-XII-1502, quedando dispuesto en su testamento nuevas ampliaciones y obras en la Catedral y en el Palacio Episcopal. BENAVIDES CHECA, 1907, 18 y 50. BARRIO Y RUFO, 1952, según la ed. original de 1854, 15.

fiestas en honor a la Patrona de Plasencia, se celebran en este santuario el domingo siguiente a la Pascua de Resurrección.

Según relata una venerable tradición la Virgen se apareció a un pastor en lo alto de un cancho, cerca del sitio donde está enclavada la ermita. Leyenda que pervive en Plasencia, y que narra que cierto día, el pastor vio un resplandor algo más allá de donde pastaba su rebaño, pero no le prestó mucha importancia. Mas como el hecho se repitiera varias veces, movido por la curiosidad, decidió acercarse... para encontrar una imagen que no dudó en idear con la Virgen. Sigue la leyenda diciendo que tan deseoso estaba de comunicar el prodigioso hallazgo a la clerecía placentina, que dé un salto se plantó ante la misma catedral, donde al parecer tuvo que repetir por tres veces su historia antes de ser creído. Una vez en el lugar, los clérigos decidieron levantar allí mismo un santuario que conmemorara el suceso, pero cuando los obreros acudían a trabajar observaban con sorpresa que las herramientas y los materiales de la construcción aparecían en un lugar situado más arriba, conocido por los naturales como *El Puerto*, en el camino de Extremadura a Castilla, que sube por el desfiladero del Puerto de Béjar. Por eso se erigió definitivamente allí el santuario. Y como en el lugar de la aparición no había espacio suficiente, colocaron tres cruces como recuerdo, donde según la leyenda quedó impresa la huella de uno de los pies del cabrero en su formidable salto; el otro frente a la Sede Episcopal⁶⁴⁵.

De ahí el apelativo popular con el que denominan los placentinos a su Patrona: "La Canchalera". La leyenda es muy parecida a otras medievales. Podemos decir, que esta imagen fue ejecutada entre los años 1480-1485, ya que por estos años don Diego de Lobera⁶⁴⁶, Chantre de la Catedral placentina, fundó la ermita de Ntra. Sra. del Puerto⁶⁴⁷.

La imagen que en la actualidad es venerada como Patrona de Plasencia, la Virgen del Puerto, es obra de madera policromada. María

⁶⁴⁵ RODRÍGUEZ PLASENCIA, 2012, 19 y 20.

⁶⁴⁶ Para conocer datos sobre su vida, se puede consultar el artículo: "Don Diego de Lobera". *Hoja informativa pro coronación de la Stma. Virgen del Puerto*, núm. 2. Plasencia, 1951 (Anónimo).

⁶⁴⁷ El testamento otorgado con anterioridad al 16 de diciembre de 1502, fecha de su muerte, por don Diego de Lobera, es de fundamental importancia para la determinación histórica de la Virgen del Puerto. Archivo de la Catedral de Plasencia.

está sentada en un trono de madera y sostiene al Niño en el regazo a la vez, que de formas muy naturalistas, le ofrece el seno para que el Infante pueda tomar la leche materna⁶⁴⁸. La Virgen viste ropajes -túnica plateada y manto dorado- muy ampulosos, observándose las violentas angulaciones del gótico hispano-flamenco, del último cuarto del siglo XV. Lleva túnica plateada y manto dorado adornado con perlas y cabujones de piedras. La policromía no debe ser la original, la actual parece corresponder a la época barroca. El bello y risueño rostro ovalado de Ntra. Sra. está enmarcado por abundantes cabellos dorados, que caen sueltos por la espalda y hombros. Sostiene delicadamente al Niño, que está completamente desnudo, y adopta una postura muy naturalista, girándose hacia su derecha y cruzando las piernas, indicativo de una época y un estilo que se caracterizó por la dulzura en las representaciones marianas.

Tal es la devoción a su excelsa Patrona, que los placentinos, por obra del primer Marqués de Vadillo⁶⁴⁹, levantaron un santuario en el siglo XVIII a Santa María del Puerto en la capital de España, a orillas del Manzanares⁶⁵⁰. Además, existen varias réplicas de la Virgen del Puerto repartidas por las diócesis de Plasencia y Coria-Cáceres, podemos citar las efigies de Ntra. Sra. de Peñas Albas (Cabezuela del Valle), Ntra. Sra. de la iglesia de San Andrés (Guijo de Granadilla), Virgen de la Leche (ermita Ntra. Sra. de Alta Gracia de Garrovillas), Ntra. Sra. de Aldehuela del Jerte, sin olvidar la Virgen alabastrina

⁶⁴⁸ Iconografía de origen bizantino que considera el acto más trascendental de su realeza el dar el pecho al fruto de sus entrañas. Este tipo de *Galactotrofousa*, toma su mayor apogeo en la época ojival. TRENDS, 1947, 466 y 467.

⁶⁴⁹ Entre los años 1710-1717, el Marqués de Vadillo, corregidor en Madrid, solicitó datos sobre la Virgen del Puerto al ayuntamiento de Plasencia, fueron recogidos y transmitidos por don Leonardo Ortiz, regidor perpetuo. Libro de Acuerdos de la Ciudad, 1710-1717. Archivo Municipal de Plasencia. Sobre la biografía del Marqués de Vadillo, se puede consultar al MARQUES DEL SALTILLO, 1951, 189-220.

⁶⁵⁰ Obra maestra del barroco, realizada por el arquitecto Pedro de Ribera. MARTÍN, 1987. Edición en honor de la Stma. Virgen realizada por la Cofradía de Nuestra Señora del Puerto de Madrid, Año Mariano del 7 de junio de 1987 al 15 de agosto de 1988. Imprenta Vimar, Plasencia, 1988, 14. Vid. MARTÍN VIZCAINO, 1973.

de la parroquia placentina del Salvador, entre otras. Ntra. Sra. del Puerto fue coronada canónicamente en el año 1952⁶⁵¹.

Hemos podido seguir, paso a paso, el proceso de restauración llevado a cabo en el Taller de don José Gómez y Gómez, en Trujillo, en el año 1989. La efigie se encontraba en lamentable estado de conservación: agrietamientos en toda la talla con saltados del estuco por cambios bruscos de temperatura; repintes en rozaduras y desgastes; plateados oxidados y desaparecidos por roces; dorado del manto gastado y ennegrecido con señales de golpecitos producidos por cadenas y colgantes.

Durante la restauración, se consolidó toda la talla, rellenando las fisuras para detener los sucesivos saltados con estuco. Se reintegraron las partes saltadas de la imagen y peana con $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$. Proceso de su dorado y plateado al bol con oro y plata finos. Se han protegido de golpes y roces con barnices. La policromía del rostro de Ntra. Sra. y el Niño ha sido retocada, tan solo en sus pequeñas zonas deterioradas.

En el informe enviado al Palacio Episcopal de Plasencia, se advierte: evitar las altas temperaturas por lámparas de alumbrado. En tiempo de verano, si el camarín es caluroso, se debe colocar un recipiente con agua con el fin de proporcionar humedad a la talla. La limpieza del polvo se debe de llevar a cabo con una bayeta suave y, de advertirse algunas grietas en la superficie de su policromía, aplíquese una buena cera en crema con la bayeta.

Por todas estas características expuestas podemos decir que nos encontramos ante una efigie fechable en las postrimerías del siglo XV (hacia 1480), realizada por un escultor anónimo, buen conocedor de la estética flamenquizante que dominaba la Península en los años finales de este siglo. Desde luego, posee la estética, los rasgos artísticos e iconográficos de la Medievalidad, en sus últimos aledaños. A medida que avanza el gótico, se acentúa el realismo en representaciones marianas como ésta, fruto de las ideologías contemporáneas.

17.- VIRGEN DE LA CABEZA

Es una representación de la Virgen *Odegetria* -la que guía- bizantina (60 x 40 x 24 cm). Se nos ofrece María en pie, en actitud de caminar, lleva al Niño (35 cm.) sobre el brazo izquierdo. Este,

⁶⁵¹ Vid. JURADO CARRILLO, 1912. GONZÁLEZ HERRERO, domingo 20 de enero de 1952, 13.

desnudo, juega con su Madre que le ofrece una avecilla, mostrando actitudes naturalistas⁶⁵².

Esta imagen de granito que albergaba el templete (granito, 235 cm. alto) del “Puente Nuevo” de Plasencia, pudo haber sido realizada por el mismo Rodrigo Alemán autor del mismo, y data de una fecha próxima a la construcción del templete⁶⁵³. Apoyo esta hipótesis no solamente con datos cronológicos, sino también, porque en una misericordia de la Sillería de Coro de la Catedral placentina, obra de Rodrigo Alemán y su taller, se representa un tallista –que bien podría ser el mismo escultor- tallando justamente la imagen de La Virgen de la Cabeza.

En 1498, una riada se lleva el antiguo puente de madera conocido con el nombre de “Pascual Clérigo”. Al ver la necesidad de él, don Gutiérrez Álvarez de Toledo, obispo de Plasencia, mandó construir uno nuevo, más sólido. Así quedaba asegurado el intenso paso hacia las comarcas de la Vera y el Valle del Jerte. Este nuevo puente data de los primeros años del siglo XVI, es obra de sillería, de estilo gótico, esbelto de proporciones y estrecho de paso. En el pretil del arco central se levantó un hermoso templete gótico que se comenzó en el año 1500 y se terminó doce años después. El templete se compone de tres cuerpos: una hornacina para albergar a la Virgen de la Cabeza y a la que posteriormente se la protegió con una reja; un escudo de los Reyes Católicos; y en la parte inferior, dos escudos con el emblema de la ciudad y una inscripción conmemorativa, en la

⁶⁵² Según TRENDS, 1947, 545-547: “Pudiera representar este ave el alma del pescador que escapa al lazo de los cazadores que lo persiguen y encuentra cobijo en brazos de María”. También opina, “que al estar la paloma en manos de la Virgen y del Niño, se pone de manifiesto el misterio de la Anunciación de la divina maternidad de María”. No obstante, la paloma es asimismo símbolo del Espíritu Santo y por extensión de Cristo Hombre. Por su parte, el Evangelio apócrifo del pseudo Mateo, en el capítulo XXVII (SANTOS OTERO, 1985, 225), nos refiere la leyenda de las aves de barro que Jesús fabricó cuando era niño, insuflándolas vida para que volaran.

⁶⁵³ En diciembre del año 1507, ya estaba realizada, según consta en el Libro de Cuentas de propios del Ayuntamiento de Plasencia. Se pagaron “ciento cincuenta y tres maravedís por colocar en la imagen de nuestra. Sra. cerrojos, con sus cerraduras y llaves”. Fue pintada en 1509, entre los meses de enero y mayo, por el “pintor valenciano” al que le pagaron doscientos setenta y dos maravedís. Fuente citada. Cuaderno 30.B y 34.B.

que reza: “Esta noble ciudad de Plasencia mandó/ hacer este puente de la Ysla regnando/ el rey don Hernando e la reyna doña/ Isabel nuestros señores e comenzose/ En el año del señor MCCCC/E acabose en el de MCCCCXII a seis del mes de abril/ Fue maestro Rodrigo Alemán”⁶⁵⁴.

Debido a la intensa circulación que el puente soporta, el templete se vio enseguida seriamente dañado y ya fue objeto de una primera restauración en el año 1897, por don Cesareo, a expensas del Chantre de la Catedral don José Benavides⁶⁵⁵. Originariamente, la imagen fue algo más esbelta de lo que es ahora, ya que al partirse por el cuello, perdió algunos milímetros por lo que parece algo achaparrada.

El templete recibió en 1987 una segunda restauración por parte de los alumnos de la Escuela-Taller de Plasencia, siguiendo los pasos que ahora exponemos:

- a. Traslado de las piezas a los talleres de la Escuela.
- b. Limpieza superficial de las piezas originales.
- c. Adecuación de las piezas no existentes al estilo general del templete, partiendo de un dibujo detallado de este.
- d. Unión de las piezas añadiendo grapas y espigas para una mayor sujeción.
- e. Restauración de la *Virgen de la Cabeza* o “de los gitanos”.
- f. Confección de la reja que la protege.

Hemos tenido la ocasión de comprobar la restauración de la imagen de la Virgen de la Cabeza en el año 1987, tarea llevada a cabo por doña María Antonia González Luceño y un grupo de alumnos de la Escuela-Taller Municipal de Restauración de Plasencia, bajo la dirección de don Antonio Gómez Blázquez.

La restauración ha sido realizada llevando a cabo el siguiente proceso:

- a. Se reconstruyeron los fragmentos que faltaban en la corona, rodilla derecha y uno de los pliegues.

⁶⁵⁴ Cit. por MATIAS GIL, 1984, 172.

⁶⁵⁵ Su obra editada en 1907, es una inagotable fuente de la historia de Plasencia.

- b. Se le aplicaron los panes de oro y se la preparó para recibir la policromía al temple.
- c. Se perfilaron los rostros de Madre e Hijo, y se le hizo a la obra un tratamiento protector a base de resina.

En esta imagen de granito se reconstruyeron en primer lugar los fragmentos que faltaban en la corona, rodilla derecha y uno de los pliegues, con resina epoxídica. Después, se preparó la imagen con bol rojo, para recibir los panes de oro. Igualmente, se estucaron las encarnaduras para recibir la policromía. Más tarde, se colorearon la túnica y el manto de la Virgen, así se procedió al estofado de éste -a base de estrellas- en fondo azul. Por último, se perfilaron los rostros y la figura recibió un tratamiento protector a base de resina. Por tanto, podemos datar la ejecución de la Virgen de la Cabeza entre los años 1500-1507. Realizada en el taller de Rodrigo Alemán.

18.- VIRGEN CON NIÑO

En el Museo Etnográfico de Plasencia se conserva una magnífica escultura en alabastro de Ntra. Sra. (99 x 50 x 38 cm.) con el Niño (31 cm.)⁶⁵⁶, procedente del antiguo Hospicio, instalado en el siglo XIX en el edificio de la Compañía de Jesús. Ha sido restaurada recientemente. Fue trasladada al Museo desde el Hospital Psiquiátrico de Plasencia donde estuvo expuesta los últimos años.

La obra muestra una clara evolución de los modelos medievales rígidos e hieráticos, para ofrecernos una dulce sonrisa en la Virgen y una comunicación entre la Madre e Hijo, a el cual sostiene delicadamente con sus brazos, dirigida hacia un claro naturalismo, propio de un arte gótico en sus postrimerías. Mientras que el Niño se nos presenta desnudo, María viste amplias y angulosas vestiduras, dejando ver un picudo chapín característico de la indumentaria del siglo XV. El borde del manto está decorado con pedrería. La Virgen lleva grandes mechones peinados hacia atrás y lleva sobre su ovalada cabeza una diadema sencilla. Calza zapatos terminados en punta, frecuentes en obras artísticas de los últimos años del siglo XV⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ TERRON REYNOLDS y PIZARRO GOMEZ, 1989, 272.

⁶⁵⁷ BERNIS, 1970.

Figuró en la Exposición: Patrimonio Histórico de Extremadura. Edad Media y Renacimiento, celebrada en Cáceres en el año 1990⁶⁵⁸. Es obra anónima, muy en la línea del gótico francés, fechable en el último tercio del siglo XV.

19.- NTRA. SRA. DE LA SALUD

Es en el último cuarto del siglo XII cuando el rey Alfonso VIII, acompañado por las huestes de León y Burgos, conquista la localidad musulmana de Ambroz, entrando en ella por el puente llamado de la "Piedra Vieja" -hoy conocido como Puente de Trujillo- y funda en ella una ciudad que poco después llamaría Plasencia⁶⁵⁹.

Al no existir fuentes escritas nos tenemos que limitar a lo que nos cuenta la tradición: "El rey Alfonso VIII llevaba en su equipaje de campaña una imagen de la Virgen por la que sentía una especial devoción y a cuya intercesión achacaron el éxito de la campaña (se recuperó Plasencia en 1196)⁶⁶⁰, por lo que ordenó se hiciese una copia de la misma y se colocase encima de la puerta de la muralla que habría

⁶⁵⁸ PIZARRO GÓMEZ, 1990, 58 y 59.

⁶⁵⁹ Como ya explicamos al comienzo de nuestro trabajo, fue Sayans el primero que nos habló sobre la presencia céltica de la población de Ambroz. SAYANS CASTAÑOS, 1957, 243-260. Desde luego, en el Fuero fundacional de Plasencia se dice: "...in loco qui antiquius vocabatur Ambroz urben edifico...". FERNÁNDEZ, 1952; BENAVIDES CHECA, 1896. Pero, "la idea predominante es que, al margen de la preexistente ocupación, mantenida en tiempos de los romanos, Plasencia tiene una auténtica entidad ciudadana como consecuencia de la fundación del monarca Alfonso VIII, que alcanzó su mayor desarrollo en la Baja Edad Media". Cit. ANDRÉS ORDAX, 1987, 48.

⁶⁶⁰ Por este motivo se dispuso una inscripción junto al escudo de los RR. Católicos, en la que se expresa la desvinculación señorial de Plasencia para pasar a la autoridad regia, cuya traducción es: "La libertad vale más que la vida, las piedras preciosas y el oro. La libertad está ya devolviendo su nobleza a Plasencia. Derrotada por la Fortuna y redimida para ser esplendor de los Reyes. Por esto los nobles placentinos, héroes en su ciudad, siguiendo las banderas reales, desbarataron a los feroces enemigos, porque sólo es digno de los hombres el estar sometidos a sus reyes. Mes Octubre, año de (insertas las armas de Francisco de Carvajal) 1488". SERRANO, 1947, 203-207.

de construir. Así se hizo, para ser venerada bajo la advocación de Ntra. Sra. del Remedio”⁶⁶¹.

La devoción a esta imagen pronto se hizo vigorosa, habilitándose en la misma muralla una pequeña ermita u oratorio. El 14 de junio de 1653, la Virgen del Remedio pasó a denominarse oficialmente Ntra. Sra. de la Salud. La pequeña ermita fue ampliada para que ocupase toda la cimera de la Puerta de Trujillo, flanqueada por dos sacristías que ocupan los dos cubos defensivos de la puerta. Una de estas estancias es la sacristía propiamente dicha y la otra es la llamada “cuarto de los faroles”, por guardarse en ella los grandes faroles que sacaban en el rosario matinal diario que celebraba la cofradía de Ntra. Sra., siendo utilizada también, según constan en la documentación de la Devoción, como lugar de alojamiento de peregrinos.

El 5 de abril de 1721 comenzó la construcción de la nueva ermita de la Virgen de la Salud, sobre el arco de la puerta de Trujillo, concluyendo las obras en el año 1723. En la misma época se construyó la ermita de la Virgen del Puerto⁶⁶². El 22 de mayo de 1725 fue entronizada la Virgen en su nuevo santuario, tras permanecer en la Catedral durante el tiempo que duraron las obras⁶⁶³.

Al modo de una *Odegetria* bizantina, la Virgen está en pie y sus proporciones son muy esbeltas (103 x 42 x 28 cm.), afilándose a la base como corresponde al período gótico final. Ntra. Sra. sostiene al Niño (33 cm.) con ambas manos, este descansa en el brazo izquierdo de su Madre. El cabello le cae en cascada por la espalda y sobre los hombros, en torno al agradable óvalo del rostro, de una manera flamenquizante, tratamiento usual a finales del siglo XV⁶⁶⁴. El Niño está desnudo y adopta una postura juguetona, cruzándose las piernas con naturalidad delante del regazo de María. Con la diestra se agarra al cuello de su Madre, actitud muy graciosa. El Niño presenta algunos caracteres iconográficos semejantes al Niño que

⁶⁶¹ MARTÍN, 1987 (Imprenta Vimar, Plasencia, 1988), 6. Pero, como suele suceder, la tradición no se corresponde con la realidad, ya que la imagen actual que se venera como Virgen de la Salud, es una talla gótica, de los primeros años del siglo XVI, de derivación hispano-flamenca.

⁶⁶² *Guía de la ciudad de Plasencia por un placentino*. Imprenta Placentina. Plasencia, 1905, 14.

⁶⁶³ MARTIN, 1987, 6.

⁶⁶⁴ Tallados con unas estrías semejantes a las que ostenta la Virgen de Fuentes Claras, de Valverde de la Vera y Ntra. Sra. de la Piedad, de El Torno.

lleva entre sus brazos Ntra. Sra. de la Esclarecida, de la parroquia de Santiago de Cáceres (obra del último cuarto del siglo XV).

Ntra. Sra. viste túnica y manto muy ricos, dorados y estofados con abundantes motivos geométricos y vegetales que enriquecen la efigie. La túnica de la Virgen María ostenta un característico escote cuadrado que puede fechar la imagen en los últimos años del siglo XV⁶⁶⁵, escondido tras el lujoso y voluminoso manto, que está abrochado al centro, rasgo característico en la moda de la segunda mitad del siglo XV. El manto cae hacia los pies en acartonados y paralelos pliegues, concebidos con gran elegancia, en donde se notan las violencias angulaciones propias del estilo gótico, dejándonos ver los zapatos de punta redonda que calza Ntra. Sra. Además, el cinturón con el que se ciñe la túnica está situado a buena altura en el talle, lo cual también prueba que es una imagen de derivación gótica. Además, la peana hexagonal en la que se apoya la Virgen María está decorada con elementales molduras y pometeados, semejantes a los que veremos en la peana de Ntra. Sra. de la Piedad (El Torno), los cuales nos proporcionan un dato clave y de especial relevancia para relacionar la estatura con la etapa hispano-flamenca de finales del siglo XV. Además, la talla propiamente dicha no puede negar su adscripción a modelos de estirpe hispano-flamenca.

Por tanto, consideramos que se trate de una obra realizada por un anónimo maestro, excelente tallista, entre los años 1500-1504, de derivación gótica hispano-flamenca.

PLASENZUELA

NTRA. SRA. DE LA ASUNCIÓN

En la iglesia parroquial de esta localidad cacereña se venera a una de las más primitivas imágenes medievales de Extremadura, bajo la advocación de la Asunción, imagen de madera policromada. La talla de Ntra. Sra. está desbastada por detrás, como es normal en la mayoría de las imágenes medievales que venimos estudiando.

Se nos ofrece María sentada en un elemental trono de madera (54 x 38 x 23 cm.), con el Niño (28 cm.) sobre su rodilla izquier-

⁶⁶⁵ BERNIS, 1970, 205.

da. Este lleva una esfera en su mano izquierda, símbolo del poder divino. Viste túnica, cuyo color se ha perdido casi en su totalidad, en algunos sitios se aprecia la tonalidad jacinto y calza zapatos puntiagudos. También se han perdido los colores del manto y túnica de Ntra. Sra., se conservan vestigios de colores jacinto, en la túnica, y azulado con adornos vegetales en el manto, característicos del gótico. El manto cae con pliegues geométricos y abstractos, dejándonos ver los zapatos puntiagudos que calza, otro rasgo más de arcaísmo. La Virgen lleva un velo de color blanco sobre la cabeza. Además, los cuellos de las túnicas de Madre e Hijo están muy ajustados y ceñidos, lo cual es un rasgo más de arcaísmo, así como el cabello del Niño, tratado a modo de casquete y los rostros de Madre e Hijo, tallados con ingenuidad y presentando la típica “sonrisa arcaica” de las imágenes tardorrománicas, como venimos estudiando.

En la actualidad se encuentra en lamentable estado de conservación, perdiéndose todos los logros conseguidos en la restauración que sufrió en el año 1964, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. No obstante, hemos de decir que durante esta restauración sólo se limpió, desinfectó y saneó la pieza, consolidándose al mismo tiempo la policromía que parece la antigua⁶⁶⁶. No se retocó la policromía perdida, ni tampoco se añadieron los miembros mutilados: los brazos derechos de la Virgen (seguramente llevaría una fruta) y del Niño (en actitud de bendecir). Guarda algunas semejanzas iconográficas con la Virgen de la Sede de la Catedral de Sevilla; Ntra. Sra. la Esclavitud de Vitoria; y Ntra. Sra. de Nájera (s. XII), que “es uno de los ejemplos más antiguos de la versión naturalista de la Virgen”⁶⁶⁷; y en Extremadura, con Ntra. Sra. del Olmo de Ceclavín; Ntra. Sra. de los Apóstoles de Cilleros; y Ntra. Sra. del Sagrario de Plasencia, entre otras. Nos encontramos ante una de las efigies más primitivas de la Diócesis placentina en su aspecto de *Mater Christi*, fechable en la segunda mitad del siglo XIII.

⁶⁶⁶ GARCIA MOGOLLON, 1987, 138.

⁶⁶⁷ SPENCER y GUDIOL RICART, 1950, 363 y fig. 396.

POZUELO DE ZARZÓN

1.- VIRGEN CON NIÑO

El retablo que actualmente se encuentra en el testero de la iglesia fue realizado aprovechando algunos restos del retablo realizado en la primera mitad del siglo XVII, en su primer cuerpo. En el mes de mayo de 1921, una gran tormenta sacudió la población, un rayo provocó un incendio en el interior del templo, afectando al retablo. El retablo actual está coronado, en el ático, por un Crucificado, y por debajo, en una hornacina de medio punto, la imagen de San Pedro en la Cátedra, y en los laterales, Santiago, patrón de España a la mano derecha, y a la otra San Ramón Nonato. Perimetralmente el retablo está decorado en sus bordes verticales por sendos finos aletones y en la forma curvada por un destacado guardapolvo denticulado. En las enjutas de las calles laterales se disponen parejas de angelitos correspondidos con otros querubines en cornisamento. En el primer cuerpo del retablo, consta de tres calles, entre cuatro grandes columnas toscanas entorchadas, una Virgen medieval en el centro del mismo, cobijada en arco de medio punto y, a ambos lados, un Sagrado Corazón y la Virgen, Inmaculado Corazón de María, ambas imágenes de Olot, principios del siglo XX.

El retablo realizado en el año 1630 por Felipe de Ocampo aparece detallado en la visita realizada al templo parroquial por el licenciado don Francisco Lorenzo, siendo mayordomo don Gabriel Sánchez: *“En la Visitación del año de mil seiscientos e treinta y tres de los ornamentos de la Yglesia parroquial de este lugar del pozuelo por su mxd el Sor Ldo Francisco Lorenzo Visitador del Obispado se halla un retablo nuevo de madera que hinche el espaldar de la capilla y toca el remate a lo alto de ella tiene una custodia antigua y sobre ella en el medio del Retablo al Sor Sn Pedro en Catedra y en lo alto y en su vista recta un crucifijo grande y a los colaterales tiene de vulto los vultos siguientes= Santiago patron de españa a la mano derecha de la custodia y a la otra Sn Pablo San Anton y Sn Francisco. A los lados de la misma en el primer cuerpo del Retablo = Con ocho columnas de ensamblaje y sus capiteles a lo corintio = y en el segundo cuerpo del retablo tiene a Sn Gregorio papa Sn Benito avad y Santa Lucía y Santa Potenciana con otras santas con otras tantas columnas rematadas en capiteles y bolas redondas de igual y de los demas ornamentos conte-*

nidos en el inventario primero con las diligencias puestas. El Sor Diego de Herrera sacristan de la parroquial a quien se entregaron se dio por contento y entregaron al Sor Visitador e al tiempo del escrito un estandarte negro que de este se consumio con el tiempo en pedazos que hallo deel y se obligo en bastante fianza de dar cuenta de ello cada uno se le mando por el Sor Obispo de este obispado de sus salarios y lo firmo de su nombre el Visistador = Presbitero Diego Rodrigo y Marcos Carnaceda clerigos = En el Pozuelo a cinco de Junio de seiscientos treinta y tres años El Ldo Dn Francisco Lorenzo Diego Herrera Sacristan de la parroquial Ante mi Francisco de Lemos Mayordomo Gabriel Sánchez Obispo Dn Juan Roco de Compostela Presbítero Cura propio Diego Rodríguez Clérigo Marcos Carnaceda”668.

Destacamos la imagen lignaria de la Virgen María con el Niño. Está sentada sobre un elemental trono, constituido por un simple madero vertical, como si fuera una banqueta. Nuestra Señora adopta una postura hierática y rígida, propia del románico, haciendo la función de *Tronum Dei*. Según la disposición de la mano derecha, no parece que sostuviera alguna fruta, como es el caso de otras imágenes marianas de esta época (Nueva Eva), sino que parece que extiende el brazo a manera de salutación. Aunque hemos de tener en cuenta las continuas restauraciones a que se han visto sometidos Madre e Hijo. La Virgen se toca la cabeza con un velo dorado, símbolo de la sabiduría, no dejando ver los cabellos. Calza María zapatos de punta redondeada y sostiene a su Hijo con la mano izquierda, este descansa sentado entre el regazo y la pierda izquierda de su Madre, casi desplazado al centro de la composición, pero manteniendo la *Maiestas Domini* característica de las estatuas altomedievales. El Niño se nos presenta en actitud ingenua, se cubre con un gorro, que quizá constituya un vestigio de la corona, le falta el brazo derecho, posiblemente adoptaba una postura bendiciendo, viste túnica talar de cuello ajustado. Es obra de los inicios del siglo XIV.

2.- VIRGEN DE LA ENCINA

La Virgen de la Encina es la patrona del pueblo. La ermita fue construida en el siglo XVI, aunque fue lugar de culto desde la Baja Edad Media, recibiendo una importante ampliación en el siglo XVII. Entre los años 1604 y 1623 aparece el arquitecto Miguel de Azpeitia

⁶⁶⁸ Libro de Visitas de la iglesia de San Pedro de Pozuelo de Zarzón, 1595-1689, fols. 351 r y 351vº, correspondiente al 1633.

interniviendo en algunas obras de la ermita. Los primeros documentos sobre la cofradía de la Virgen de la Encina datan del año 1592⁶⁶⁹.

Es una ermita edificada en un cerro sobre peñascales. Tiene adosada la casa del ermitaño al sur. Está situada en una loma privilegiada desde donde se divisa todo el pueblo y la cuenca del Alagón. Desde la ermita se observa una magnífica panorámica del municipio y su territorio. La fábrica de la ermita es obra de mampostería granítica y mortero de cal, reforzada con buena labra de sillería en esquinas, arcos, contrafuertes y entrada con dovelas. El interior consta de nave rectangular y tres tramos más la capilla mayor o cabecera separada por arco de medio punto sobre pilastras y cubierta interiormente con una cúpula semiesférica de ladrillo viejo. Los tramos están separados por arcos de medio punto sobre pilastras adosadas. Se cubre con un techo a dos aguas de viguería moderna, presentando una tribuna, a modo de coro, sobre dos columnas modernas.

En el interior de la ermita destacamos un retablo clasicista de la primera mitad del siglo XVII que ocupa el testero, dividido en banco, un cuerpo con tres calles separadas por cuatro columnas y ático, con la figura del Crucificado. El ático, flanqueado por pirámides herrerianas y dos aletones. En la hornacina central, coronada por una venera semicircular, recibe culto la imagen de la Virgen de La Encina, Patrona del lugar, que según una venerable tradición fue traída por los caballeros templarios desde Astorga, donde se veneraba otra de igual advocación. Tras el avance almohade en el año 1174, los caballeros del Temple se replegaron, y para evitar la profanación de la imagen la escondieron dentro de un tronco de encina, donde años después fue localizada.

En el año 1730 recibió una restauración la imagen de la Virgen, según el libro de Cuentas de Nuestra Señora de la Encina: "*Comparcio en esta visita Gabriel esteban mayordomo que fue de esta ermita el pasado año de 1729 y aporto 480 reales por cuenta de su alcance los que pusieron en el archibo de la Yglesia parroquial de este lugar y mando que se retoque la nariz y mano de la imagen por necesitarlo y la cofradia pago 20 reales*"⁶⁷⁰. Y, en el mes de febrero de 1759

⁶⁶⁹ Libro de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Encina, 1592-1642. Archivo Diocesano de Coria-Cáceres.

⁶⁷⁰ Libro de Cuentas de Nuestra Señora de la Encina, 1642-1749, corresponde a 15 de mayo de 1730. Archivo Diocesano de Coria-Cáceres.

se restaura el rostro de la imagen de la Virgen⁶⁷¹; en el año 1764 se restauran el cuerpo de la Virgen y el Niño Jesús: “Item zientto y settenta reales que costo el hechar el medio cuerpo a la imagen y niño”⁶⁷². En el año 1816 volvería a retocarse la imagen de la patrona en un taller de restauraciones placentino.

La imagen de la Virgen con el Niño, titular de la ermita, es obra medieval. La Virgen tiene buenas proporciones, está sedente sobre un madero vertical, sujeta al Niño con la mano izquierda y con la derecha le ofrece una fruta (ha desaparecido). No cubre su cabeza con un velo, como es costumbre en este tipo de imágenes lignarias, observando sus cabellos rizados y geométricos. El rostro de María, con los ojos abiertos y boca menuda, resulta un tanto inexpresivo. Ciñe su túnica con un cinturón, mientras que los pliegues del manto, decorados con estrellas, caen entre las piernas, dejando ver los zapatos de punta redondeada. El Niño presenta gran humanidad, viste una túnica que no deja ver las piernas, está sujeto amorosamente por su Madre con la mano izquierda. Jesús bendice con la mano derecha, mientras que en la izquierda tiene abierto el libro de la sabiduría divina. Consideramos que es obra de la segunda mitad del siglo XV.

PUEBLA DE SANCHO PÉREZ

1.- NUESTRA SEÑORA DE BELÉN

En la ermita de Nuestra señora de Belén se conserva una lignaria imagen de alabastro de la Virgen con el Niño (80 cm). Representa a la Virgen de pie con postura frontal, cogiendo al niño con su mano izquierda. La Virgen viste túnica de color blanco y se cubre con un manto con adornos dorados. En su cabeza lleva una gran corona dorada con forma circular. El Niño viste túnica con adornos dorados, lleva en sus manos el Libro. Tallada en alabastro con su parte de

⁶⁷¹ “Mando: que se componga el rostro de Ntra. Sra. o se le haga otro nuevo por no estar con la correspondiente proporciones y hermosura”. Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de la Encina, 1756-1795, fol. 4.

⁶⁷² Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de la Encina, 1756-1795, correspondiente a 10 de enero de 1764, fol. 10v^a. Archivo Diocesano de Coria-Cáceres.

atrás desbastada. Tiene policromada la cabeza, las manos y los pies. Fue restaurada en el año 2006.

Según una leyenda, cantaba un pájaro sobre la rama de una zarza una mañana de 1390. No parece este un acontecimiento extraordinario, ni digno de ser recogido por las crónicas de aquel tiempo; sin embargo, el piar del ave provocaría hechos que cambiarían el convencional discurrir de los días en la Puebla de Sancho Pérez de la Baja Edad Media.

Quiero imaginar, pues nada dice la tradición oral sobre ello, que fue el trino de un mirlo el que llamó la atención de un pastor mientras sus ovejas pacían en el valle del Calvario, ajenas a su gorjeo. Al acercarse a la zarza encontró entre el follaje una imagen de la Virgen María y de Jesús Niño sobre su regazo. En ese instante, la Virgen se apareció y encomendó al pastor, de nombre desconocido, la misión de comunicar a las autoridades civiles y religiosas su petición de construir un templo en esa misma zona.

De generación en generación se ha transmitido en el pueblo que pronto comenzaron las obras de la iglesia mariana, pero no donde pidió la madre de Cristo, sino en un espacio más cercano a la localidad. Cada jornada los alarifes se aplicaban a la tarea encomendada, pero durante noche, de forma misteriosa, todo lo construido con esfuerzo era tirado por tierra. Finalmente se decidió erigir la ermita en el sitio exacto donde la Virgen se había mostrado, tal como pidió, perpetuándose allí su culto desde entonces.

RIBERA DEL FRESNO

1.- NUESTRA SEÑORA DE GRACIA

En el retablo mayor, la calle central está ocupada por la escultura de Nuestra Señora de Gracia, titular del templo. Este grupo escultórico emplazado hoy en día en la iglesia de estilo gótico, correspondiente a la última década del siglo XV.

La imagen de la Virgen, de sueltas proporciones, respondió una tipología en boga en los últimos años del siglo XV. La figura adopta una actitud elegante, con túnica y manto a la moda cortesana. Se representa la Virgen de pie, en una posición levemente arqueada, que rompe la ley de frontalidad, lo que logra mediante el desplazamien-

to hacia delante y en diagonal de la pierna derecha, consiguiendo sin sujetar mejor al Niño y la cabeza inclinada en esa misma dirección.

María tiene los rasgos físicos propios de los años finales del siglo XV: rostro ovalado sobre el que cae una larga melena de cabellos negros, mejillas llenas, amplia frente, párpados pesados, larga y perfilada nariz, boca menuda, y manos con largos y finos de dos colas que sujeta al Niño con izquierda y con la diestra se sujeta el manto. va vestida con una larga túnica, presentando un amplio escote según la moda de la época, dejando ver su esbelto cuello. Encima lleva un manto dorado, recogido bajo el cuerpo de Cristo, lo que origina un rico juego de pliegues tubulares, muy al estilo de las obras flamencas.

El Niño aparece de perfil al espectador, haciendo gala de su postura de una libertad de naturalidad en la línea que ofrecen los niños algunos grupos tardomedievales de finales del siglo XV. Viste túnica que deja ver sus pies desnudos, agarrándose delicadamente a su Madre, ambas figuras concebidas claramente con una voluntad de incomunicarlas con su entorno. La Madre se desentiende del Hijo, ante el que no inclina la cabeza para dirigirle su mirada, lo mismo ocurre con el Infante, dentro del contexto premonitorio del momento en el que asumirá su responsabilidad redentora.

2.- NUESTRA SEÑORA DEL VALLE

La obra más antigua de Ribera del Fresno preside el retablo mayor de su capilla. Imagen que responde al modelo iconográfico bizantino que concibe a la Virgen María como un vínculo con Jesucristo.

María está sentada rígidamente en un sitial. Viste túnica y manto y se toca con velo. Mira al frente y ofrece un fruto con la mano derecha -como seña de la Redención- mientras que con la otra sostiene al Niño Jesús que está sentado sobre la pierna izquierda de su Madre, como es habitual en este tipo de esculturas medievales. El Niño mantiene la frontalidad, su rostro está enmarcado por una melena corta. Está vestido con túnica, mostrando los pies descalzos. Alza la diestra señal de bendición mientras que con la otra mano sostiene el globo terráqueo, símbolo de la eternidad divina. Es obra de la segunda mitad del siglo XIII.

SAN MARTÍN DE TREVEJO

1.- NUESTRA SEÑORA DE BELÉN

En la iglesia parroquial de San Martín de Trevejo se conserva esta imagen de la Virgen con el Niño Jesús (85 cm) de madera policromada, recibe culto bajo advocación de Nuestra Señora de Belén.

Se nos presenta la Virgen de pie con el Niño asentado sobre su brazo izquierdo. Se cubre con un manto y se toca con una especie de corona muy ruda y un velo que enmarca el bello rostro ovalado, pequeños ojos bajo destacados arcos filiares, corta nariz y boca resumida que deba sus comisuras en una suave sonrisa.

Tiene túnica de escote redondeado al cuello. Los pliegues del manto caen en líneas paralelas, pesados y geométricos, no apreciándose los pies. El Niño se cubre con túnica talar, no apreciándose los pies que quedan recogidos en la mano izquierda de la Virgen. Una nota característica del vestido es la clase de escote que porta la túnica, adornado con el “orfrés”, moda frecuente en el siglo XIII y que se siguió utilizando durante la primera mitad de la centuria siguiente⁶⁷³. Estamos ante una obra de los primeros años del siglo XIV.

2.- NUESTRA SEÑORA DE LA ESTRELLA

En la iglesia de San Martín de Tours recibe culto esta imagen de la Virgen con el Niño (40 cm), bajo la provocación de Nuestra Señora de la Estrella.

La Virgen está de pie, porta con la mano izquierda un libro abierto y sujeta al Infante con la derecha. La Madre mantiene una postura rígida mientras que el Niño, mira al espectador, en ademán de jugueteo. Responde al tipo de *Odegetria* bizantina. Destacan los largos cabellos de la Virgen que caen rizados a ambos lados del rostro. Viste túnica de color jacinto con escote cuadrado sobre una camisa de color marfil con cuello en pico⁶⁷⁴ y manto azul oscuro con estrellas plateadas, dejando ver los zapatos de puntas redondeadas⁶⁷⁵. El Niño

⁶⁷³ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 140.

⁶⁷⁴ BERNIS, 1970, 205.

⁶⁷⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 142.

va descalzo y viste túnica talar de color blanco marfil, decorada con florecillas tetrapétalas. Estamos ante una obra de finales del siglo XV.

SANTIBÁÑEZ EL BAJO

1.- NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD

En la ermita del Cristo recibe culto esta imagen gótica de Nuestra Señora de la Salud, una copia más de la Madonna de Trapani (Sicilia), modelo iconográfico generalmente realizado en alabastro que cuenta con varias réplicas en diferentes países⁶⁷⁶. Esta interesante iconografía consiguió una amplia y rápida difusión por todo el Mediterráneo.

La escultura de Nuestra Señora de la Salud se alza sobre un pedestal octogonal. La Virgen está de pie y sostiene al Niño Jesús en su brazo izquierdo. Es patente la curvatura clásica que adquiere la Virgen María. El Niño lleva túnica talar, manto y va descalzo. La Virgen viste túnica y se cubre con amplio manto formando pliegues violentos⁶⁷⁷. Es obra realizada en el siglo XVII aunque repite las mismas características estilísticas e iconográficas que la Madonna de la *Annunziata* de Trápani, Virgen de volúmenes contundentes y cabeza pequeña, mira de lado y esboza una sonrisa que ilumina su rostro de facciones finas y elegantes, mientras, el Niño dirige la mirada hacia su Madre como queriendo llamar su atención.

SOLANA DE CABAÑAS

SANTA LUCÍA

En la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, recibe culto una bella imagen de Santa Lucía, de estilo napolitano, tallada en alabastro. Solana, tal y como es conocida la población, es una pedanía de Cabañas del Castillo, al occidente de la Sierra de las Villuercas.

⁶⁷⁶ FRANCO MATA, 1984, 268-286.

⁶⁷⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 144.

La imagen alabastrina preside un retablo rococó que fue encargado por la cofradía de Santa Lucía, las trazas del mismo y su ejecución fueron realizados por Antonio José Proenza, en el año 1785⁶⁷⁸. La imagen de la santa es obra del último tercio del siglo XV. Se nos ofrece con túnica con reborde y ancha faja que la sujeta muy ornamentada y un ampuloso manto, decorado con estrellas y flores⁶⁷⁹, que deja ver los zapatos de punta redondeada de la santa⁶⁸⁰, cayendo por la espalda y por el manto la larga cabellera de la santa, que se toca con una especie de bonete. Como atributos lleva la palma, atributo común de los mártires que simboliza la consecución de la vida eterna. En la mano izquierda lleva una bandeja en la que se encuentran unos ojos, los que según la tradición fueron arrancados a la Santa.

El 13 de diciembre se celebra en Solana de Cabañas la fiesta en honor a Santa Lucía. Los solanuegos se presentan en la iglesia luciendo sus mejores galas. Preside la ceremonia la imagen tallada en alabastro de Santa Lucía. A las doce se inicia la procesión entre el repique de campanas, la imagen de la santa recorre en andas las calles del municipio. Se celebra una rifa y se comparte un día festivo.

⁶⁷⁸ Archivo parroquial de Solana de Cabañas, traza del retablo de Santa Lucía, folio 1°. MÉNDEZ HERNÁN, 1997, 347; ÁLVAREZ GONZÁLEZ, 1998, 383-392.

⁶⁷⁹ El profesor Méndez Hernán considera que la policromía de la santa fue obra del propio José proenza, añadiendo un galón de oro, flores de colores “ymitando a tisú” y dejando por fondo el mismo jaspe de la pieza original. MÉNDEZ HERNÁN, 2004, 801.

⁶⁸⁰ Típicos de los años finales del siglo XV. BERNIS, 1978, 34.

TEJEDA DE TIETAR

1.-NTRA. SRA. DE LA TORRE

En la parroquia de San Miguel Arcángel, en el sotobanco del retablo mayor⁶⁸¹, se conserva una lignaria imagen de la Virgen María (60 x 25 x 31 cm.) con el Niño (23 cm.), bajo la advocación de Ntra. Sra. de la Torre⁶⁸².

La Virgen tuvo su ermita en la dehesa "Torre de Paniagua"⁶⁸³, que está situada a 1 km. y 300 metros de la población de Tejeda, en la carretera que conduce a Bazagona desde el cruce de Vallejera, y que en la actualidad está convertida en "casa de heno".

⁶⁸¹ Ejecutado en 1568, por los entalladores placentinos Francisco y Baltasar García, y decorado con lienzos del pintor Antonio de Cervera, en 1588. Libro de Inventario y cuentas de Fábrica, 1563-1601. Cuentas de los años 1568, 1575 y 1588. Archivo Parroquial de Tejeda.

⁶⁸² Aparece citada en el Libro de Cuentas más antiguo que se conserva en el Archivo Parroquial de Tejeda. Inventario y Libro de Cuentas de Fábrica, 1563-1601, cuentas de 1568. "Un retablo grande de talla al altar mayor nuevo por pintar y dorar de cinco órdenes las tres de ymaginería y las dos de tableros de pinzel y una custodia grande en que está el sacramento, tres ymágenes que son un crucifixo, nra. sra. de la torre, y san juan en lo alto...". Y en el inventario de 1588, ya está pintado y dorado el retablo: "Un retablo de talla grande en el altar mayor pintado y labrado con cinco órdenes las tres de ymaginería y las dos de tableros de pinzel e una custodia grande para el Stm^o. Sacramt^o. las imagenes que tiene son un crucifixo, nra. sra. de la torre y mas abaxo san miguel...".

⁶⁸³ Aparece mencionada por FERNANDEZ, 1952 (según el manuscrito de 1627), 35 y 36. También, en el *Catastro de Ensenada*, manuscrito de la villa de Texeda, 13 de febrero de 1753. Y en la correspondencia que mantuvo don Tomás López, Geógrafo Real, con el sacerdote de Tejeda don Francisco Antonio Alonso y Rodríguez en el año 1787. Aparecen citadas tres ermitas, y entre ellas, la de Ntra.Sra. de la Torre. En el "Expediente de la visita a Tejeda", 1791, también se cita a la ermita de Ntra. Sra. de la Torre. Archivo Histórico Provincial (Cáceres). Leg. 13, n^o 3, fols. 5 v y 6 v.

Existió una Cofradía encargada del culto a Ntra. Sra. de la Torre, la cual poseía numerosas propiedades⁶⁸⁴. Aportamos una noticia importante de don Melchor Sasadre, que nos llega del año 1791, según la cual la Cofradía de Ntra. Sra. no utilizaba bien los enormes ingresos anuales que obtenían: “Quanto mejor sería aplicar las rentas de la Cofradía y Obras Pías que se malbersan y roban los mayordomos para dotación de un Maestro de niños q. formase las Costumbres de estas gentes rústicas, que desde la mas tierna edad se llenan de resabios y malas inclinaciones. Cosa es que pasma que la Cofradía de nuestra Señora de la Torre tenga tantos vienes y rentas para que la Sagrada Imagen permanezca en una Mala Hermita expuesta a profanaciones frecuentes, sin culto sirviendo la misma Hermita y casa contigua a ella de abrigo y refugio de malos hecheros. La Virgen agradecería mucho que se la llevase a la Parroquia y que se hiciese mejor uso de los vienes demoliendo la casa y la Hermita. La devoción está reducida a irse a Embriagar una vez al año con el pretexto de Piedad y devoción a romerías de que resultan ofensas a la religión y al estado”⁶⁸⁵.

Para ricar lo dicho, transcribiré unos textos sobre la cofradía y la ermita: “Otra cofrâ. de Nra. S^a de la Torre; Tiene de fondo en bienes Raizes seis mil y seis cientos rr. En Reses Bacunas cuatro mil y seis cientos rr. que todo compone onzemil y doscientos r. Tiene Doze cofrades, su Instituto el de la Asistencia á Diferentes festividades que tiene en el Discurso del año en la Ig^a Parrochial y Reparos de una Hermita que tiene á la distancia de una Legua de esta V. adonde se venera la mencionada Imagen de Nra. S^a con título de la Torre”. A la pregunta veintitrés se contestó lo siguiente: “Hay Tres Hermitas. Una adonde esta Nra. S^a de la Torre de que se ha hecho mencion. Dista de esta Villa una Legua; y sy el temporal lo permite y el Señor cura

⁶⁸⁴ En el Libro de la Cofradía, en el año 1744 se ofrece una larga lista de heredades y olivos repartidos por todo el término de Tejeda, pertenecientes a la Cofradía de la Virgen de la Torre. Además, en el Libro de Becerro, fechado en 1769, aparecen escritas las cargas y obligaciones contraídas por la citada Cofradía, podemos citar: “Tiene la obligación de mandar decir en cada año 25 misas cantadas; y trece procesiones alrededor de la iglesia: una el día de San Agustín (28 de agosto) y las doce restantes en los cuartos domingos de cada mes, etc.. Hay un Libro de Mayordomía, abierto el 8 de septiembre de 1774 en el que figuran los ingresos y gastos hasta 1833 sobre romerías, misas, reparaciones, etc.

⁶⁸⁵ Expediente de la visita a Tejeda, 1791, leg. 13, núm. 3, fol.s 5 v y 6 v. Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

notiene otraocupazion ba_elsegundo Dia dePascua deResurezion á dezir una misa cantada ála que suelen asistir sus cofrades; y Aunque hay un Santero que Nombra el Ayuntamiento. de esta Villa para que cuide del Aseo de Nra. S^a y su hermita no Reside en aquel sitio sino queba y viene cuando lepareze nezessario”⁶⁸⁶.

En el año 1809, la imagen se trajo al templo parroquial, cuando hicieron su entrada en la localidad los franceses, el día de San Juan, 24 de junio, de dicho año⁶⁸⁷. En tiempos de Isabel II, con motivo de la ley del 2 de septiembre de 1841, se dispuso la enajenación de los bienes religiosos. Se subastó la dehesa de “Torre de Paniagua” de 1.404 fanegas, que perteneció al Cabildo de la Catedral placentina, fue adquirida en Madrid el 23 de septiembre de 1843 por don Joaquín Rodríguez Ledesma⁶⁸⁸, en la cantidad de 300.000 reales⁶⁸⁹.

Conserva un origen legendario, como muchas otras imágenes que ya hemos estudiado. Según los vecinos de Tejeda, esta imagen se apareció en la dehesa “Torre de Paniagua”, de aquí su apelativo, lugar donde se construyó la ermita. Según la leyenda, un toro al escarbar la tierra dejó al descubierto esta talla de la Virgen, que había sido allí enterrada por los cristianos al huir de los árabes. Pero, como hemos indicado, es solo una leyenda, pues la imagen no revela tanta antigüedad.

Podemos considerarla como una de las mejores obras en su género en la región extremeña y, desde luego, la más antigua escultura exenta de la comarca de la Vera⁶⁹⁰. Se nos ofrece María sentada en rigurosa posición frontal, sobre un elemental escabel, sin respaldo, sujeta al Niño Jesús con la mano izquierda -éste está sentado

⁶⁸⁶ Archivo Histórico Provincial. “Expediente de la visita de la villa de Tejeda”, 1791, leg. 13, n^o 3, fols. 5 v y 6 r, 6 v y 7 r. Vid. GONZÁLEZ NÚÑEZ, 1986.

⁶⁸⁷ Según dejó escrito el párroco don Miguel Arjona Bravo, en 1809. Libro de Cuentas de Mayordomía, 1774-1833. Conservándose entre los años 1809-1833 el culto a la Virgen en la iglesia de Tejeda. La imagen no volvió a salir más del templo parroquial.

⁶⁸⁸ Natural de Badajoz, residió en Madrid donde fue nombrado Procurador de su provincia en las Cortes Generales de 1836, representando a Badajoz en las Cortes. DÍAZ Y PÉREZ, 1884.

⁶⁸⁹ Archivo de la Delegación de Hacienda de Cáceres. Exp. de venta de Bienes Nacionales, leg. 2. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos Notariales, leg. 3.101.

⁶⁹⁰ Esta imagen ha sido mencionada muy ligeramente por FERNANDEZ OXEA, 1960.

sobre la pierna izquierda de su Madre-, y tiene vacía la diestra, posiblemente llevaba una fruta esférica. Viste túnica amplia ceñida al cuerpo con un cinturón, que cae formando amplios pliegues geométricos, dejándonos ver los zapatos de punta redondeada que calza la Virgen María. A su vez, lleva corona mayestática y, bajo ella, el velo de la sabiduría, que es tan amplio que cumple la misma función que un manto. El Niño lleva en su mano izquierda la bola del mundo, y ha perdido la mano derecha. Viste túnica talar y lleva los pies desnudos. El cabello le ha sido colocado a modo de casquete, presentando un peinado muy elemental y esquemático.

La policromía que ha tenido esta imagen hasta su reciente restauración (año 1988), no era la primitiva, fue alterada por múltiples repintes modernos. La Virgen tenía la túnica roja y el manto azul, al igual que el del Niño. Los zapatos de Madre e Hijo eran marrones, y el escabel en el que va sentada la Virgen era de color verde.

El estado de conservación de la imagen era lamentable por haber sufrido un fuerte ataque de insecto xilófago, circunstancia que ha obligado en el proceso de restauración a realizar determinadas reparaciones para ocultar los daños. Sobre la madera apareció una preparación blanca, mal adherida por efecto del deterioro de la talla, que ha producido importantes desprendimientos de la policromía original, cubiertos posteriormente por una densa capa de estuco y pintura. Para ocultar los daños más visibles de la capa de policromía, le fue dada una pasta coloreada a base de cera. Además de los deterioros debidos al mal estado de la madera de base, presentaba otros en forma de fisuras verticales a causa de los cambios volumétricos de la madera. Aparecen varias mutilaciones, siendo las más importantes las manos derechas de Madre e Hijo. Tres de las almenas de la corona mayestática estaban rotas y reparadas con corcho y puntillas, y en la parte central presentaba un elemento metálico para fijar una corona superpuesta.

En la restauración llevada a cabo en 1988 por don Francisco Arquillo Torres, Catedrático de Restauración en Sevilla, se ha fijado la capa polícroma desprendida, se han extraído los elementos metálicos de la cabeza y la base, se ha tratado con insecticida la madera y se ha consolidado la misma, se han cerrado las grietas producidas por deformaciones de la madera, se ha reconstruido la corona siguiendo el criterio de reintegración visible y se han reconstruido las manos derechas de la Virgen y del Niño, aplicando también el criterio de reintegración visible. Además, se ha recuperado la policromía original, que

se mantenía en algunas zonas de la talla, operación delicada y laboriosa (el Niño tenía túnica de color verde y Ntra. Sra. tenía un gran porcentaje de oro). El importe estimado de los trabajos de restauración ascendió a la cantidad de 525.000 ptas., subvencionada por la Diputación Provincia de Cáceres, con una duración de noventa días⁶⁹¹. Por todas las características anteriormente expuestas, podemos fechar esta imagen en la segunda mitad del siglo XIII.

TORNAVACAS

1.- VIRGEN CON NIÑO

En la localidad de Tornavacas hasta el año 1965 se conservaba una Virgen con el Niño en la capilla particular de los herederos de doña Engracia Ávila⁶⁹², sita en la calle Queipo de Llano, actualmente, vive en el domicilio doña Josefa Merino⁶⁹³, natural de Ávila, ciudad de donde procedía la imagen. Esta obra fue vendida en el año 1965 a don Quevedo Macho, odontólogo, vecino de Reinosa (Cantabria), por la cantidad de 80.000 ptas. Hoy se halla en paradero desconocido.

La Virgen se nos ofrece de pie a la manera de una *Odegetria* bizantina, con el Niño apoyándose sobre su brazo izquierdo en una actitud un tanto forzada y muy naturalista, sujeto por la mano derecha de la

⁶⁹¹ Según consta en el Informe Técnico sobre el estado de conservación de la Virgen de la Torre, abril de 1987. Agradezco a don Demetrio González Núñez y a don Francisco Arquillo Torres, la ayuda recibida al enviarme el Informe Técnico sobre el estado de conservación y, posterior, restauración de la Virgen de la Torre, efectuada en 1988.

⁶⁹² Esta imagen fue citada por primera vez en el artículo de HERRERO, 1951, 32.

⁶⁹³ Era descendiente de don Iván Méndez de Avila. En el dintel de la portada del domicilio particular se lee la siguiente inscripción: "DE IVAN MENDEZ DAVILA/ CRIADO DE SV MAGESTAD". Es probable que este caballero estuviese al servicio del Emperador Carlos I. Es tradición que Carlos I pernoctó en esta casa en la noche del 11 de noviembre de 1556 en su camino hacia Yuste, según recogen varios autores en la obra *Yuste* editada por los "Caballeros del Monasterio de Yuste". Zaragoza, 1961, 82.

Madre; en su mano izquierda porta una esfera, símbolo del mundo y, con la mano derecha, acaricia el rostro de María. Ntra. Sra. viste túnica ceñida con un cinturón, con escote ajustado al cuello y un largo manto, con pliegues naturales y movidos que descansan sobre los pies, presentando los zapatos puntiagudos. Tiene grandes ojos almendrados, nariz recta y la boca cerrada, cuyo hermetismo la aleja de los tipos orientales bizantinizantes y no transmite el sentimiento que debiera desprender la imagen⁶⁹⁴. La cabeza de Jesús de parecidos rasgos a los de la Virgen María, se adorna de rizados bucles, geométricos, en los que está presente la idea de que fueron los entalladores locales los que trabajaron estas esculturas lignarias.

El Niño viste túnica talar de ajustado escote y pliegues arcaizantes, tiene los pies descalzos y presenta un rostro rígido, de gran primitivismo, con la singularidad de que el cabello está tallado a base de rizos geométricos, como ya hemos explicado. La efigie del Niño es muy parecida al modelo de Santa María la Real de Nájera, obra del siglo XII, considerada por Spencer Cook y Gudiol Ricart como “uno de los ejemplos más antiguos de la que podríamos llamar versión naturalista de la Virgen”⁶⁹⁵.

No hemos podido comprobar la imagen en su estado original. No obstante, sabemos por las informaciones que amablemente nos han facilitado que la obra en conjunto estaba muy repintada a base de un color marrón⁶⁹⁶. Por todas las características anteriormente descritas consideramos que puede fecharse la Virgen con el Niño en el último tercio del siglo XIII.

2.- VIRGEN CON NIÑO (COLECCIÓN PARTICULAR)

En Trujillo, en propiedad de la familia Martín, en la calle Parras, se conserva esta magnífica talla policromada de la Virgen con el Niño, procedente de Tornavacas.

La Virgen está de pie, sostiene al Niño con su mano izquierda sin atención hacia él ni acercamiento. Su rostro está enmarcado por el cabello en amplios pliegues por la espalda. Viste túnica de cuello redondo y manto. Lleva en la mano una manzana. El Niño, también

⁶⁹⁴ GARCIA MOGOLLON, 1987, 149.

⁶⁹⁵ SPENCER COOK y GUDIOL RICART, 1950, 363, figura 396.

⁶⁹⁶ Agradezco la información recibida a don Fernando Flores del Manzano, profesor del Instituto Nacional de Bachillerato de Plasencia.

de cabello rizado, está casi desnudo, cubriéndose con *perizoma*. La representación está marcada por una gran elegancia, los rasgos del rostro tanto de la Virgen como del Infante se han trabajado con delicadeza, con facciones suaves, ojos almendrados, cejas altas y nariz y boca pequeñas. Estamos ante una obra de la primera mitad del siglo XV.

EL TORNO

1.-NTRA. SRA. DE LA PIEDAD

Presidiendo el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Piedad, se encuentra una imagen de Ntra. Sra. (60 cm.) con el Niño (22 cm.) bajo la citada advocación. Se trata de una efigie de madera policromada, restaurada por doña Lucila Labera, en Torrelavega (Santander), en julio del año 1984⁶⁹⁷.

La Virgen está de pie, tiene avanzada la pierna derecha y sujeta al Niño con sus dos brazos. Sobre la espalda caen los largos cabellos de la Virgen, parecidos a los que tiene Ntra. Sra. de Fuentes Claras (Valverde de la Vera)⁶⁹⁸. Viste túnica de color jacinto decorada con elementos vegetales estofados. Rematando en un escote cuadrado muy significativo, sobre el que se pliega un manto azul abrochado en el centro, característico de la moda de la segunda mitad del siglo XV⁶⁹⁹, decorado con estrellas doradas. Calza zapatos puntiagudos. El Niño viste túnica de ajustado cuello, dejando ver las piernas y los pies desnudos. Bendice con la diestra, mientras que en la mano izquierda, hoy vacía, llevaría la bola del mundo. Esta imagen fue realizada por un tallista anónimo, buen conocedor del estilo hispano-flamenco. Se apoya la escultura en una peana hexagonal adornada con bezantes o pometeados, semejantes a los existentes en la peana de

⁶⁹⁷ Durante la restauración se levantaron los repintes que hacía algunos años había efectuado don Manuel Calderón, para comprobar la policromía original. Llevando a cabo otras labores de conservación, desinfección, consolidación, estucado y reintegración de las partes perdidas. GARCIA MOGOLLON, 1987, 179.

⁶⁹⁸ GARCIA MOGOLLON, 1987, 152.

⁶⁹⁹ BERNIS, 1970, 16.

Ntra. Sra. de la Salud (Plasencia), los cuales nos proporcionan un dato clave para fecharla en los años finales del siglo XV, además de las características descritas anteriormente.

TORRE DE SANTA MARÍA

1.- NUESTRA SEÑORA DE LAS CANDELAS

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en el lado del Evangelio, se conserva una imagen de la Virgen con el Niño bajo la advocación de Nuestra Señora de las Candelas. Es una obra policromada mediante la técnica del estofado, talla en madera policromada que representa a la Virgen de pie con el Niño Jesús sostenido en su brazo izquierdo y con la diestra le sujeta los pies. Viste túnica dorada con escote redondo y se cubre con un ampuloso manto dorado que cae hasta el suelo dejando ver los zapatos de punta redondeada. El Niño deja ver sus pies desnudos pero se cubre con una túnica dorada, sosteniendo entre sus manos la paloma, símbolo de la divinidad. La Virgen presenta una disposición frontal, solo rota por el leve *contrapposto* que consigue la flexión de la pierna derecha. La cabeza de la Virgen es ondulada, con largos cabellos que le caen a ambos lados. La cabeza del Niño Jesús es de gran naturalismo, se peina con el típico flequillo montañésino. Es obra de los años finales del siglo XV.

TORREJÓN EL RUBIO

1.- NUESTRA SEÑORA DE MONFRAGÜE

En pleno corazón del Parque Nacional de Monfragüe, en la ermita de la fortaleza, dentro del término municipal de Torrejón el Rubio, recibe culto desde la Edad Media una imagen de la Virgen con el Niño, bajo la advocación de Nuestra Señora de Monfragüe.

La historia del castillo se remonta a la Alta Edad Media. En el año 713 los árabes dirigidos por Musa ibn Nusair, tras el asedio que se produce por parte del Emir Omeya de la ciudad de Emérita Augusta, ocupan estas tierras, conocidas como *Al-Mofrag* que significa «el

abismo». Fueron éstos los que construyeron aquí la fortaleza sobre los restos de una fortificación precedente utilizada por los romanos como punto estratégico de vigía. Fueron los árabes los que fortificaron el flanco sur del Castillo con una barbacana⁷⁰⁰.

En el año 1166 el castillo es reconquistado por el portugués Geraldo Sempavor, cediéndolo en 1171 a Fernando II⁷⁰¹ y, éste a su vez, cede el castillo de Monfragüe a la Orden de Santiago (cuyo escudo campea en la entrada de la ermita). Una contraofensiva musulmana volvió a apoderarse de la fortaleza entre los años 1173 y 1180, que el rey Alfonso VIII reconquistará de forma definitiva. En el año 1180 ocuparon el castillo los caballeros de la Orden de Montegaudio que llevarán a cabo importantes reformas de acuerdo a sus necesidades militares, adoptando en la última década del siglo XII (1192) los caballeros como nuevo nombre de la Orden el de Monfragüe, estableciendo aquí su sede principal⁷⁰². Se conservan restos de la fortaleza, algunos muros del recinto, torres y un aljibe.

Casi adosada a una de las torres del castillo se encuentra la ermita. Es una pequeña construcción de tipo popular con sus muros encajados y de gran grosor, que sirven como sostén a una cubierta a dos aguas, de madera, que ha sido recientemente rehabilitada, en la que se venera la imagen del siglo XIII que representa a la Virgen con el Niño⁷². Es manifiesto que el arte popular románico prolonga los mismos esquemas compositivos hasta el pleno gótico. Tanto esta imagen de Torrejón el Rubio que se venera en su ermita de Monfragüe como tantas otras existentes en la región –románicas o góticas– procedentes de otros puntos ajenos, traídas a la misma por las tropas cristianas con la reconquista o por otros cauces muy distintos.

Para conocer los orígenes de esta imagen lignaria, hemos de remontarnos a Don Rodrigo, III conde de Sarriá, que marchó a Palestina a mediados del siglo XII, donde fundó la Orden Militar de Ntra. Sra. de Monte Gaudio⁷⁰³, cuyos caballeros al apoderarse Saladino de

⁷⁰⁰ FERNÁNDEZ OXEA, 1949-50, 27.

⁷⁰¹ GIBELLO BRAVO, 2006, 339.

⁷⁰² En el año 1196 al desaparecer la Orden de Montegaudio, formó parte de las posesiones de la Orden de Monfragüe. VELO y NIETO, 1954, 362-364.

⁷⁰³ Monte Gaudio, nombre titular de la nueva Orden, es un monte situado en la parte oriental del Mediterráneo, a 895 metros sobre el nivel del mar. Según algunos historiadores, allí administraría justicia el profeta Samuel. Los peregrinos que viajaban a Tierra Santa en la Edad Media procedentes de Europa, habiendo pasado Siria, al llegar a este monte veían por primera

Jerusalén regresaron a Europa. Don Rodrigo fue uno de los fundadores de la Orden de Santiago, en 1170. Además, después de renunciar a su hábito santiaguista, estableció de nuevo la Orden de Ntra. Sra. de Monte Gaudio, en España, según bula otorgada por el Papa Alejandro III, el 23 de diciembre del año 1180. Estableciéndose en el castillo de Montfragüe que fue su casa matriz⁷⁰⁴. Don Rodrigo Álvarez III Conde de Sarriá, fundador de la orden y primer maestro, era hijo de don Álvaro Rodríguez II Conde de Sarriá, pertenecientes a la alta nobleza que contaba con un gran prestigio y consideración en la corte, y de la infanta portuguesa doña Sancha Fernández. Se alistó en el año 1147 en las tropas de la II Cruzada convocada tras la caída en 1144 en manos turcas del condado de Edesa, el primer estado franco en Oriente Medio. Ofreció sus servicios en Tierra Santa al rey de Jerusalén Balduino III, que junto con otros caballeros españoles demostró destreza y valentía. Convenció al rey Balduino para crear una nueva orden militar que defendiera y socorrieron a Jerusalén, solicitando la majestuosa atalaya de Monte Gaudio, para sede de la nueva orden, deseo que le fue concedido creando la Orden Militar de Caballeros de Santa María de Montegaudio⁷⁰⁵.

Don Rodrigo regresó a España y fue reclamado por el rey Fernando II de León para encabezar la reconquista. En 1169 don Rodrigo se hallaba acompañando al monarca en la toma de Badajoz, y un año más tarde formaría parte de los nobles que se unieron en Cáceres para fundar los Fratres de Cáceres, origen de la Orden de Santiago. El primer Maestro de la Orden de los Fratres de Cáceres fue don Pedro Fernández de Fuentecalada, y don Rodrigo fue nombrado Comendador Mayor.

vez, de un golpe de vista, desde sus cumbre, toda Palestina, con Jerusalén a sus pies. El principal fin de esta Orden del Monte Gaudio era proteger a dichos peregrinos, así como acudir a los sitios en donde fuera solicitada su ayuda en defensa de la cristiandad. En el Monte Gaudio situó su casa principal el fundador don Rodrigo, haciéndola dependiente de la casa central del Císter. En Jerusalén tuvo su sede maestra en la Iglesia Fortaleza del Monte Gaudio, habiéndosela donado, entre otras tierras y posesiones, la defensa de la Torre de la Puncelles en la ciudad de Ascalón.

⁷⁰⁴ VELO y NIETO, 1954, 349-370; CALLEJO SERRANO, 1978.

⁷⁰⁵ MUÑOZ DE SAN PEDRO, 1953, 34; BLÁZQUEZ, 1917, 147. Muy interesante son las últimas investigaciones llevadas a cabo por Jesús Sierra Bolaños, sobre la Orden de Montegaudio.

El castillo de Monfragüe se perdió de nuevo al ser conquistada por Abu Jacob. La reconquista definitiva acaeció en 1180, coincidiendo con la fundación de Plasencia por Alfonso VIII⁷⁰⁶. El apoyo de Fernando II a la orden fue decisivo entregándole Cáceres y el Castillo de Monfragüe. En el año 1180 son confirmados por bula papal por Alejandro III los estatutos de la Orden de Montegaudio, rigiéndose bajo la regla cisterciense. Los frailes de Monfragüe fueron ganando prestigio con el tiempo, participando en campañas militares con el resto de las Órdenes Militares. En el año 1174 recibieron bajo privilegio de donación por Alfonso II de Aragón la Villa de Fuente de Alfambra que les fue arrebatada a los árabes. Iniciándose la expansión de la Orden de Montegaudio por Aragón, Barcelona y Levante, pasando los bienes de la Orden de Monfragüe y la donación del castillo a la de Calatrava en 1221 (documento firmado con Fernando III el día 23 de mayo de 1221)⁷⁰⁷. Con posterioridad, el rey Sancho IV cedió el castillo de Monfragüe a Pedro Sánchez de Grimaldo, y después lo heredó la familia Bermúdez de Trejo y, más tarde, los Vargas de Oliva de Plasencia. El castillo –como hemos explicado– sufrió múltiples desperfectos durante la Guerra de Sucesión y con la invasión francesa, ha llegado hasta nosotros en lamentable estado de conservación. Gracias al hermoso paraje en el que se encuentra y por la riqueza faunística de la zona, se han llevado a cabo labores de restauración en la fortaleza. En el interior de la ermita de Montfragüe, colocada en una hornacina del altar mayor, se encuentra la imagen en madera policromada de la Virgen María (72 x 41 x 28 cm) con el Niño (36 cm), bajo la advocación de Ntra. Sra. de Montfragüe, fue Coronada en el año 1958.

Se nos ofrece María sedente en un sencillo escaño. Sostiene con la mano izquierda al Niño, que está sentado sobre la pierna izquierda de su Madre, y con la mano derecha una fruta esférica, la forma redonda expresa la totalidad; significa los deseos humanos; cuando está en manos de María significa el triunfo de la Nueva Eva sobre el pecado⁸⁶. El Niño lleva la bola del mundo en la mano izquierda y bendice con la diestra. Ambos, mantienen una postura frontal, hie-

⁷⁰⁶ En el privilegio fundacional que Alfonso VIII otorgó a Plasencia, figuraba la fortaleza de Montfragüe como aldea dependiente de la ciudad del Jerte, pero reservándose el rey la propiedad del castillo entregándosela a la Orden de Montegaudio.

⁷⁰⁷ BLÁZQUEZ, 1917, 171; VELO, 1954, 135-137.

rática. La Virgen se cubre con el velo de la sabiduría, que nos deja ver algunos de sus rizados cabellos. Viste túnica rojiza, ceñida por un cinturón, y manto de color azul. El Niño viste túnica jacinto y manto azul, con los ribetes y bocamangas dorados; presentando pliegues rudos y geométricos. La Virgen calza sus pies con los típicos zapatos puntiagudos, que es un rasgo de antigüedad, de color azul, y el Niño los lleva descalzos. Por supuesto, la policromía no es la original, ha sufrido múltiples variaciones a lo largo del tiempo⁷⁰⁸. Fue retocada por última vez en 1963. Pero, la túnica de la Virgen presenta *ces* y elementos vegetales propios de los años finales del siglo XVI. Además, Madre e Hijo, tienen los ojos de cristal, añadidos quizás en 1780, fecha en la cual se colocó a la Virgen una corona de plata sobredorada, en donde se puede leer la inscripción: “N^a S^a DE MOUFRAGUE”. Por los detalles expresados consideramos que es una obra fechable a mediados del siglo XIII. La Virgen de Montfragüe es patrona por derecho propio de Torrejón el Rubio, su ermita se encuentra en el término de dicha población. Su fiesta se celebra en la Pascua de Resurrección. Es una imagen a la que siempre han profesado una gran devoción los vecinos de poblaciones cercanas como Grimaldo, Riobobos, Tejada, Mirabel y Malpartida de Plasencia.

TRUJILLANOS

1.- VIRGEN DE LA PERA

La población de Trujillanos, fundada por la orden santiaguista, dependió siempre del cabildo de Mérida, como aldea del mismo, hasta el año 1866, fecha la que alcanzó la categoría de villa independiente. En el templo parroquial dedicado al misterio trinitario destacamos la imagen de la Virgen con el Niño, en madera policromada, bajo la advocación de la Virgen de la Pera, antigua patrona del municipio.

La Virgen se nos muestra de pie, sujetando al Niño con el brazo izquierdo, que se cubre parte del cuerpo solamente con una especie de *perizoma*. El Niño trata de coger el fruto que lleva la Virgen en su mano derecha. Viste la Virgen un vestido rojo con escote redondo ceñido al cuello, dejándonos ver una camisa blanca y se cubre por

⁷⁰⁸ GARCIA MOGOLLON, 1987, 157.

un manto estofado oro y con florecillas blancas esparcidas por el mismo. El manto cae formando grandes pliegues dejándonos ver los zapatos de punta redondeada. La alegoría al fruto, pera o manzana, hace alusión a la manzana de Eva. Por una manzana la mujer trajo el pecado original al mundo y esta otra mujer, la madre de Dios, nos trae la redención del pecado. Así que bien se puede considerar que aquí la pera ha robado el papel que de manera arbitraria se le ha adjudicado tradicionalmente a la manzana. Unos autores citan la pera como símbolo de fertilidad y hay quien la describe como Cristo encarnado y otros, no sabemos con qué razones, como el símbolo del amor divino por la humanidad. Es obra de finales del siglo XV. La imagen fue restaurada en el año 1989 por un restaurador de Llerena.

TRUJILLO

1.- NTRA. SRA. DE LA ASUNCIÓN

La iglesia de Santa María la Mayor conserva pocas obras escultóricas. En otros tiempos gozó de un gran número de ellas, que acentuaban la importancia y el esplendor del templo. Según constatamos por el Libro de Cuentas de Fábrica más antiguo que se conserva⁷⁰⁹, existió una imagen de Ntra. Sra. con su Niño en brazos en el altar mayor. Debe de tratarse de la imagen titular de la parroquia, Ntra. Sra. de la Asunción.

Es difícil, al contar con tan escasa información en los libros de fábrica, saber qué forma tendría. Tan solo se conserva un cuadro exvoto, realizado en 1745, en el que aparecen representados la Virgen sosteniendo al Niño con su brazo izquierdo⁷¹⁰. Pero, la imagen está vestida, imposible para datar la escultura. Podemos decir, no obstante, que puede responder al tipo medieval de Virgen sentada sosteniendo al Niño con su brazo izquierdo, en actitud hierática y sin comunicación entre ambos. Lo más probable es que se tratase de una imagen románica de campaña, traída por los conquistadores

⁷⁰⁹ Libro de Cuentas de Fábrica de la iglesia de Santa María, 1559. Archivo parroquial de Santa María, fol. 14.

⁷¹⁰ RAMOS RUBIO, 1988, 9; RAMOS RUBIO, 1990, 551-561.

de la villa en 1232. Circunstancia que fue muy repetida en tiempos medievales, como debió de ocurrir con la imagen de Ntra. Sra. de la Coronada, sita en la iglesia de San Martín de Trujillo, que estudiaremos seguidamente.

Pero, contar solamente con un cuadro exvoto popular y una vaga referencia a la imagen en los libros de fábrica, además de tener en cuenta el estilo personal del artista, en este caso mediocre; no nos permite aventurar hipótesis.

El culto a la Virgen con el Niño de Santa María, bajo la advocación del Misterio de la Asunción, se estableció enseguida, una vez conquistada la villa por las tropas cristianas. Según Tena Fernández: “Fue la imagen de mayor devoción en Trujillo, hasta el año 1531, fecha en la cual el concejo acordó construir una capilla en el castillo para venerar en ella a la imagen que ejecutara Diego Durán, sería la Patrona de Trujillo, la Virgen de la Victoria”⁷¹¹.

Con anterioridad, las representaciones a Nuestra Señora, estaban reservadas para el escudo de la ciudad, repartidos en puertas de acceso a la villa, bóvedas de las iglesias, etc. El escudo de armas de la ciudad fue confirmado por el rey Fernando III, según la venerable leyenda que nos cuenta que la Virgen auxilió a las tropas cristianas en la conquista definitiva acaecida el 25 de enero del año 1232. En el escudo de armas aparece: “En campo de plata una imagen de Ntra. Sra. de la Victoria, puesta encima de la muralla almenada de dos torres, todo de gules y mazonado de plata”.

⁷¹¹ A la Patrona de Trujillo no se la llamó St^a M^a de la Victoria hasta el año 1531. Todos los documentos anteriores a esta fecha la denominan Asunción de Ntra. Sra., que era el día en que se celebraba la fiesta de la ciudad. TENA FERNANDEZ, 1930, 138.

^A partir de 1531, una vez construida la ermita del castillo y ejecutada la imagen en piedra de la Virgen, los documentos nos hablan del voto hecho por la ciudad de celebrar solemne fiesta el día 15 de agosto de cada año en honor de Santa María de la Victoria. Los cultos se celebrarían en Santa María la Mayor, y después se efectuaría una procesión al castillo (Archivo Municipal de Trujillo. 1-1-21).

^{De} lo que deducimos que la Virgen de la Asunción, colocada en el retablo de Santa María, fue la Patrona de Trujillo hasta que en 1531 Diego Durán realizó la imagen en piedra de Ntra. Sra. de la Victoria. Se siguió celebrando la fiesta el 15 de agosto en la iglesia de Santa María, pero a la imagen que se la hacían los votos y veneraba era la del castillo.

Ntra. Sra. de la Asunción, titular de Santa María, sería la imagen que recibiría culto y sería venerada hasta la fecha citada. Tuvo muchas alhajas y ricos vestidos como se desprende del Inventario realizado en 1729⁷¹². Esta imagen desapareció en 1809. Su lugar en el retablo le vino a ocupar una imagen de Ntra. Sra., actual titular de la parroquia, obra del escultor Modesto Pastor, natural de Valencia⁷¹³.

En un Libro de Cuentas de la parroquia podemos leer: “Es tradición que en la invasión francesa del presente siglo desapareció la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción, patrona de la iglesia de Santa María; llevándose los preciosos vestidos de su uso al extranjero, algunos se pudieron rescatar. El camarín quedó sin imagen, cuya falta se suplió en el año mil ochocientos diez y siete por el Sr. Marqués de Santa Marta que donó un magnífico lienzo a la iglesia, representando el misterio de la Asunción de Ntra. Sra., se colocó en el centro del retablo mayor desde lo alto del tabernáculo hasta cubrir el escudo final de aquel ocultando por sus dimensiones, el camarín y siete cuadros más del retablo. En mil ochocientos ochenta y dos se trasladó este lienzo y hoy está colocado en la nave del baptisterio frente a la ventana grande de Mediodía⁷¹⁴ y puesta en el camarín una imagen de talla que representa dicho misterio estando la Virgen sentada sobre una nube, subida por dos mancebos preciosos, circuida de rayos dorados en grupo de unos dos metros y treinta centímetros de altura, por uno y doce de ancho, es obra del escultor de Valencia del Cid don Modesto Pastor, encargada por el cura párroco de esta iglesia y costeadada por los fondos de la fábrica, siendo su coste nueve mil reales. Llegó esta imagen a Trujillo a últimos de abril de 1882; estuvo, hasta su traslado en procesión, en la casa del presbítero don Agustín Solís, en la calle Nueva, quien había concebido el pensamiento de traer esta imagen en el tiempo que fue ecónomo de esta parroquia”⁷¹⁵.

⁷¹² Libro de Inventario y Rentas de Santa María, 1729. Archivo Parroquial de Santa María de Trujillo.

⁷¹³ Libro de Cuentas, 1852-1889. Archivo Parroquial de Santa María de Trujillo, fols. 53 y 53 vº.

⁷¹⁴ En la actualidad ha sido restaurado (abril, 1992) por el equipo de restauración madrileño de don Javier Bacariza, está colocado en el crucero de la iglesia de San Francisco de Trujillo, filial de Santa María.

⁷¹⁵ Libro de Cuentas de Fábrica, 1852-1889. Archivo Parroquial de Santa María de Trujillo, fol. 53 vº.

2.- NTRA. SRA. DE LA CORONADA

En la iglesia parroquial de San Martín, cobijada bajo una hornacina del muro del Evangelio, se conserva la magnífica talla de Ntra. Sra. de la Coronada (111 x 50 x 27 cm.) con el Niño en brazos (44 cm). Pero, este no fue su emplazamiento primitivo, en la Edad Media fue muy venerada en la ermita que lleva su mismo nombre, La Coronada⁷¹⁶, situada a 10 km. de Trujillo y, propiedad de la villa de Trujillo, fue entregada a los caballeros Templarios hasta la extinción de dicha Orden, por el Papa Clemente V con la bula *Vox in excelso* (3 de abril de 1312), volviendo la villa de Trujillo a correr con la dotación y culto de esta ermita y por voto solemne del pueblo, recordando la victoria sobre los árabes (1233)⁷¹⁷, iban los trujillanos con el Concejo todos los años en procesión a dicha ermita el lunes de Pascua de Resurrección y se celebraba una suntuosa fiesta en honor de Ntra. Sra. de la Coronada. Esta costumbre duró hasta el año 1687, fecha en la cual tuvo lugar la celebración del Sínodo placentino, la Constitución VIII dice: "Que ninguna procesión se haga a iglesia, ò Hermita, que diste mas de media legua del Lugar, salvo à algun Santuario celebre en tiempo de urgentissima necesidad"⁷¹⁸. Desde entonces se perdió el culto en la ermita de la Coronada.

⁷¹⁶ Construida por el maestre Gil de Cuéllar, autor de la Sala Capitular de la catedral placentina o capilla de San Pablo. Esto lo afirma por primera vez NARANJO ALONSO, 1923, Dr. don Salvador Andrés Ordax sobre esta ermita y este arquitecto, en *B.S.A.A.*, tomo LIII, Valladolid, 1987, pp. 304-309.

⁷¹⁷ La imagen tiene vaciada su espalda, característico de las imágenes fernandinas que acompañaban a los ejércitos. Es probable que esta imagen llegara a Trujillo con las tropas cristianas traídas por los templarios, en la reconquista definitiva del 25 de enero de 1233. Estableciéndose su culto enseguida. Según los *Anales Toledanos*, Trujillo fue reconquistado por el Maestre de Alcántara, ayudado por el obispo de Plasencia y algunos caballeros del Temple y Santiago.

⁷¹⁸ Synodo Docesana del Obispado de Plasencia, celebrado por el Ilustrissimo y Reverendissimo Señor Don Fr. Joseph Ximenez Samaniego, Obispo de Plasencia. En la Ciudad de Plasencia, los días XI al XV del mes de mayo del año de M.DC. LXXXVII. En Madrid, Oficina de Melchor Alvarez. Año M.DC.LXXXII, fol. 255.

En el año 1809, los franceses destruyeron la ermita⁷¹⁹ y la imagen de la Virgen con el Niño, fue trasladada a la parroquia de Santiago en Trujillo⁷²⁰, ya que la ermita era aneja a dicho templo⁷²¹. En la actualidad se encuentra en estado ruinoso⁷²².

Se nos ofrece Ntra. Sra. de la Coronada sedente sobre un trono decorado con molduras y elementos curvilíneos, es un escaño típico de la región aragonesa, como ponen de manifiesto la Virgen de la Colegiata de Daroca o la del Santuario oscense de Salas⁷²³.

Ntra. Sra. sostiene con la mano derecha lo que parece una alcachofa, mientras que con la izquierda sostiene a su Hijo. Este está sentado sobre la rodilla izquierda de su Madre, pero se gira con suavidad hacia su derecha, en un deseo de humanidad y naturalismo típico de la escultura tardorrománica⁷²⁴. En cualquier caso, el grupo humanizado

⁷¹⁹ La agresión francesa en Trujillo y sus alrededores (ermitas y arrabales) fue muy violenta. Es muy explícita la nota del sacerdote trujillano don Tomás Martín de Prado en el Libro de Bautismos del año 1809: “Debe hallarse con reparación las partidas que pueden suponerse desde primeros de agosto de 1806 hasta veinte y tres de julio de 1809 por haberse perdido las partidas comprendidas en este tiempo a causa de la invasión francesa y el total abandono de la ciudad acaecida en 19 de marzo de 1809”. Libro de Bautismos, 1809-1833. Archivo Parroquial de Santa María de Trujillo.

⁷²⁰ NARANJO ALONSO, 1923, 110 y 111. TENA FERNÁNDEZ, 1967, 423. Aquí estuvo depositada la Virgen de la Coronada hasta el año 1989, fecha en la cual comenzaron las obras de restauración de la iglesia de Santiago, trasladándose la imagen a la parroquia de San Martín.

⁷²¹ “Capellanía que fundó Diego de Orellana en la hermita de nra. sra. de la Coronada, aneja a la parroquia de Santiago”, 15 de febrero de 1729. Libro de Capellanías de la iglesia parroquial de Santiago, 1729-1908, fol. 21.

⁷²² Lo más característico de esta ermita es su portada, que se abre en arco de medio punto y está decorada con siete cabezas humanas y de animales, muy a tono con los *bestiarios* medievales. En el salmer derecho, se leía una inscripción que fechaba la ermita: “MASTRE GIL/ dE CullaR M/E FECIT ERA DE MIL E CC/C ANNOS/DOZE”. La fecha de la era hispánica (1312) equivale al año 1274 de la era cristiana. Hablamos en pasado, pues en la actualidad esta portada forma parte de una chimenea de la finca cercana de don Miguel Tovar.

⁷²³ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 161.

⁷²⁴ Se observan similitudes en este desplazamiento lateral de Niño con la Virgen de Santa María la Real de Nájera, que se atribuye al siglo XIII.

que relaciona a María con el Niño alcanza su mayor esplendor en la Virgen de la Sede de Sevilla y en la del Sagrario de Plasencia.

El Niño de la imagen trujillana lleva corona mayestática, como es propio de la imaginería arcaica, sujeta el Libro de los Siete Sellos (alusivo a su segunda venida apocalíptica) con su mano izquierda y está en actitud de bendecir. Este lleva túnica talar de color marrón oscuro, con las bocamangas, los ribetes del cuello y la corona dorados. La policromía de la cara, al igual que la de su Madre, son modernas (retocadas en la restauración de 1979). Además, lleva los pies desnudos. Por su parte, la Virgen María, es hueca por detrás, característico de las imágenes de campaña. Viste túnica de color blanco-marfil, con adornos de color rojizo, el cuello que ostenta la túnica es muy ajustado, rasgo típico de la estatuaria antigua⁷²⁵. Sobre la túnica lleva un manto de color azul decorado con flores cuatripétalas⁷²⁶, cuyos pliegues son muy rígidos, de enorme influencia románica, caen pesados y paralelos, sin naturalismo, dejándonos ver los zapatos puntiagudos con los que calza sus pies la Virgen.

Los trujillanos siempre han profesado especial devoción a esta imagen, celebrando solemnes misas en su altar en sufragio de difuntos, indulgencias por rezar ante la imagen⁷²⁷, limosnas por agradeci-

SPENCER COOK y GUDIOL RICART, 1980, 380, dicen: “La Virgen de la iglesia de Santiago de Trujillo, es una ingenua representación del modelo de Nájera, que llegaría a región tan apartada a través de infinitas copias y adaptaciones”.

⁷²⁵ El escote de la túnica lleva una abertura con la guarnición llamada “orfrés”, similar al que ostenta la Virgen del Carrascal, de Logrosán, propia de los vestidos lujosos del siglo XIII, es una pervivencia románica que desaparece en el siglo XIV. BERNIS, 1970, 207.

⁷²⁶ Estas flores están presentes en muchas de las orlas que circundan las viñetas de las *Cantigas* de Alfonso X. Vid. GUERRERO LOVILLO, 1949.

⁷²⁷ El Ilmo Sr. don José Ávila, obispo de Plasencia, concedió “cuarenta días de indulgencia a todos los fieles por cada vez que rezasen un Padrenuestro o un Credo ante la imagen de Jesucristo Crucificado denominado de las Aguas y otros cuarenta a los que lo verifiquen rezando un Ave María o una Salve ante la imagen de Ntra. Sra. de la Coronada, y otros cuarenta a los que recen un Padrenuestro por el Apóstol Santiago”. Libro de Cuentas, parroquia de Santiago de Trujillo, 1849. Santa Visita del 18 de mayo de 1854, f. 14 vº.

mientos, etc.⁷²⁸. El único Inventario que se conserva en la parroquia de Santiago corresponde al año 1857, en éste se da cuenta detallada de los ornamentos pertenecientes a Ntra. Sra. de la Coronada.

En el año 1964 fue llevada al Casón del Retiro, en Madrid, para ser restaurada, según consta en el fichero de entrada del mismo. Su restauración fue desafortunada, ingresando en 1979 en el Taller de Restauraciones Artísticas de don José Gómez, en Trujillo. Durante el segundo proceso de restauración⁷²⁹, se levantaron los repintes de color ocre, descubriéndose en la túnica blanca-marfil unos dibujos a modo de estampaciones en carmín y verde que se completan y desgastan para su entonación con los primitivos. En el manto color azul-verdoso, se descubrieron unas rudimentarias rosetas en carmín que rompen y dan encanto al monocolor. Respetados y completados estos detalles se procedió a la consolidación y entonación de su policromía en túnica y manto con carácter definitivo.

No pudo realizarse del mismo modo la restauración de la cabeza y cara de Ntra. Sra. por haber perdido de forma total el tallado del velo que la cubriera y los rasgos del rostro. Continuando los restos de pliegues que se advirtieron en la parte superior de la cabeza y estudiadas algunas imágenes de la época, se procedió al retallado de un nuevo velo en madera. Este añadido no se realizó definitivamente, como se hizo con el resto de la escultura, sino de forma provisional y pendiente de unos datos ciertos que se ajustasen a su estado original.

También, durante la restauración, se agrandaron los ojos, dado que los que presentaba no eran los originales. Fueron repuestos los dedos de las manos derechas de Madre e Hijo. Se sustituyó la peana vieja, muy fina y carcomida, por una de mayor grosor que entonara con el trono. Con esta restauración la escultura ha ganado en belleza y dignidad, pudiendo volver al culto en el templo de San Martín de Trujillo.

⁷²⁸ Libro de Cuentas, fols. 4 vº (año de 1849), 17 (1855), 18 vº (1855) y 30 (1862). Archivo de la parroquia de Santiago Apóstol de Trujillo. Los altares más importantes del templo de Santiago eran el mayor dedicado al Santo Patrono, el altar del Cristo de las Aguas y el de Ntra. Sra. de la Coronada.

⁷²⁹ Durante la restauración se pudo verificar que la efigie había recibido una primera restauración en el siglo XVIII, momento en el cual le colocaron ojos de cristal al rostro de la Virgen María, luego sustituidos por unos tapones de madera retallada que son los que se le han dejado, pero abriéndolos más.

Según lo contenido en los párrafos anteriores, nos encontraríamos ante una talla de la Virgen con el Niño fechable en la primera mitad del siglo XIII, ligada a la Orden del Temple, como es también el caso de Ntra. Sra. de Montfragüe. Estas dos imágenes citadas son probablemente las más antiguas representaciones de la Virgen María en Extremadura, después de la de Guadalupe.

Formó parte destacada, junto con la talla de Ntra. Sra. de la Luz y el Cristo de las Aguas, en la Exposición: Patrimonio Histórico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento, celebrada en Cáceres, en el año 1990⁷³⁰.

3.- NTRA. SRA. DE LA LUZ

En una capilla del muro de la Epístola de la parroquia de San Francisco de Trujillo se encuentra una imagen en madera policromada de la Virgen María (84 x 42 x 38 cm.) con el Niño (39 cm.), bajo la advocación de Ntra. Sra. de la Luz⁷³¹.

Recibió culto en la ermita franciscana de este nombre situada en el berrocal trujillano, en la finca "Papanaranjas", a 2 Km. de la población, en la carretera que conduce a Guadalupe. Posiblemente, al igual que otras muchas tallas de la Virgen María, esta imagen fue llevada a Trujillo por alguna Orden Militar durante la reconquista definitiva del 25 de enero de 1232, estableciéndose su culto en alguna de las muchas iglesias que se edificaron en Trujillo, ya que el convento de Ntra. Sra. de la Luz no se fundó hasta el año 1500. También, es probable, que los mismos franciscanos trajeran consigo esta imagen. Al carecer de fuentes documentales, hemos de pensar en estas dos posibilidades⁷³².

Vamos a pasar a conocer algunos datos históricos sobre la fundación del convento de frailes franciscanos de Ntra. Sra. de la Luz en Trujillo. La presencia de la orden de San Francisco en Extremadura comenzó en el siglo XIII. El convento de Ntra. Sra. de los Ángeles, en

⁷³⁰ PIZARRO GOMEZ y otros, 1990, 42-45 y 54-55.

⁷³¹ Fue descrita a principios de siglo por MELIDA, 1914, tomo II, 366 y 367. Dice así: "Virgen con el Niño. Talla policromada, arcaica, del siglo XIII. Se conserva en la última capilla del lado de la Epístola en la iglesia de San Francisco, adonde debió ser traída de otro santuario. Corresponde al tipo medieval de Virgen sentada con el Niño sobre las rodillas y lirio en la mano".

⁷³² RAMOS RUBIO, 1992.

Robledillo de Gata (fundado en 1214), y el convento de San Miguel de Plasencia (1233), son las fundaciones franciscanas más antiguas de nuestra región⁷³³.

En la época de los RR. Católicos, debemos destacar la gran labor llevada a cabo por fray Juan de la Puebla y fray Juan de Guadalupe, que fueron los eslabones principales de la propagación del franciscanismo en tierra extremeña, y a fray Pedro de Melgar y Bobadilla, que fue el principal seguidor de los anteriores, fundando varios conventos franciscanos por toda la región⁷³⁴. Don Gómez Fernández de Solís, don Juan de Chaves y don Álvaro de Hinojosa, caballeros de Trujillo, se dirigen en febrero de 1498 al Romano Pontífice suplicando facultad para edificar un convento franciscano en las proximidades de la ciudad de Trujillo (ya había recibido el título de “Ciudad” en 1432)⁷³⁵. Consiguieron la licencia de Roma y construyeron el edificio en las proximidades de la ciudad en virtud de la bula poicia *Super Familiam Domus*, de Alejandro VI (25 de julio de 1499). Se hicieron cargo del convento los citados fray Pedro de Melgar y fray Juan de Guadalupe, el día 24 de marzo de 1500 (festividad de la Anunciación); le dieron el título de Ntra. Sra. de la Luz⁷³⁶.

De este convento trujillano tan solo se conservan sus muros maestros y, por supuesto, la imagen de la Virgen con el Niño, que fue trasladada a la iglesia conventual de San Francisco, en la ciudad de Trujillo, debido a que el mismo Alejandro VI, mediante otra bula, fechada el 11 de septiembre de 1502⁷³⁷, al Vicariato Provincial de Santiago, suprimió el convento de Nuestra Señora de la Luz de los frailes del Capucho⁷³⁸, por el éxito de algunos frailes Observantes,

⁷³³ RAMOS RUBIO, 1991, 24-27.

⁷³⁴ SALAZAR, 1612, libro V, cap. V, 307.

⁷³⁵ *Bullarium Discal-ceatorum*, t. I, part. I, p. 26. WADDINGO, 1731-1774, t. XV, año 1498, 167.

⁷³⁶ BAPTISTA MOLES, 1592, cap. XI, 45. Nos facilita los nombres de los primeros franciscanos que se instalaron en el convento trujillano.

⁷³⁷ Nos la facilita COTALLO, 1950, 86 y 87.

⁷³⁸ TENA FERNANDEZ, 1967, 170 y 171. Nos ofrece la carta que los Reyes Católicos enviaron al obispo de Plasencia cediendo a los observantes de Trujillo la mezquita que los moros tenían en esta ciudad, para que construyan en ella el monasterio de San Francisco, dada el 8 de diciembre de 1501. Pero, las obras no comenzaron hasta el año 1505, según Facultad Real despachada en Segovia. El convento de San Francisco de Trujillo recibió amplias reformas entre los años 1562-1600.

que ya desde un principio querían casa de oración en la misma ciudad, sembrando discordias entre los franciscanos, desplazando a los principales pilares de la reforma en Extremadura, nos referimos a fray Pedro de Melgar y a fray Juan de Guadalupe⁷³⁹. La reconocida labor del primer fraile franciscano del convento de Trujillo, fray Pedro de Melgar, fue confirmada con la bula *Sub Suavi Religio-nis*, del 17 de marzo de 1508, confirmando todos los privilegios del Capucho a las órdenes de este fraile citado⁷⁴⁰.

La imagen de Ntra. Sra. de la Luz, es obra protogótica de gran belleza, presentando -Madre e Hijo- elegantes actitudes, con un rostro un tanto risueño de la Virgen contrastando con la rigidez del Niño. Se nos representa a María sedente en un elemental escaño moldurado por los extremos, lo cual la relaciona con la Virgen de la Coronada y con las vírgenes de la región aragonesa. Responde al tipo de trono de Dios, que aparece sentado sobre la pierna izquierda de su Madre, en actitud frontal y rígida. La Virgen sostiene delicadamente al Niño con su mano izquierda, mientras que con la derecha nos presenta la fruta esférica⁷⁴¹.

La cabeza de María presenta un velo blanco-marfil, que deja asomar el cabello oscuro, con raya al medio y ondas paralelas al plegado del velo. Viste túnica sencilla de color jacinto (el tradicional de la pureza) y manto azul oscuro que cae desde el hombro izquierdo formando ricos pliegues paralelos y algo naturalistas con las angulaciones de raigambre gótica, está cerrada al cuello con un escote redondo y ceñida al cuerpo con un cingulo de color negro, muy ancho. Bajo los pliegues de la túnica podemos apreciar los zapatos de color negro, puntiagudos, que calza Ntra. Sra.

⁷³⁹ Estos elevaron sus quejas al Sumo Pontífice, consiguiendo sus propósitos con el capítulo siguiente: “Todas las Congregaciones de Amadeos, de Clarenos y del Capucho o Santo Evangelio, y de todos aquellos varones que visten el hábito de los Frailes Menores, deberán unirse en el plazo de un año, con todos sus conventos, o a los Padres Conventuales o a los Observantes”, y con el documento publicado por el Papa Julio II, 16 de julio de 1506: “Concordia y reducción a unidad de todas las Congregaciones de Frailes Menores”. NAPOLES, 1650, tomo I, 210: MADRID, 1785, t. I, part. I, 53. Cit. por RAMOS RUBIO, op. cit., p. 27.

⁷⁴⁰ COTALLO, op. cit., p. 128.

⁷⁴¹ Esta esfera fue colocada durante la restauración. Según Mélida, llevaba un lirio. MELIDA ALINARI, op. cit., p. 366.

El Niño aparece frontal, en actitud hierática. Lleva en su mano izquierda el Libro de los Siete Sellos y bendice con la diestra. Está coronado, viste túnica talar de color marrón, con pequeños y menudos pliegues en el regazo. Bajo la túnica se observan sus pies descalzos. El trono tiene la misma tonalidad que la túnica de Jesús. Presenta algunas semejanzas con la imagen de Ntra. Sra. de la iglesia parroquial de Villamuriel (Valladolid), obra del segundo tercio del siglo XIII⁷⁴². Esta imagen fue restaurada por don José Gómez y Gómez en Trujillo, en el año 1978⁷⁴³. Obra protogótica, datable a fines del siglo XIII.

4.- CRISTO DE LAS AGUAS

En la iglesia parroquial de Santiago, en una capilla del muro del Evangelio⁷⁴⁴, aunque este no fue su primitivo emplazamiento⁷⁴⁵, se venera una talla del Crucificado (198 x 141 x 47 cm.) conocida popularmente como Cristo de las Aguas, ya que es la imagen que la ciudad de Trujillo saca en procesión en épocas de sequías⁷⁴⁶.

Siempre han sido conflictivos los períodos de sequía, que suponían la amenaza de la peste con la consecución de importantes pérdidas humanas. Como medida preventiva, entre los años 1507-1508, el Concejo de Trujillo ordenó limpiar las fuentes de la ciudad

⁷⁴² ARA GIL, 1977, 131 y fig. LIII. Cit. GARCIA MOGOLLON, 1987, 164.

⁷⁴³ Durante la cual, se quitaron los repintes y apareció la primitiva policromía que la que actualmente ostenta la efigie.

⁷⁴⁴ Capilla funeraria, levantada en honor del Cristo de la Salud. En el friso de los muros y del enterramiento corre la siguiente inscripción que fecha la capilla funeraria: "ESTA CA/PILLA MANDO HAZER EL SEÑOR DON / DIEGO ALONSO DE TAPIA QVE SEA EN GLORIA Y/ DOÑA MARIA/ LOAISA SV MVGER A HONOR/ DE IESV CHRISTO ACABOSE AÑO DE 1556".

⁷⁴⁵ En 1512, se amplía la capilla mayor en la cual estaba el Cristo de las Aguas, para la cual el Concejo aportó 12.000 maravedís. Archivo Municipal de Trujillo, leg. 8, 24. A los que hay que añadir los 15.000 maravedís que se conceden en 1517. Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Memoriales, leg. 126, núm. 95, 24 de abril de 1517.

⁷⁴⁶ Existen numerosas referencias en las Actas Municipales sobre invocaciones, novenas y procesiones al Cristo de las Aguas entre los años 1863-1890. Legajos 464, 466, 470 y 472. Actas Municipales del siglo XIX, Carpeta de legajos del 409 al 501. Arch. Municipal de Trujillo.

y sus alrededores (Carbonera, Almohalla, Zarzuela, Olalla, Fuente Alba, Marcinillos, Añora)⁷⁴⁷.

Los trujillanos siempre han profesado especial devoción al Cristo de las Aguas, son varios los documentos existentes en el Archivo Municipal (referentes a procesiones por sequías, ya cit.) o en el Parroquial que hacen referencias al mismo⁷⁴⁸.

Solamente, podemos contar con dos Libros de Cuentas de Fábrica, pertenecientes al siglo XIX, los restantes libros parroquiales han desaparecido⁷⁴⁹. El Cristo de las Aguas tenía sus ornamentos personales, que consistían en siete enaguas de seda y otras dos de lienzo, dos lámparas que se mantenían siempre encendidas y dos toallas⁷⁵⁰; una relación muy corta, ya que mucho se perdió durante la invasión francesa, como ya hemos comentado anteriormente.

Es un Cristo doloroso sobre una cruz de gajos, muy bien estudiado por la Dra. Franco Mata, que lo encuadra en la escuela castellana,

⁷⁴⁷ Libro de Cuentas del Concejo, 1505-1508. Leg, 8, 24. Archivo Municipal de Trujillo. La preocupación por el abastecimiento de agua a la ciudad, es un hecho especialmente significativo si tenemos en cuenta las características geográficas en las que se inscribe Trujillo, con frecuentes períodos de sequía.

⁷⁴⁸ Era frecuente la celebración de misas, por voluntad de los difuntos, en salvación de sus almas. Véase, capellanía que fundó Gómez de Tapia, en la iglesia de Santiago. Libro de Capellanías que se sirven en la yglesia Parroquial de Sr. Santiago Apóstol, desta Ciudad de Truxillo, 1729-1908. 12 de febrero de 1729, fol. 1 vº y 2. Arch. Parroquial de Santiago. En la Santa Visita a la Ciudad de Trujillo, 18 de mayo de 1854, el Ilmo. Sr. don José Avila, obispo de Plasencia, concedió “cuarenta días de indulgencia a todos los fieles por cada vez que devotamente rezasen un Padrenuestro o un Credo ante la imagen de Jesucristo Crucificado, denominado de las Aguas”. Libro de Cuentas de la Yglesia parroquial de Santiago de Trujillo, 1849-1856, f. 14 vº. Arch. Parroquial de Santiago.

⁷⁴⁹ Es muy explícita la nota de don Manuel Lebrón, cuando se hace cargo de la parroquia de Santiago. Manifiesta no encontrar inventarios ni libros parroquiales. Libro de Cuentas de Fábrica de la yglesia parroquial de Santiago de Trujillo, 1849. En Apéndice Documental.

⁷⁵⁰ Ynventario general de los ornamentos, vasos sagrados, libros y demas efectos de la yglesia parroquial de Santiago de Trujillo, formado por don Manuel Lebrón, Presbítero y Ecónomo de dha. parroquia para entregar a su sucesor el sacerdote don Juan Secos, 31 de octubre de 1857, f. 22. Archivo parroquial de Santiago.

“por ser el área castellana donde se ubican la mayoría de los crucificados que responden a la misma tipología que el Cristo de las Aguas, obra maestra en su género”⁷⁵¹.

Es un Cristo del Dolor, clavado sobre cruz de gajos o “ecotée”, mostrando una gran fuerza dramática acrecentada por el rostro alargado acentuado por una larga barba rizada y bífida que le cae por el pecho; al contrario, el cabello es liso y estirado, cayéndole por los hombros y la espalda. Presenta una estructura recta del tórax y marcadas costillas, así como rasgos geometrizarantes en el plegado del *perizoma*, dejando ver la rodilla izquierda, y una expresión triste, con los ojos caídos y la boca entreabierta que deja ver sus dientes. Estamos de acuerdo con la opinión fidedigna de la Dra. Franco Mata, en fechar a este magnífico Crucificado, entre los años 1370-1375⁷⁵².

5.- CRUCIFICADO

En la iglesia parroquial de San Francisco se conserva en una capilla lateral del muro del Evangelio un Crucificado (87 x 77 cm.), procedente de la parroquia de Santa María la Mayor, el cual fue trasladado a la iglesia citada de San Francisco en el año 1897⁷⁵³. Antes de su restauración, efectuada en 1981 por el Taller de Restauraciones Artísticas de don José Gómez, en Trujillo, estuvo colocado en la sacristía de la parroquia de San Francisco.

Estamos ante una talla de Cristo en la cruz (moderna, no es la primitiva), con una anatomía de formas suaves y redondeadas, presentando un rostro sereno dentro de la corriente naturalista de influencia francesa. Tiene los brazos extendidos, casi en la horizontal, con las manos abiertas. Presenta un tórax algo señalado, así como las costillas, pero de marcadas formas redondeadas, lo que se llama un modelado blando, no presenta los marcados rasgos de dolor que el Cristo de las Aguas. La cabeza está algo inclinada hacia el hombro derecho. El cabello se dispone en mechones que caen sobre los

⁷⁵¹ FRANCO MATA, 1981, 43-50. FRANCO MATA, 1984, 41-51.

⁷⁵² FRANCO MATA, 1984, 47.

⁷⁵³ “Un crucifijo de madera en la sacristía, se trasladó junto con otras alhajas, ropas y papeles, a la iglesia de San Francisco de Trujillo, 1 de julio de 1897”. Inventario de ropas, alhajas, papeles y demás efectos correspondientes a la iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo, 1897-1935. Archivo parroquial. Santa María de Trujillo.

hombros, pegados a la cabeza a modo de casquete, y barba corta y rizada, con la boca entreabierta y los ojos abiertos.

Los pies se fijan con un solo clavo, cruzando la pierna derecha sobre la izquierda, quedando el pie interior en vertical y el exterior rotando sobre el anterior. Las piernas son cortas y algo voluminosas. Se cubre con un amplio y caído *perizoma*, que cubre la rodilla izquierda, sujetándose con un gran lazo en el lado derecho.

Es una obra de gran serenidad, en la que dominan los rasgos naturalistas y suaves. Fue restaurada en 1978 por don José Gómez y Gómez, en su taller de Trujillo. Todas las características comentadas parecen indicarnos que se trata de una obra de la segunda mitad del siglo XIV, muy relacionada con los Crucifijos vallisoletanos góticos⁷⁵⁴.

6.- CRUCIFICADO

En el coro bajo de la iglesia conventual de San Miguel, se conserva una talla del Crucificado (99 x 72 cm.) de estimable valor artístico. Fechable en el último cuarto del siglo XIV, dentro de la corriente gótico-dolorosa de los Crucifijos castellanos, estudiados por la Dra. Franco Mata⁷⁵⁵. Responde a unos caracteres anatómicos parecidos al Crucificado de la parroquia de San Francisco, anteriormente estudiado. Es un Cristo muerto, clavado a una cruz (no es la original, las RR. Dominicas le hicieron ésta hace algunos años), tiene la cabeza inclinada hacia el hombro derecho pero le cae sobre el pecho. Presenta un rostro alargado, con una exuberante cabellera partida en el centro, la melena le cae sobre los hombros y la espalda. La corta barba bífida se apoya en el pecho. Tiene los ojos cerrados y la boca muy abierta. Presenta un modelado suave del tórax y el vientre algo abultado, dando lugar a redondeados perfiles y contornos que han perdido los rasgos de dolor de otros Cristos anteriores, como es el caso del Cristo de las Aguas. Se cubre con un *perizoma* que forma amplios plegados, dejando libre la rodilla izquierda.

⁷⁵⁴ Estudiados por ARA GIL, 1977.

⁷⁵⁵ FRANCO MATA, 1984.

7.- CRISTO DE LA SALUD

En una capilla del lado del Evangelio de la parroquia de San Martín⁷⁵⁶, se conserva una magnífica imagen en madera policromada del Crucificado (204 x 152 cm.), recibe culto bajo la advocación de Cristo de la Salud.

En esta imagen se pone de manifiesto la representación de un Cristo doloroso que destaca por su belleza plástica. Está tratado con una suavidad de formas muy lejanas a las representaciones del Cristo del Dolor en las que todos los detalles anatómicos estaban en función de la expresión acrecentada de dolor. Este Cristo de la parroquia de San Martín presenta un carácter menos dramático y unas líneas más suaves que el Cristo de las Aguas, de esta misma ciudad.

Está clavado en la cruz, con la cabeza inclinada hacia su hombro derecho, tiene los ojos cerrados y la boca entreabierta. Su larga cabellera cae por la espalda y barba bífida, además de llevar una corona trenzada sobre la cabeza. Tiene muy bien talladas las costillas y los tendones. Su figura se cubre con *perizoma* corto, anudado en el centro, formando variados pliegues. Podemos fechar esta obra en el siglo XV.

8.-SAN ANTONIO ABAD Y SAN BLAS

En la capilla de Santa Bárbara de la iglesia de San Martín hay un retablo de sobria arquitectura clasicista, obra de la segunda mitad del siglo XVII, se ilustra con pinturas cuyo tema central es la Imposición de la casulla a San Ildefonso y varios santos en el banco, figurando San Juan Bautista, Santa Catalina de Alejandría, San Gregorio Magno, San Francisco y Santa Apolonia. En un lateral de la capilla, concretamente en el sepulcro de Francisco de Mendoza, se conserva una interesante talla de San Antonio Abad, obra de principios del siglo XVI. San Antón fue abad y gran guía espiritual de los monasterios de Egipto. Viste hábito talar, con manto o cogulla y capuchón, propio de los monjes antonianos, que le consideran fundador. Lleva báculo abacial que termina en forma de *tau* griega, otro tributo personal es el libro abierto. Como patrón de los animales domésticos,

⁷⁵⁶ Esta capilla se cierra con una verja de hierro forjado en la que está escrita la inscripción: "ES DE LVIS DE CAMARGO E DE BEATRIZ ALVAREZ. ACABOSE AÑO DE 1530".

suele estar rodeado frecuentemente por algunos, en este caso le acompaña un cerdito.

Junto a esta talla, hay dos imágenes que han sido donadas recientemente a la parroquia, una imagen de San Blas de principios del siglo XVI y una excelente imagen románica de la Virgen con el Niño, ambas procedentes de la ermita de Nuestra Señora de la Vega (Campo Lugar), perteneciente a la tierra de Trujillo⁷⁵⁷.

9.- NUESTRA SEÑORA DE LA VEGA

Esta imagen recibía culto en un oratorio de una finca particular conocida como “Casa de la Vega” a km. y medio de Campo Lugar. Se trata de una escultura que representa a Ntra. Sra. (78 x 39 x 41 cm.) con el Niño (30 cm.), en madera policromada. En el año 1374 de la era cristiana, el Infante don Sancho hizo donación de la dehesa y ermita de Santa María de la Vega al Monasterio de Guadalupe, tras la desamortización de 1836, pasó a manos particulares.

Se nos ofrece María entronizada, sentada en un elemental trono, constituido por un madero, sobre una peana en la cual se lee: “N^a. S^a. DE LA VEGA A^o. D. 1786”. En su mano derecha porta la fruta esférica, porque María fue por voluntad divina la Nueva Eva, la Perfecta Eva, mientras que con la izquierda sostiene delicadamente al Niño. Este se dirige al fiel cristiano, a quien bendice con la diestra, mientras que con la izquierda sostiene la bola del mundo, símbolo del poder universal. No existe comunicación entre Madre e Hijo, este tiene una actitud rígida, arcaica.

La Virgen se cubre con un velo de color marfil. Viste túnica de color jacinto, ceñida al cuerpo con un cingulo dorado, que cae hasta los pies con amplios pliegues, no dejándonos ver los zapatos que calza la Virgen. El cuello de la túnica ya no es tan ajustado, como es característico en esculturas más arcaicas. Podemos apreciar por algunas zonas de la escultura, una decoración geométrica a base de cuadrados que tienen inscritas flores cuatripétalas, y en el cuello y bocamangas, presenta adornos vegetales entrelazados. Se cubre con un manto de color azul-verdoso, con adornos geométricos a base de cuadrados y flores cuatripétalas. El Niño viste túnica de color jacinto, con similares adornos geométricos, ya descritos, y tiene los pies descalzos. Esta policromía no es la original, seguramente fue modificada en el año 1786,

⁷⁵⁷ Estudiadas por el autor de este libro, RAMOS RUBIO, 2002; RAMOS RUBIO, 2015.

fecha en la cual se añadió la peana, como consta en una inscripción en la peana. Los paños se pliegan con gran elegancia y soltura, como es característico de un estilo gótico algo avanzado; incluso las violentas angulaciones de la primera época han desaparecido para dar paso a un tratamiento más suave. La espalda de Ntra. Sra. no está vaciada o desbastada, pero posee un elemental tallado, lo cual prueba que estas imágenes tenían un punto de vista único, el frontal.

Por todas estas características, consideramos que pueda tratarse de una obra de principios del siglo XIV, pero muy modificada, de lo que podría suponer su aspecto primitivo.

La mentalidad religiosa y popular que dio vida tanto a esta escultura como al resto de efigies que estamos estudiando, se basó en la filosofía, teodicea, teología y exégesis de la Baja Edad Media, en las más antiguas cronológicamente, o sea en el pensamiento escolástico, aristotélico-tomista, que fecundó el naturalismo gótico. La Virgen está representada, en esta obra de la finca de la Vega, como Madre de Jesús, con toda la fuerza realista que se deriva de los escritos de Gonzalo de Berceo, las Cantigas de Alfonso X y del culto de hiperdulía tributado a la Señora, se venera a la Madre de Dios, a la *Teotocos* o *Deipara*, en cuanto ello era asequible a la humana contemplación.

VALDEOBISPO

1.- NUESTRA SEÑORA DE VALVERDE

En la iglesia parroquial se conserva una arcaica escultura de la Virgen con el Niño, bajo la advocación de Nuestra Señora de Valverde (65 cm).

Interesante imagen por su calidad, realizada a finales del siglo XIII, cuando la humanización asomaba los rostros en forma de cálida sonrisa. Presenta la virgen entronizada cubierta la cabeza con un velo de suaves pliegues. Ambos lados del rostro, dejando entrever los cabellos. Viste túnica ceñida con cinturón y con escote de adorno, y a su vez, viene cubierta con un manto de pliegues esquemáticos evoluciona en amplia curva hasta cubrir las rodillas, dejando sobresalir las puntas de los zapatos. Sostiene con su mano derecha una manzana como señal de la Redención, al tiempo que sostiene amorosamente al infante con la mano izquierda. Sienta en su rodilla izquierda al

Niño Jesús majestuoso que mantiene la rígida posición frontal. Lleva melena corta, viste túnica talar ajustada por un cinturón que deja ver sus pies descalzos. Bendice con la diestra al tiempo que sostiene en la mano izquierda el dorado Libro de los Siete Sellos que anuncia su segunda venida apocalíptica.

Por todos estos rasgos podemos fechar la imagen en los años finales del siglo XIII, época en la que habían triunfado los ideales artísticos y cortesanos que desarrollaron el culto a la Virgen María.

Esta imagen tuvo su ermita, desde la que desplazaban la imagen en procesión los vecinos del lugar todos los años y celebraban una romería⁷⁵⁸, el domingo siguiente al de Resurrección y que se ha mantenido hasta nuestros días. La talla de la imagen ha sido sustituida por una de escayola.

VALVERDE DE LA VERA

1.- NTRA. SRA. DE FUENTES CLARAS

En la iglesia parroquial se conserva una talla policromada de la Virgen (155 x 58 x 40 m.) con el Niño (37 cm) bajo la advocación de Ntra. Sra. de Fuentes Claras⁷⁵⁹. Es la patrona de esta importante localidad verata, preside la hornacina central del retablo mayor barroco⁷⁶⁰, alzada por seis angelotes barrocos del siglo XVIII.

La Virgen está de pie con la pierna derecha adelantada, y sostiene al Niño en sus brazos, el cual se alimenta del seno materno. Es

⁷⁵⁸ SÁNCHEZ BUENO, 2016.

⁷⁵⁹ Aparece citada por primera vez en el Inventario del 21 de septiembre de 1566: "...y en medio del retablo esta la ymagen de Nuestra Señora con el Niño en braços de bulto con dos angeles encima de la corona...". En el Inventario del 7 de febrero de 1625: "... y en el medio esta una imagen de bulto que llaman Nuestra Señora de Fuentes Calras con el Niño en brazos con dos angeles enzima de bulto poniendo la corona". Archivo Parroquial de Valverde de la Vera. En Apéndice Documental.

⁷⁶⁰ Retablo churrigueresco, cuya fecha de terminación de la obra la podemos leer en la siguiente inscripción sita en el sotobanco de cantería: "HIZOSE SIENDO MAIORDOMO EL LIZDO. JOSEPH G^a CALDERON/ AÑO DE 1704/ VICTOR".

frecuente encontrarnos esta representación de la Virgen de la Leche en imágenes góticas, como ya hemos indicado⁷⁶¹. Esta imagen manifiesta un gran hieratismo y rigidez de formas, lo cual es también patente en la vestimenta: túnica talar y amplio manto envolvente, los pliegues son muy geométricos, pesados y paralelos, y poseen angulaciones de origen flamenco. Presenta un escote abierto por delante en un pequeño pico que es propio de la moda del siglo XV. Los zapatos que calza María son de punta redonda. El rostro de la Virgen ostenta unas facciones ingenuas, enmarcadas por largos y negros cabellos que le caen por los hombros. Tiene los ojos de cristal, probablemente añadidos posteriores. El Niño está desnudo, cubierto con un faldequín, conservando los ojos originales, pintados en la madera. Porta en la mano izquierda una flor de muchos pétalos.

El naturalismo clasicista del grupo prevalece sobre cualquier otra consideración. Así, el rostro de María manifiesta una serena belleza y va enmarcado por la abundante cabellera que le cae por la espalda, como ya hemos explicado, a la manera flamenca. Los amplios ropajes de la Virgen -túnica y manto- son de una exquisitez y riqueza extraordinarias, con plegados que realizaría un artífice anónimo, pero de grandes cualidades técnicas. Estos pliegues evocan las lujosas telas de Flandes, aunque carecen ya de las violentas angulaciones visibles en esculturas anteriores que hemos estudiado. Los ropajes son más acartonados y lisos. Son palpables los numerosos detalles del estilo gótico hispano-flamenco.

La policromía actual de la obra puede ser un añadido del siglo XVIII, fecha en la cual debieron de colocar a María los ojos de cristal⁷⁶². Podemos observar la policromía original por algunos desconchones que se perciben en la talla: manto de color azul y la túnica de color jacinto. Además, estaba estofada con motivos vegetales y geométricos.

Por todas las características expresadas y por su análisis artístico y técnico, podemos decir que esta obra se labraría en los comedios del siglo XV⁷⁶³.

⁷⁶¹ TRENS, op. cit., p. 470.

⁷⁶² La policromía de la Virgen es idéntica a las de las imágenes colaterales del retablo: San José y San Joaquín, fechadas en 1715, cuyo dato nos sirve de orientación cronológica. GARCIA MOGOLLON, 1987, 170.

⁷⁶³ GARCÍA MOGOLLÓN, 1987, 170.

2.- SAN PEDRO Y SAN PABLO

En el muro del Evangelio de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Fuentes Claras se conservan restauradas dos imágenes que representan a los apóstoles San Pedro y San Pablo (ambas miden 87 cm.), procedentes seguramente de un antiguo retablo, ambas imágenes están talladas en madera policromada⁷⁶⁴.

San Pedro está representado con el libro en la mano derecha y las llaves en la izquierda. Estas, han sido añadidas durante la reciente restauración, pues habían desaparecido. Conserva numerosos detalles arcaizantes como el mechón de cabello enrollado en espiral sobre la frente, las vestiduras se pliegan con soltura y naturalidad a lo largo del cuerpo, ciñéndose en la cintura mediante la doblez del manto formando un abultamiento de la vestimenta triangular entre las piernas, una cenefa con un dibujo geométrico recorre todo el borde del manto.

San Pablo conserva sus atributos: el libro y la espada, ésta, también añadida en la restauración. El plegado de los paños responde al mismo tipo de imagen tardomedieval, como la de San Pedro. Ambas obras proceden del mismo retablo, como ya hemos indicado, y son producto de una misma mano anónima. El conjunto responde a una inspiración gótica tardía, muy marcada en las vestiduras y rostros de los personajes, posiblemente realizadas en los primeros años del siglo XVI, pues manifiestan caracteres renacentistas en las posturas de las efigies.

3.- SAN JUAN BAUTISTA

En una capilla del muro del Evangelio, de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Fuentes Claras, en mal estado de conservación existe una imagen de San Juan Bautista (97 cm.)⁷⁶⁵.

Aparece representado con su atributo personal, el cordero que el santo sostiene ante el pecho sobre un libro. A partir del siglo XIV lleva túnica corta de piel de camello, ceñida con gruesa faja anudada por delante⁷⁶⁶. De acuerdo con su vida austera le vemos alto, dema-

⁷⁶⁴ Debieron formar parte del Apostolado de uno de los retablos del templo, al que todavía alude los Inventarios efectuados el 21 de septiembre de 1566 y el 7 de febrero de 1625.

⁷⁶⁵ Encontramos referencias documentales en el Libro de Cuentas del 21 de septiembre de 1566 y el 7 de febrero de 1625.

⁷⁶⁶ Ya entrado el Renacimiento el cordero estará en el suelo.

crado, y con los ojos y expresión fogosa, barba larga y algo desgredado⁷⁶⁷. Es obra gotizante de principios del siglo XVI.

4.- CRUCIFICADO

En la iglesia parroquial, en una capilla lateral del muro del Evangelio, los lugareños veneran una talla del Crucificado (140 x 128 cm.), en madera policromada, bajo la advocación del “Santo Christo de la Paz”, según reza en una cartela, al pie de la cruz.

Es obra de buenas proporciones, con los volúmenes corporales plenos, la cintura ligeramente marcada y un breve *perizoma* formando pliegues paralelos, anudado en el centro. De facciones ingenuas y serenas, enmarcadas por una larga y negra melena, que le cae por la espalda y hombros, en afilados mechones. Representa a Cristo muerto, con un rostro afilado, con barba bífida terminada en pico. Tan solo el rostro, muestra el dolor de la Pasión, sin grandes ademanes. Tiene los brazos articulados, para poder realizar con esta imagen la ceremonia del Descendimiento el Viernes Santo. Probablemente, es obra tardomedieval de principios del siglo XVI, que mantiene rasgos muy arcaizantes, realizada por un artista anónimo local.

VILLANUEVA DE LA VERA

1.- CRUCIFICADO

En la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Concepción, en un retablo churrigueresco colateral de la Epístola, se conserva una imagen del Crucificado, en madera policromada, de buenas proporciones (117 x 112 cm.), formando parte de un Calvario, óleo sobre tabla, que le sirve de fondo (estas figuras de la Virgen y San Juan corresponden al siglo XVIII). La obra se encuentra en lamentable estado de conservación. Con negros cabellos cuyos mechones le caen por la espalda y los hombros. La talla del Crucificado presenta

⁷⁶⁷ Era primo de Jesús. Pasó la juventud en el desierto. Predicó la venida de Cristo, a quien bautizó en el Jordán cuando el Redentor comenzó la vida pública. Murió decapitado por orden de Herodes hacia el año 30..

detalles anatómicos arcaizantes, góticos. No obstante, parece obra tardomedieval de principios del siglo XVI.

ZAFRA

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria varias son las piezas artísticas de relieve que custodia el templo parroquial. Destacamos el retablo de la capilla mayor, concertado con el artista sevillano Blas de Escobar en el año 1656, aunque no se vería concluida de forma definitiva hasta el año 1699. Destacamos las columnas salomónicas decoradas con hojas de vid del primer cuerpo, que vuelven emplearse en el segundo para enmarcar el espacio que alberga la imagen del crucificado. Constituye el primer ejemplo de estadística pacense en emplear este tipo de soporte arquitectónico. En cuanto a la imaginería, relieves del zócalo, las imágenes de santos alojadas en la hornacina de las calles laterales y la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, obra del siglo XIV, son los elementos más importantes⁷⁶⁸.

1.- NUESTRA SEÑORA DEL VALLE

Para tener un conocimiento de la presencia de la vetusta imagen de Nuestra Señora del Valle en Zafra, hemos de remontarnos a la primera mitad del siglo XV y tener como escenario el Convento de Santa Clara o Monasterio de Santa María del Valle que fue fundado en el año 1428 por Gomes I Suárez de Figueroa, primer Señor de Feria y su esposa Elvira Laso de Mendoza, hermana del Marqués de Santillana, para satisfacer las vocaciones religiosas de sus hijas Isabel y Leonor, que años después fueron las primeras abadesas del convento cuando éste se llenó de monjas clarisas de Tordesillas (Valladolid) y por otro lado para poner el panteón funerario de Don Suárez de Figueroa dentro del convento⁷⁶⁹.

Parte del linaje de la familia se había asentado en torno a Écija (Sevilla) y mostraba gran fervor a la patrona de esta localidad, Nuestra Señora del Valle, por dicho motivo, doña Elvira Laso de Mendoza donó al convento esta imagen de alabastro de la Virgen

⁷⁶⁸ ANDRÉS ORDAX, 1995, 657.

⁷⁶⁹ MAZO ROMERO, 2005, 121.

que actualmente se venera en Zafra⁷⁷⁰. Se nos plantea la posibilidad de que la imagen de Zafra estuviese inspirada en ella; y no sería extraño si tenemos en cuenta el origen ecijano de los Feria y su devoción a dicha imagen andaluza, de la que está documentado que se realizaron reproducciones⁷⁷¹. Sobre la Virgen del Valle de Écija, que es una imagen gótica tallada en madera y policromada en el siglo XIV, pesaba la tradición de ser retrato de San Luca, lo que le confería un especial valor como icono mariano, que pasará a las imágenes que en ella se inspiren. Así, entre la Virgen de Écija, obra del siglo XIV, y la zafrense se advierten ciertas semejanzas en la curvatura que adoptan, en el gesto y en la sonrisa que manifiestan; pero la circunstancia de que la primera, para ser vestida, haya perdido el Niño y sus dos brazos y en lo que resta se observen claras diferencias con la de Zafra, impiden una comparación formal adecuada. No obstante, teniendo en cuenta la época, podríamos concluir que la imagen zafrense no es una copia literal, sino que se ha producido una adaptación del modelo a las corrientes estéticas de la primera mitad del Cuatrocientos⁷⁷².

Por otro lado, también está la versión de que la imagen estaba enterrada y fue encontrada, según Santa Cruz en su *Crónica* de 1671: "Al abrir los cimientos se halló vna Imagen de piedra blanca de la Virgen nuestra Señora, y un letrado también que dize: Sancta María del Valle ora pro nobis. Y assí quedó el Convento con la vocación de Santa María del Valle"⁷⁷³. Esta leyenda no tiene mucho sentido, si tenemos en cuenta que fue fundado el monasterio en 1428 por los Señores de Feria. Aunque pudiera haberse dado el caso de que la imagen hubiera sido encargada en el siglo XV y por razones que desconocemos estuvo enterrada durante algunos años.

Nuestra Señora del Valle (92 cm) es una imagen gótica de la primera mitad del siglo XV, ejecutada en alabastro, preside el retablo

⁷⁷⁰ ««una imagen de Nuestra Señora de alavastro, dos mil maravedís», Documentación que aparece en el inventario de bienes donados en vida por la primera señora de Feria al convento. *Testamento de Elvira Laso de Mendoza (25 de agosto de 1459)*. Archivo ducal de Medinaceli, Sección Feria, leg. 56-1.

⁷⁷¹ MARTÍN y GARCÍA LEÓN, 1995, 29 y 209.

⁷⁷² RUBIO MASA, 2006, 92.

⁷⁷³ SANTA CRUZ, fray José de: *Crónica de la Santa Provincia de S. Miguel de la Orden de N. Seráfico Padre S. Francisco*, Madrid, por la viuda de Melchor Alegre, 1671.

mayor de la iglesia conventual, aunque hasta el año 1678 ocupó el nicho del pórtico de la iglesia del convento. Estamos ante una versión occidental de la *Odegetria Bizantina* o *Virgen Conductora*. Aparece la Virgen María coronada con el Infante en brazos. La madre mira al frente, sonriendo en una posición inclinada. Está vestida con una túnica que le cubre la cabeza hasta los pies con estampaciones (molinetes y estrellas) que ciñe con su hebilla a la cintura, se aprecia una camisa de finos dobleces, todo rematado con una orla dorada.. También se cubre con un manto que cae sobre los hombros para recogerse en los antebrazos, creando pliegues curvilíneos. El manto está decorado con estrellas doradas y flores cuatripétalas.

El Niño lleva vestiduras semejantes a las de la Virgen, aunque lleva los pies descalzos y se cubre con un manto corto que se cierra con dos grandes botones sobre el hombro derecho decorado con un borde dorado.

La Virgen sostiene una rosa y una paloma. La representación de una rosa y un ave en estas imágenes de la Virgen es muy frecuente en la plástica gótica decayendo su uso en épocas posteriores. El pájaro representa a la paloma del Espíritu Santo y para otros recuerda un pasaje Evangélico apócrifo que relata un supuesto milagro de la infancia de Cristo en el que doce pájaros de barro cobran vida. Aunque lo más probable es que el pajarillo aluda al alma humana como aparece en el Antiguo Testamento. Entonces el pájaro sobre la rosa se referiría al fiel que busca el auxilio de la Virgen para alcanza la Misericordia.

ZORITA

1.- LA VIRGEN DE FUENTE SANTA

En la dehesa de las Caballerías, situada a 4 km de la localidad, se encuentra la ermita en la que se venera la sagrada imagen de la Virgen de Fuente Santa. La ermita es una construcción de una sola nave, dividida en dos tramos cubiertos con bóvedas de aristas divididas por un arco ojival que se apoya en pilares adosados. Se accede al interior mediante un porche formado por cuatro arcos de medio punto que se apoyan interiormente en columnas de ladrillo y al exterior en gruesas columnas de granito, y otro arco lateral. A la cabecera se accede a través de un arco de medio punto, se cubre con

bóveda de aristas y de horno en el altar mayor; decoradas con ricas pinturas que representan a San José, la Virgen con el Niño y el jarrón de azucenas, alegoría mariana; así como los símbolos de la Pasión.

Tenemos noticias documentales de algunos bienes muebles que pertenecieron a la ermita. En el año 1549 se concierta la fábrica de un nuevo retablo –“*que sustituyó a otro anterior en que está la imagen de nra. Sra. y abrazada con el Niño Jesús en brazos, es de tres órdenes el dcho retablo y está pintado y dorado*”, presuponemos que de estilo gótico- para la ermita de Fuente Santa⁷⁷⁴, que contó con el mecenazgo del obispo don Gutierre de Vargas, obispo de Plasencia desde 1523 hasta 1559.

Una tradición legendaria nos explica que “*unos peregrinos, en pleno mes de Agosto, van en peregrinación a Guadalupe. Sedientos, quedan exhaustos, e invocan a la Virgen. Una luz los rodea y una bella mujer les indica que cavén en ese lugar con los bastones y que encontrarán agua. Y allí aparece*”. Por tanto, el relato nos refiere que la celestial Señora se apareció a unos peregrinos, cansados y agotados, para mostrarles el misterioso caudal de agua fresca que corría a flor de pies, donde hoy se alza el rústico templete denominado de la Fuente Santa. Los extremeños, ya desde la Edad Media, mostraban una predilección en sus devociones por la Virgen María, que era titular de más de la mitad en las parroquias y de otras tantas ermitas. La devoción a la Virgen había sido introducida en España por los cistercienses y difundida a través de la Orden de Alcántara a las otras órdenes militares y al resto de la Iglesia.

Hemos de reconocer objetivamente que existen en toda la geografía extremeña múltiples leyendas y tradiciones, de dudosa o escasa fiabilidad, surgidas ordinariamente del afecto cordial, más que de testimonios verdaderos y evidentes. Sin ir más lejos, citamos el caso del hallazgo de los restos de San Fulgencio y Santa Florentina, en las abruptas serranías de las Villuercas, cerca del río Guadalupe, junto con una imagen de Ntra. Sra., que recibió la advocación de Virgen de Guadalupe -hacia 1340- (Baja Edad Media). Según la tradición, fueron escondidos en este lugar durante la Alta Edad Media,

⁷⁷⁴ II Libro de cuentas de la ermita o Libro de Mayordomía (1543-1613). Parroquia de San Pablo Apóstol, 1543, fol. 2. También queda constancia de la existencia de la Virgen de Fuente Santa y el Niño en dicho retablo en octubre del año 1543. Queda constancia de un nuevo dorado del retablo entre el 17 de marzo de 1551 y el 1 de octubre de 1555, fol. 22 vº.

cuando los mozárabes huyeron de Sevilla, lugar de procedencia de los restos, para evitar su profanación. Los restos de los Santos, se conservan en Berzocana.

María de Fuente Santa –finamente policromada- está en pie, sujeta a su Hijo con la mano izquierda y, la mano derecha en la que originariamente llevaba una fruta esférica⁷⁷⁵, le ha sido alterada para sostener un moderno cetro que depende todavía de las formas puristas, aunque ya ciertamente deriven hacia el barroquismo de mediados del siglo XVII⁷⁷⁶. La Virgen hace un ademán de inclinar ligeramente su cuerpo hacia un lado, como las *Odegetrias* bizantinas. Viste túnica de color rojizo decorada con decorada con elementos vegetales estofados⁷⁷⁷ y las típicas cardinas góticas, ceñida al cuerpo con un cíngulo, presentando alto talle, plegada con soltura y de manera naturalista, como es propio de lo gótico. El cuello de la túnica no está tan ajustado a la garganta de la Virgen, como era habitual en épocas anteriores. Lleva un ampuloso manto de color verdoso con dibujos en zigzags y estrellas doradas⁷⁷⁸, con ribetes en los bordes, donde le han sido adaptados cabujones de forma ovoidal verdes y rojos, tallado basando en angulaciones, típicas del gótico hispano-flamenco que se desarrolla

⁷⁷⁵ Por medio de la exégesis de las *Sagradas Escrituras* los Padres de la Iglesia intentan reconciliar el Antiguo Testamento con el Nuevo, ideican a María como la nueva Eva, en el sentido del perdón de los pecados. A partir de este momento, y con la aparición de los *Apócrifos* de la Biblia (siglos II y III), se observa una creciente devoción a María. Si los *Evangelios canónicos* son muy parcos en noticias puramente narrativas, los escritos apócrifos, son indudables fuentes iconográficas repletas de narraciones. La manzana y otros frutos similares, en la mano de María, son reflejo de la mujer apocalíptica para convertirse en la nueva Eva que venía a salvar lo que se había perdido a causa de una manzana. TRENDS, 1947, 15.

⁷⁷⁶ La única referencia al cetro de plata de la Virgen aparece citada en el Libro de Cuentas, año 1849, fol. 74 vº, siendo mayordomo don Fernando Gil.

⁷⁷⁷ Curiosamente, este tipo de flores con pétalos estaban ya presentes en muchas de las orlas que circundan las viñetas de las *Cantigas* de Alfonso X. Vid. GUERRERO LOVILLO, 1949. Esta imagen de Fuente Santa guarda muchas semejanzas con la patrona de El Torno, estilística y artísticamente.

⁷⁷⁸ Decoraciones frecuentes en la moda española de finales del siglo XV. Véanse los estudios de BERNIS MADRAZO, 1955; 1957, 187; 1970.

en la segunda mitad del siglo XV. Por debajo asoma uno de los zapatos de punta redondeada que calza Ntra. Sra. El Niño viste túnica, con ajustado escote y bendice con la diestra.

Madre e Hijo ostentan unas facciones muy ingenuas. El rostro ovalado de la Virgen está enmarcado por largos y negros cabellos que le caen en cascada por la espalda y hombros. El cabello del Niño se dispone a modo de casquete.

La postura de la Virgen de la Fuente Santa responde a la *Odegetria*. Precisamente, el historiador Nicéforo Calixto nos indica que en el siglo IV la hermana de Teodosio II colocó un icono con la representación de la Virgen en la iglesia constantinopolitana de Odegón (“calle de los guías”), a esta Virgen desde entonces comenzaron a llamarla *Panagia Odegetria* (“la que guía”). De pie con el Niño en su brazo izquierdo y la mano derecha apoyada sobre el pecho sosteniendo una fruta esférica. El Niño con túnica, poseía nimbo y bendecía al modo latino con la derecha, sosteniendo en la izquierda un rollo de pergamino o el Libro de los Siete Sellos alusivo a su segunda venida apocalíptica. La figura de Jesús en actitud deílica y bendiciendo, están concebidas ambas imágenes con sentido teológico y con carácter teofánico.

Por todos los detalles expresados, es probable que la imagen sea obra de finales del siglo XV, realizada por un artista anónimo local. No obstante, esta imagen presenta confusiones, ya que no responde a su aspecto primitivo. Ha sufrido múltiples alteraciones⁷⁷⁹.

En la noche del 6 de octubre de 1950, una tormenta produjo una descarga eléctrica que alcanzó el camarín, la imagen y el retablo, ocasionando graves desperfectos. Las imágenes de la Virgen y el Niño Jesús perdieron gran parte del brazo derecho. El pelo y el manto de la imagen de la Patrona quedaron carbonizados y la corona rota. Fue restaurada por el equipo de don José María Alcácer, en el Museo del Prado de Madrid. La peana de la Virgen también sufrió desperfectos, encargándose una nueva en 1966 al artista sevillano don Manuel Seco Velasco por valor de 26.702 pesetas.

⁷⁷⁹ Además de la restauración llevada a cabo tras los desperfectos ocasionados por la tormenta de 1950, en el año 1858 se retocó la imagen por valor de 80 reales, según consta en el fol. 98 (recibo 21), Libro de Cuentas de la ermita. Ese mismo año se efectuaron obras en el portal (500 reales) y la sacristía (206 reales), fols. 96 y 96 vº. Libro citado.

Leyenda Etiológica sobre la Virgen de Fuente Santa que explica el hallazgo de una fuente. La fiesta más popular es “La Velada”, el 14 de agosto, en que el pueblo marchaba de noche con candelas encendidas desde la parroquia a la ermita y allí se la hacían ofrendas. La Virgen se comporta como una *Dama Blanca*, asociada al agua y a la noche. El agua, beneficio de primera necesidad para cualquier ser viviente, ha sido uno de los elementos más buscado y glorificado por la humanidad. En todas las religiones el agua ha sido considerada como un componente divino. Así, por ejemplo, los fenicios creían que un dios al que llamaban Aleyin, que significa: el que cabalga sobre las nubes, era el dios de la lluvia, el dios que hacía crecer las plantas que los alimentaba y cuyo espíritu se podía encontrar y venerar en fuentes, manantiales, arroyos y ríos. En la mitología griega descubrimos que el mar Océano estaba considerado como un inmenso río —poderosa corriente del río Océano—, nos dice Homero en su obra *La Iliada*. Un inmenso río que bajado del cielo era el padre de las fuentes, de los arroyos y de los manantiales... En la religión cristiana también en el agua se ha percibido el espíritu puro y eterno de la divinidad. En la época en que los romanos y los visigodos ocupaban esta tierra de Extremadura, hubo algunos grupos que poblaban esta zona por la cual existían muchas fuentes que manaban agua cristalina y servían para abastecer con holgura a todas las familias que habitaban por el monte. Sin embargo, entre todas las fuentes, había una en concreto que chorreaba un agua gustosa, delicada, saludable y mucho más cristalina que las demás. El agua de la fuente se convirtió por aquella época, o se había convertido ya, en un agua medicinal, muy apta para curar numerosas enfermedades. En latín: “fuente santa”. Nombre de advocación mariana: Nuestra Señora de la Fuensanta. Hay otros santuarios nacionales con este nombre, destacamos el de Murcia y el de Jafre (Girona).

La patrona de Zorita es la Virgen de Fuente Santa, y en su honor se celebran las fiestas de “La Velá”, que tienen lugar, tradicionalmente, durante los días 15 al 17 de agosto⁷⁸⁰, previamente el lunes de Pascua de Resurrección se solemniza una romería precedida de una misa campestre en la ermita. Esta festividad de la Pascua en la

⁷⁸⁰ El día 1 de noviembre de 1950, Pío XII definió solemnemente la Asunción de la Santísima Virgen María: «Proclamamos, declaramos y definimos ser dogma divinamente revelado, que la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, cumplido el curso de su vida terrestre, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria celestial.»

ermita se celebraba –según tenemos constancia documental- desde el siglo XVI⁷⁸¹. En los días previos, cuatro mozos denominados “candeleros”, que eran elegidos anualmente, solicitaban por las casas la limosna para la ofrenda pública de la Candela, que consistía en velas o candelas, cantidades económicas e incluso ofrendas de animales. Todo el conjunto de regalos era ofrecido a la Virgen en la ermita un día de las Pascuas, costumbre que se prorrogaría hasta bien entrado el siglo XIX⁷⁸². Se organizaba una procesión desde la iglesia de San Pablo hasta la ermita. En la misa solemne, que se celebraba a la llegada a la ermita, durante el ofertorio, los mozos presentaban las ofrendas recaudadas. Es muy probable –tal y como hemos explicado en el apartado dedicado a los bienes muebles que posee la ermita- que el lienzo “la torre humana” que se conserva en la ermita represente esta procesión, donde igualmente se llevaba al santo titular de la parroquia, San Pablo.

Antigua es también la celebración de la vigilia litúrgica ante la gran fiesta del misterio asuncionista de María. Comenzaba con el canto solemne de Vísperas del oficio divino para pasar a una larga noche de oración en la ermita, velando toda la noche ante la imagen de la Virgen de Fuente Santa. Con el tiempo, se popularizó el nombre de La Velada o La Velá para recordar aquellas noches que pasaban los devotos orando en la ermita.

A partir del año 1759, tenemos constancia documental de la construcción de una cocina aneja a la ermita que importó 1753

⁷⁸¹ El visitador don Pedro Matías Nieto hace constar: “*Por ciertas disensiones entre los mayordomos, que fueron y es, de la fábrica de la ermita de Ntra. Señora de la Fuente Santa y las personas que se nombran cada un año para pedir limosnas para la Candela que se ofrece en dicha ermita por Pascuas de Resurrección, ordena que los tres machos cabrios que mandaron unos pastores a Ntra. Señora y los percibieron los que en este año piden dicha limosna, y valieron 50 reales, por esta vez y sin hacer ejemplar para adelante, perciba el mayordomo 2 ducados y medio, y en lo sucesivo nunca más se dejen ir las limosnas a poder del mayordomo*”, Libro de Cuentas o Mayordomía, fol. 28.

⁷⁸² El año 1884 se anota la última recaudación llevada a cabo por los mozos para la ofrenda de la Candela: “*Limosna de los Candeleros, en dos o tres veces que han salido a recoger en este año, entre dineros, garbanzos y huevos... 13’20 reales*”. Libro de Cuentas de la ermita de Fuente Santa, 1788-1929.

reales⁷⁸³. Al terminar la noche de meditación o velar ante la imagen de la Virgen, se preparaba un desayuno para reparar las fuerzas consumidas en la vigilia nocturna.

La costumbre tan piadosa de velar a la Virgen por la noche, se remonta al siglo XVI –según los libros documentales que disponemos-. Para los asistentes a la Velá del día 14 al 15 de agosto envió un Visitador diocesano, en el año 1554, que se dispusiese una habitación dentro de la casa del santero, para “*que se construya un aposento para los que vinieren a velar y que se compre una sartén y un asador y un caldero*”.⁷⁸⁴

A lo largo de los años, según se refleja por los Libros parroquiales, se fueron ampliando los actos religiosos y festivos. Por las cuentas del año 1745 conocemos que los gastos de la gran fiesta de la Asunción, celebrada en la ermita, totalizaron 171 reales por varios conceptos. El día 14 de agosto, por la tarde se cantaban ante imagen las Vísperas. Al terminar, en una habitación aneja a la ermita se ofrecía un aperitivo. Al día siguiente, se celebraba la fiesta mayor con una misa solemne, oficiada por tres sacerdotes. Uno de ellos, pronunciaba el sermón. Después de la Misa se ofrecía el desayuno a los participantes en los cultos. Después, se cantaban las segundas Vísperas del oficio asuncionista para sacar en procesión –en unas andas- a la imagen de Fuente Santa -algunos años se hacía la puja o subasta de los brazos, y con poca frecuencia se realizaban danzas en torno a la ermita-.

Esta costumbre de velar a la Virgen de Fuente Santa terminó con la orden sinodal del siglo XVIII. En la visita del día 19 de mayo de 1765, realizada por don Pedro López Sobrino, canónigo prebendado de Plasencia, Visitador General. Escribió este mandato: “*En atención a estar prohibidos por Constitución Sinodal que no se consientan ni en iglesias ni en ermitas Veladas de noche, por los gravísimos inconvenientes que prescriben... y que en la Visita que celebró D. Diego de Castejón, Visitador que fue deste obispado, en esta parroquia en 12 de marzo del año pasado de 1613, las prohibió con la mayor severidad, y que en virtud de lo uno y de lo otro en el anterior próximo pasado año de 1764 se quitó la Velada de la ermita del día de la Asunción a los cielos de Ntra, Sra. de la Fuente Santa en la víspera, 14 de agosto,*

⁷⁸³ II Libro de Cuentas de la ermita, fol. 73.

⁷⁸⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 1972, 38.

por el Bachiller D. Juan Arias de Chaves, Cura Rector que fue desta parroquia, revalidando dicho señor actual Visitador la fuerza de la citada Visita...mandó bajo pena de excomuni3n mayor, trina can3nica monitione en derecho praemissa, latae sententiae... que los Curas Tenientes, eclesi3sticos, ni otras personas algunas vayan a dicha Velada a dicha ermita, y bajo la misma censura, los santeros della cierran las puertas con su llave, luego que se ponga el sol dicho d3a 14 de dicho mes de agosto, y lo mismo excutar3n en los d3as y tiempos del a3o”⁷⁸⁵.

En el *II Libro de Cuentas de F3brica o Mayordom3a* (incluye las Actas de las visitas e inventario de bienes) recogemos datos importantes de la piedad mariana y de los bienes de la ermita⁷⁸⁶, donde hallamos una importante relaci3n de piezas de gran valor regaladas a la Virgen de Fuente Santa: dos coronas que envi3 Juan Pizarro – una para la Virgen y otra para el Ni3o-, cuyo peso era de ochocientos gramos la m3s grande, con el escudo de armas de los Pizarro⁷⁸⁷; tres pa3os de Indias, y en 1552 aparece reflejado otro importante donante, Pablo Meneses –natural de Talavera la Reina- que desde el Per3 env3a 50 coronas a la Virgen de Fuente Santa y posterior-

⁷⁸⁵ Libro de Visitas de la parroquia de San Pablo de Zorita, 1758-1780.

⁷⁸⁶ Existi3 otro anterior que ha desaparecido, seg3n consta en el Libro de Cuentas o *II Libro de Mayordom3a* de la ermita (1543-1613), “por mandado del visitador del obispo don Gutierre de Carvajal, porque hab3a mucho tiempo que se hab3a hecho el Libro de Cuentas viejo y estaba roto”. Archivo parroquial de San Pablo de Zorita, fol. 1.

⁷⁸⁷ March3 a Am3rica cuando ten3a 25 a3os de edad en la expedici3n organizada por su hermano Francisco Pizarro en 1530. Falleci3 en Per3 por un golpe en la cabeza con una piedra, al quitarse la celada, en 1536. Por tanto, envi3 las coronas entre 1530-1536. Otra prueba evidente de la existencia de la imagen de la Virgen de Fuente Santa en estos a3os. El dato sobre la donaci3n de “Sr. Ju3 Pizarro”, y no de Francisco Pizarro como indic3 en su d3a don Teodoro Fern3ndez S3nchez en la revista de Fiestas “La Velada”, Zorita, 1966, p. 3, aparece documentado en el *II Libro de Cuentas o Mayordom3a de Fuente Santa* (que comienza el 17 de octubre de 1543, y queda constancia de algunos datos del *I Libro de Cuentas* en el fol. 1). Es m3s que probable que don Teodoro Fern3ndez recogiese dicha informaci3n de una publicaci3n realizada por el historiador y zorite3o Domingo S3nchez Loro en “El Regional” de Plasencia, septiembre de 1953, editado igualmente en su obra *Trasuntos Extreme3os*, C3ceres, 1956, 228.

mente enviaría otras 100 coronas⁷⁸⁸, o un cáliz de plata que regaló el obispo de Plasencia Gutierre de Vargas Carvajal para los oficios litúrgicos en la ermita, casi todas las piezas del siglo XVI procedentes de América desaparecidos lamentablemente.

⁷⁸⁸ Cuentas del 18 de julio de 1559, según anota el notario de la Visita en el Libro de mayordomía, fol. 44.

V.- Apéndice documental

Documento I. Bula de Honorio III concediendo a la mitra toledana facultad para levantar iglesias en lugares conquistados. Año 1217. A.H.N. Códices. 987 B. fol. 192 vº.

“Honorius episcopus servus servorum dei venerabili fratri Roderico/ archiepiscopo toletano salutem et apostolicam benedictione. / Cum a nobis petitur quor iustum est et honestum tum/ vigor equitatis quam ordo exigit rationis ut id per sollicitudinem/ officii nostri ad debitum perducantur effectum Eapropter venerabilis/ in xpo. trater tuis iustis postulacionibus grato concurrentes assen / ssu ecclesias de alcaraz cum omnibus pertinenciis suis Ecclesias de rio/ pal de heznauexore de castro dominarum de bilah de Ranor de / tolosa de alcaraz de caracuel de benevent de zuqueca de petri/ bona de malagon de guadalferza cum omnibus terminis suis de/ cimas omnium residuum regalum supradictorum locorum ecclesias/ de avezaget et de cabanis que tempore tuo a ssarracenorun erepte/ manibus divina gratia inspirante ad manus tuas devenisse/ noscuntur quam eciam omnis illas ecclesias que sunt circa monta/ na de riopesantti petri et de riopal e de segura et de turre de/ Albeb. Et portu de muradal et borialames et anduiar et citra chi/ llon et muguezta et magazela et medellin et turgellum et safa/ riz iuxta flumen quod dicitur Tietar cum toto campo de aranuelo/ versus toletum construende tibi ac perte ecclesie toletan e poicum auctoritate/ concedimmus et poicis scripti patrocinio comunimus nulli ergo omnino/ hominum liceat hanc paginan nostre concessionis infringere vel ei/ ausu temerario contraire Siquis autem hoc actemptare presumpserit/ indignacionem omnipotentis dei et beatorum petri et pauli apostolorum eius/

se noverit incursum. Datum lateranii VI idus februarii poicatus/ nostri anno primo honorius papa tercius” (Literal).

Documento 2: Carta Plomada de Alfonso XI confirmando el Ordenamiento de Plasencia. Villareal, 17 de febrero de 1346. Archivo Municipal de Plasencia.

“Sepan cuantos esta carta bieren como nos, don Alfonso (...) bimos un ordenamiento que fisieron los cavalleros e escuderos e omes bonos della çibdad de Plasencia (...) ayuntados en las casas de cabildo que son en la dicha çibdad de la calle del Chantre (...) acordaron de facer oficiales que son estos: dela parte de Sant Martín, Diego Gonçales e Ferran Alfonso (...) alcaldes, e Francisco Fernandez, juez e mayordomo desta misma parte; Alfonso Pérez dela parte de Sant Çalvador, Johan Fernández, abogado, e Diego Abril (...) e el juez quelos que prendiere, que bien quelos eche en la prision, que los lleve ante los alcaldes o ante alguno dellos, porque si el alcalde fallare que debe ser preso o dado en fiado, que es juez, que faga lo que el alcalde mandara a él y en otra manea no lo meta en la prisi3n, salvo si fuer alguno que fallar de noche, después de la campana tañida, andando por la çibdad o por las aldeas sin lumbre e sin recabdo (...) E que los alcaldes que libren de cada día los pleitos çiviles, e los criminales a lo menos de dos días en la semana (sic), e que sea el uno el martes e el otro el viernes. E a los pleitos criminales que estén todos quatro los alcaldes a librarlos, o los más dellos (...) E otrosí que libren los pleitos çiviles en Sant Estevan, do es fuero e acostumbrado (...) E el otro año que fagan juez de la parte de Sant Çalvador, e mayordomo e procurador de la parte de Sant Martín (...) E luego el dicho Pero gutiérrez (...) rescivió jura delos dichos alcaldes e juez, (...) e que guardarían en todo servicio de nuestro señor el Rey e su señorío e las sus propiedades e cumplirían el fuero (...) E de esta mandamos dar esta nuestra carta, sellada con nuestro sello de plomo. Dado en Villa Real diesiete de noviembre, era de mil trescientos e ochenta e quatro años (año de 1346). Sancho Mudarra la fis escribir por mandato del Rey”.

Documento 3: Noticias de la parroquia de Santa María del Carrascal y todos sus anejos, y de Ntra. Sra. del Carrascal y del lugar ó asiento que allí hubo llamado Malpartida. Folios 1-9 del Libro

Becerro para la yglesia parroquial de Aldea del Obispo. Compuesto en el año de 1780. Archivo Parroquial de Aldea de Trujillo.

“De la yglesia parroquial de Sta. maria del Carrascal, matriz desta Aldea del Obispo y villa de Torrecillas, se conserban todas sus paredes excepto el tejado y algun repaso que necesita, tambien conserba la sachristia que se mantiene su nueva bobeda:

Se deyo de decir misa en dha. parroquia en tiempo del martes pasado, de manera que solo el cura actual que oy ay, llamado Dn. Ignacio Gomez Chamizo, es el primero que ha dejado el ir a celebrarla y ejercer otros ministerios parroquiales, porque quando vino dho. cura ya estaba despojada dha. su yglesia, que fue despojada por mandato del señor obispo de Plasencia, por motivo de haberse hallado en la casa que estaba junto a dha. yglesia un hombre muerto, tendido en el suelo, con unos cordeles a la garganta y sin mas vestido que en paños menores, se dio cuenta a la capital, y con orden se le dio sepultura en la dha. yglesia del Carrascal, pues no se le podia mover por lo mucho que apestaba, se dice que lo havian robado, todo lo qual presencio el cirujano y algunos vecinos desta Aldea con asistencia del Señor Cura de ella, todo fue publico y notirio. Nos percatamos de que le havian robado por encontrarle desnudo, tambien por estar la dha. yglesia entre los montes de toro de la ciudad de Trujillo sitio mui apropiado para suceder qualquiera cosa.

Los despojos y madera que se quitaron de dha. yglesia se repartieron por orden de tribunal Eclesiastico entre esta yglesia de Aldea del obispo, y la de la villa de Torrecillas, como anejos a la del Carrascal, y antes que se hiciera el dho. despojo, ya se avia traído para la yglesia de Aldea, algunas alajas y entre ellas fueron el caliz, la pila baptismal, una campana mediana con un letrero que dice: “Por vuestros debotos rogad Virgen del Carrascal, echa en el año de mill seiscientos quarenta y dos”.

En quanto a las causas que influyen para la despoblación de aquel lugar y para haver cerrado aquella parroquia; no lo hemos oido decir ni sabemos con certeza, pero nos inclinamos a que fuese la causa los pocos arbitrios de tierra, ya que los serranos se aprovechan en todas las tierras para los ganados lanares, pues esta nra. Aldea del Obispo es preciso que en el tiempo tambien se venga a despoblar y perder, pues es un pueblo de cien vecinos, pues sus tierras son arrendadas a los ganaderos trasumantes, y las pocas aguas que vierten los canales caen en las dehesas de los señores particulares.

Cerca desta Aldea hemos visto y reconocido perderse otro lugari- to pequeño llamado Torre aguda, que tambien concurrian como feligr- eses a la dha. yglesia del Carrascal, y los ultimos sacramentos que en ella se administraron fueron vecinos o moradores de dho. Torre aguda, y tal vez se despoblaria por falta de arbitrios y de pobreza, pues esta dha. Aldea es un pueblo que no tiene mas hacienda que la casa en que cada pobre vive, que solo tiene la facultad para hacer carbon y conducirlo cada pobre a otras partes con sus caballerias ó bueyes, oficio de mucho trabajo y arrastro, y mui poca utilidad, que es en lo que comunmente mas se exercitan, y si tubieramos tierras suficientes para labores y algunos ganados pudieramos mantener con alguna decencia a las familias.

En quanto a las propiedades que goza y parte la dha. yglesia del Carrascal, solo sabemos que tiene junto asi una cerca pequeña y una casa todo quasi caido, por cuió motivo nada vale de arrenda- miento y solo sabemos que tiene un noveno en diezmos menudos lo que percibe esta yglesia de Aldea del Obispo desde que se despojo aquella del Carrascal, pero nos inclinamos aque en lo antiguo fuese yglesia mui rica, porque consta que anualmente daba alimmentos a sus dos yglesias anejas, que es esta desta Aldea, y la de la villa de Torrecillas, y despues loque ella gastase para si.

El egido en que esta fundada la dha. parroquia del Carrascal es suio propio, y acerca de esto dice Donato Chamorro, vecino desta Aldea, que hallandose el sirviendo de pequeño con Doña Isabel de Tapia, poseedora en aquel tiempo del dho. egido, que todo ha recaido oy en el marques de Campo Real, dice pues el dho. Donato que en aquella razon se hallaba dha. Doña Isabel en su palacio que tiene junto al dho. egido, que con el motivo de averse puesto malo un criado suyo y tener la dha. Señora mucha debocion a Ntra. Sra. del Carrascal¹, que en aquel tiempo todavia se estaba venerando en la dha. yglesia, y yendo dha. señora con don Antonio Torres y un religioso dominico y otros diferentes que ya no se acuerda, y todos iban de paseo desde el palacio a la dha. yglesia, por un pedazo de madera de la peana de Ntra. Sra. para echarlo despues en agua y que esta despues la vebiese su criado con mucha fe y debocion, para que se aliviase de su enfermedad, por haver dha. Señora Isabel es- perimentado este mismo milagro con otros enfermos, yendo alli con dhos señores el dho. Donato. El padre abuelo de la dha. Doña Isabel se avia echo sachristan maior de aquella parroquia del Carrascal por disfrutar y poseer elegido que tiene dha. yglesia, Francisco Rentero,

tambien desta vecindad dice que andando el alli en el Carrascal de pequeño y guardando vacas, conocio que don Juan de Orellana poseedor de aquella, compuso y reparo la dha. yglesia a su costa y oyo decir entre otros pastores y vaqueros que componia la yglesia como por descargo de conciencia.

Muy cerca desta yglesia avia un lugar llamado Malpartida, y que a cosa de quatro leguas de aqui ay un lugar llamado Aldea de Centenera, que tambien ay otra yglesia fundada como esta en un egido.

La dha. yglesia del Carrascal tenia una casa con su horno en que vivia el que cuidaba de dha. yglesia, y se le pagaba su salario, tambien tenia la yglesia junto asi una cerca bastante grande que se solia sembrar garbanzos o forraje, y era propia de dha. yglesia, y en septiembre de mill setecientos setenta y siete para quando fue la Reyna de Portugal a Madrid a ver a su hermano, el rey don Carlos tercero (q D., guarde) por orden del corregidor y Alcaide maior de Trujillo, se llevaron la piedra de dha. casa y cerca con que para componer los caminos por donde avia de pasar la dha. Reyna, que en el camino real que ba porcima se hizo una buena calzada con esta piedra y aun hubieran desbaratado toda la yglesia y su sacristia que tiene bobedas, a no averme opuesto yo. La dha yglesia esta fundada entre el lugar de Malpartida y otro lugar llamado las Casas de D. Lucas, que todavia se conoce en el mismo camino.

En las quantas que se tomaron el año de mill seiscientos quarenta y seis al mayordomo de Ntra. Sra. del Carrascal, que pasaron ante Alonso Calderon, notario de Trujillo, se le entrego la cantidad de quinientos maravedis que annualmente pagaba doña Juana de Santa Cruz, por razon de aceite para la lampara de Ntra. Sra. del Carrascal; y creo esta cargado sobre la dehesa de la Viciosa; los herederos desta doña Juana son los señores don Franco y don Diego Zarate, vecinos actuales de Trujillo; la escriptura se halla en la escribania de don Pedro Paez, escribano de Trujillo.

El Santisimo Christo de la Salud que se halla colocado en su altar en esta yglesia parroquial de Aldea del Obispo², al lado del Evangelio, estaba antiguamente en la yglesia matriz de Santa Maria del Carrascal; vivia en dho. Carrascal un negro llamado Antonio de la Cruz, hombre mui valiente, el qual se halla pintado en un quadrito junto al dho. altar, este tenia grande devocion con el dho. Santisimo Christo y con especialidad desde que unos serranos le tiraron un balazo, y aunque la herida fue mortal, segun la tradicion y piedad christiana sano repentinamente aviendose encomendado mui deveras al dho.

Santisimo Christo, por lo que le cuido siempre en su altar asta que murio; y el producto que iba saliendo de unas cabras que compro, se invirtio en donarle el retablo que tiene; y lo que sobro se utilizo para la obra que se hizo en esta yglesia parroquial desta Aldea; y ultimamente lo que produjeron asta que se acabaron todas que fue el año de mill setecientos setenta y siete. Estas noticias están firmadas en la Aldea del Obispo, en septiembre de 1780, por don Ignacio Gómez Chamizo". (Literal).

Documento 4: Cartas de pago otorgadas por el entallador Gillermin de Flandes a cuenta del retablo de San Pedro que hizo para la iglesia parroquial de Aldeanueva de la Vera. Libro de Cuentas, 1524-1542. Cuentas de 1527. Archivo parroquial de Aldeanueva de la Vera.

"Ytem tengo pagados a guillermín de gante entallador del retablo que hizo por mandato del señor visitador regodón fasta treze días del mes de jullyo desde presente año de quinyentos e veinte e siete años que fue la postrimera paga que le fize y fecha quenta de todo lo que fasta este dicho día le tengo dado veynte e quatro mill e quinyentos e treynta e nueve mrs. según paresçerá por los conosçimyentos que tengo firmados del dicho guillermín en nuestra quenta para en parte de pago de los veinte e ocho mill mrs. en que fue tasado el dicho retablo por maestre juan de xarahiz".

"...Quenta con guillermín de gante entallador de los mrs. que yo hernando alonso clérigo e mayordomo le tengo dados para en pago de los mrs. que se le quedaron a dever fecha la quenta e visitaçión que el muy reverendo señor maestro regodón tomí e hizo para le cumplir toda la suma que se mntó en el retabl que hizo en que se le quedó a deber de la priemra yguala e obra que hizo en el retablo tres mill e quatrocientos y sesenta e un mrs. e de la segunda obra que hizo de bulto seys mill e trezyentos e quarenta a tres mrs. e más otros veynte e cinco reales que fue avenyda la cabeça que se a fecho en el dicho retablo e la fizo e acabó en veynte e un día del mes de octubre de quinyentos e veynte e siete años e más cinquenta e siete mrs. de la mytad de la costa e camyno que hizo en yr a plasenzia por el mandamyento por ver e tasar la primera obra del retablo la qual a su costa mandó el señor visitador que le pagase por manera que se montan en todo lo sobredicho que ansí se le quedó a dever después de la dicha visitaçión diez mill e setecientos e onze mrs."

“..Yten le tengo dados e pagados al dicho guillermín entallador otros seys mill e ciento e cinquenta e seys mrs. para en parte de pago de los quinze mill mrs. en que fue ygalada la obra que segunda vez tomó y faze en el dicho retablo que son cinco estoryas de bult para la qual obra segunda mandaron lymosnas los vezynos deste pueblo y dellas tengo cobrados algunos mrs. que se an de ver cuántos son para que se me carguen por rresçibo lo que paresçiere aver recibido son los que para esta segunda le tengo dados”.

“..En veynte y quatro días del dicho mes de octubre de quinyentos e veynte e siete años pagué al dicho guillermín de gante veynte e ocho reales para en parte de pago de lo sobredicho en esta manera nueve reales que en my nombre le avya dado pedro gutiérrez poblador de los mrs. que yo del cobrava de la cofradía de nuestr señora que el señor regodón visitador avía mandado e más seis reales que el dicho guillermín mandó en limosna para el dicho retablo para la ystoria del nascimiyento e otros dos reales e otros seys reales que yo le avía dado en los mártires e otros cinco que oy día dicho le pagué montan los dichos veynte e ocho reales que son noveçientos cinquenta e dos mrs.”

“..Ytem pagué a guillermín de gante entallador un ducado que son trezyentos e setenta e cinco mrs. por la fechura de la ymagen que hizo de su madera del señor sant sebastián para el altar suyo en la dicha yglesia en el mes de junyo del dicho año de mill quinyentos e treynta años”.

Documento 5: Reparaciones ejecutadas a Ntra. Sra. de Belén, patrona de Cañamero, 17 de septiembre de 1757. Documento localizado entre las vestiduras de la imagen. Arch. Parroquia de Cañamero.

“En los diez y siete dias del mes de septiembre año del Señor de mil setecientos cinquenta y siete, gobernando la nave de la Santa Iglessia Nuestro Muy Santo Padre Beneficto Decimocuarto, reinando en España el Católico Rey Don Fernando el Sexto, siendo digno Obispo de este Obispado de Plasencia el Ilmo. Señor Don Pedro Gómez de la Torre, Cura Rector de esta parroquia del Señor Santo Domingo de esta Villa de Cañamero Don Joseph López Forezo, Don Julio Díez de Masa y Cabrera, Don Gabriel Gamino, Don Gerónimo Sánchez Zazo, Don Francisco Garzía Mirasierra y Don Alonso Serrano, presbíteros en ella, se determinó, por dichos eclesiásti-

cos, traer a dicha Villa la Santa Imagen de Nuestra Señora de Velén, que se benera en su hermita para reformar y disponer su ropa con método más dezente y proporcionado, y retocar su Santísimo Rostro y el del Niño. Y habiendo dicha Santa Imagen estado con el secreto y dezenia posible en casa del referido sacerdote Don Francisco Garzía Mirasierra, se retoca su Santísimo Rostro, y en cuyo día veinte y cuatro concurrieron los dichos sacerdotes a la referida cassa, vistieron a su Majestad, y a las onze de la noche la llebaron a la Iglesia, la pusieron en el dosel que se puso encima del tabernáculo, donde se colocó dicha Santa Imagen y se coloca siempre que se la trae a esta Villa en rogatiba, donde se la asiste con la decencia posible, cantándola las Misas, con los adornos más ricos que tiene dicha Parroquia, y el veinte y cinco al amanecer tocaron todas las campanas, como que se alegraba el orbe de tener en su Iglesia tal güespeda, a cuyo sonido concurrieron todos los vecinos a venerar la Sagrada Imagen, y a la hora de la Misa Mayor, echa la señal con las campanas, concurrieron todos los vezinos de esta Villa, la que se cantó con la solemnidad que se acostumbra.

Predicó el ofertorio el Sr. Cura anunciando al pueblo el motivo de haber traído la Santa Imagen, y que prosiguiesen todos los fieles en su veneración, pues se experimenta su alto patrocinio en las ocasiones que se ha traído a esta Villa, en las que siempre nos ha remediado embiando los socorros que se la pidan; y que a las tres de la tarde del dicho día se llevaría a su Santa Casa con la solemnidad que otras veces, que es juntarse el pueblo en la Iglesia, salir en prozession y cantando la letanía hasta la hermita, adonde van, y buelben muchos de penitencia con cruces y otras tales; llegada a la hermita la prozession se canta la Salve a Nuestra Señora y se buelbe a formar la prozession; toman quatro sacerdotes las andas, y sacan la Santa Ymagen de su casa, luego la toman los quatro Regidores, y assí sucesivamente las personas más condecoradas desta Villa. Se viene cantando el Rosario hasta San Bartolomé, donde está prevenido el Yncensario, se Ynciensa a su Majestad y el Palio el que le cojen de sus varas los regidores, y debaxo del llega a la Yglesia. A las tres de la tarde se juntó, como he dicho, el pueblo. Se formó la prozession, y en ombros de quatro sacerdotes sacaron la Santa Ymagen de la Yglesia la llebaron debaxo del Palio, yncensando otro delante hasta la hermita del Señor San Miguel, donde se arrima el Palio y yncensario, cogen la Santa Ymagen los rexidores y suzesibamente otras personas que han sido de justizia hasta llegar a su hermita donde se

canta la Salve a su Magestad, y se ofrezcan todos los que concurren a ella por esclavos de María Santísima. Y yo el más humilde sierbo suyo firmo ésta de mi nombre, Gerónimo Sánchez Zazo”.

Documento 6: Documentación sobre Ntra. Sra. de los Remedios. Archivo de la Iglesia Parroquial de San Miguel. Jaraíz de la Vera.

“Una corona de plata que tiene el Niño Jesús de los Remedios y otra de la Virgen”⁴.

“Item, dos coronas de plata, la una tiene el Niño Jesús de los Remedios y la otra la Virgen, que pesaron ambas ocho onzas”. Una mantellina de terciopelo negro liso afforrado con tafetán carmesí con galón de plata fina. La dió María Sánchez Tafalla viuda de Alonso Jaraíz para Ntra. Sra. de los Remedios”.

“Item, cuatro coronas de plata. Las dos de Ntra. Sra. de los Remedios, y las otras dos del Niño Jesús que tiene en sus brazos; planas y antiguas. Las cuales están nuevas por arriba, y habiéndose pesado para ponerlas en este inventario, pesaron todas cuatro juntas veinte y tres onzas”⁶.

“Veintiocho días del mes de junio de mil setecientos quince años murió don Francisco García de Sosa. “Mandó un manto a Ntra. Sra. de los Remedios que está en el altar mayor de dicha iglesia, de tela de lana fina, guarnecido con puntas de oro fino, bajo condición de que no se preste para funciones de comedias, ni otras públicas y profanas, y en caso de contravención se le manda a la Ntra. Sra. de la Gracia de Santa María y se puede prestar a sus funciones a Ntra. Sra. del Rosario y del Salobrar si se necesita y cuando se ponga la primera vez se diga una misa cantada a costa de sus bienes”.

“Yo el Licdo. Baltasar Bracero, Cura Rector de la iglesia parroquial de San Miguel de la villa de Jaraíz, ceico cómo Pedro de Tovar vecino desta villa, hermano de Miguel de Tovar difunto, vecino que fue de Cuacos a diecinueve de enero de mil setecientos dieciocho, consta que dicho Miguel Tovar mandó se diesen de limosna a Ntra. Sra. de los Remedios de dicha iglesia parroquial doscientos reales de vellón para que se la comprara un velo...”.

“Se hará cargo el vicario cura de cuatrocientos reales que recibió y es la cantidad en que se compró un toro a Garganta para la fiesta de Ntra. Sra. de los Remedios”. “Igualmente, se le abonan cuarenta

reales, que ha pagado en los dos años de las dos funciones que se han hecho de Ntra. Sra. de los Remedios”.

“En la villa de Jaraíz el día treinta de septiembre de mil setecientos setenta y uno, ante el bachiller don Alonso Azedo, Vicario de la dignidad episcopal de ella y su partido, cura de dicha iglesia de San Miguel, con asistencia de don Blas de Arjona, presbítero, beneficiado y teniente de Cura de ella, ante mí el Notario pareció presente don Jacinto Gómez, mayordomo que ha sido de dicha iglesia para efecto de dar cuenta de los maravedís que han constado en su poder de los efectos de la imagen de Ntra. Sra. de los Remedios que se halla en la enunciada iglesia..

Cargo: Se le hace cargo de trescientos ochenta reales que costó un novillo que se vendió y que se había dado de limosna a dicha imagen. Igualmente, se le hace cargo de doscientos setenta y cinco reales que rescibió y son los mismos en que costó haberse vendido una vaca que en la misma forma se había dado de limosna a la citada imagen, importa este cargo 655 reales

Data: Primeramente, se le pasan seiscientos y veinte reales en que consta de escritura haber comprado para dicha imagen de ntra. Sra. de los Remedios tres morales con su tierra en el Pago de Porquerizos en la heredad que fue de Blas Cirujano Toro, ya difunto, vezino que fue desta villa, respecto de ser permanente y de conocida utilidad, para subvenir con su renta anual a algunos gastos que se ofrecen para algunas cosas precisas que se ofrecen comprar a dicha imagen. Consta de dicha escritura que se entrará en archivo de la iglesia y pondrá con las de ésta, poniendo la nota correspondiente en el Libro de Bezerro de ella para que siempre conste.

Igualmente, se le abonan doce reales y diez y ocho maravedís que constó haber pagado de la saca de la copia de dicha escritura y papel que se hizo. Igualmente, se abonan quince reales que pagó de la costa de hacer unas paredes a dichos morales, labrarlos y deszarzarlos”¹⁰.

“Asimismo, se cargan ciento y treinta y cinco reales que costó haber valido de renta en dos años los morales de Porquerizos de Ntra. Sra. de los Remedios. El primer año, setenta reales, su arrendador Luis Garrido y el segundo, sesenta y cinco, su arrendador José Serradilla, vecinos desta villa”. Existe una nota al margen del folio, acerca de la función de Ntra. Sra. de los Remedios”.

“En 1776, se cargan ciento y ocho reales y doce maravedís que han valido en arrendamiento en dicho dos años los morales de Porqueri-

zos de Ntra. Sra. de los Remedios, en esta forma: el año setenta y cinco, sesenta y cinco reales, y el de setenta y seis, cuarenta y tres reales y doce maravedís. Su arrendador José Serradilla, vecino desta villa”.

“Los morales al Pago de Porquerizos de Ntra. Sra. de los Remedios no hubo quien los arrendara en el año setenta y ocho según la razón que se dió por los herederos de Jacinto Jaraíz Granado, mayordomo que era en aquel tiempo desta iglesia y en año de setenta y nueve se arrendaron en sesenta reales”.

“Item, abónanse quince reales que se pagaron solamente en el año de setenta y siete para ayuda a la función de Ntra. de los Remedios por no haberse juntado lo necesario para ella de limosnas, pero en el año setenta y ocho no se pagó cosa alguna por haberse juntado de limosnas para todo”.

“Los morales de Ntra. Sra. de los Remedios en Porquerizos valieron de renta en dicho año sesenta y dos reales que se cargan. Su arrendador Vicente Díaz”.

“Item, se le cargan sesenta reales que costó de renta en dicho año el linar con morales de Ntra. Sra. de los Remedios, fue su arrendador Agustín Bote. Asimismo, se cargan setenta reales que en dicho año de ochenta y dos constó haber valido de renta los morales en Porquerizos de Ntra. Sra. de los Remedios, pues aunque eran setenta y tres se bajaron de un portillo que se hizo, los tres reales. Su arrendador Jacinto Tovar”.

“Asimismo se le abonan treinta reales que costa pagó de todos los derechos de Vísperas, Tercia, Misa con diáconos, Procesión de la función que se hizo el día de Ntra. Sra. de los Remedios, incluso los derechos del sacristán en dicho año de mil setecientos ochenta y ocho, por no haber habido devotos que diesen la limosna para ella. Se le abonan treinta reales que consta haber pagado de todos los derechos del Sr. Cura, incluso la limosna de la misa, Beneficiado, Vestuario forastero y derechos de sacristán de Vísperas, Tercia, Misa y procesión”.

“Los morales de Porquerizos de Ntra. Sra. de los Remedios consta valieron de renta setenta y cuatro reales dicho año. Su arrendador Francisco Crespo”.

“Item, por la función de Ntra. Sra. de los Remedios (sin incluir el sermón que se pagó de limosnas) consta pagó treinta reales que se abonaron de estos dos años del Sr. Cura, Beneficiado, Vestuario forastero y sacristán con la limosna de la Misa”.

“Los morales de Porquerizos de Ntra. Sra. de los Remedios valieron de renta dicho año de mil setecientos y noventa y dos, cincuenta

reales, su arrendador Blas Jabón de esta vecindad. Asimismo, se le abonan treinta reales que consta pagó de todos los derechos de los servidores, Vestuario forastero y sacristán de la Misa y función del día de Ntra. Sra. de los Remedios. Los morales de las Cuarenta Horas en Torremenga consta valieron de renta dicho año, juntos con los morales de Ntra. Sra. de los Remedios en Porquerizos ciento sesenta y dos reales y fue su arrendador Manuel Borino Alvarez, cuya cantidad se carga. Asimismo, consta pagó de todos los derechos de la función de Ntra. Sra. de los Remedios en dicho año por esta iglesia treinta reales que se abonan”.

“Item, se le abonan otros treinta reales que consta pagó con la limosna de la misa por la función de la iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios con Vestuario forastero y sacristán”¹⁹.

“Los morales en Porquerizos de Ntra. Sra. de los Remedios valieron cuarenta reales. Su arrendador Juan de Arjona. Se le abonan treinta reales pagados por la Misa y demás función hecha a ntra. sra. de los Remedios a cargo de esta iglesia en que van incluso los derechos del sacristán”

“Item, los morales en Porquerizos de Ntra. Sra. de los Remedios valieron cuarenta reales. Su arrendador Juan de Arjona. Se le abonan treinta reales, derechos de todos los servidores por la función de Ntra. Sra. de los Remedios. Ese mismo año, los morales de Porquerizos valieron sesenta reales. Su arrendador Juan de la Cruz”.

“Treinta reales pagados a los señores servidores de esta iglesia de San Miguel por la función de Ntra. Sra. de los Remedios, catorce reales para el Sr. Cura, ocho reales para el Beneficiado y ocho para el sacristán.

Item, los morales en Porquerizos de los Remedios valieron sesenta reales. Su arrendador Silvestre Rodríguez”.

Entre los años 1807-1814, volvemos a encontrar referencias acerca del arrendamiento de los Morales en Porquerizos. Libro de Cuentas de Fábrica (1767-1814). Correspondiente a los años 1807, 1809, 1810, 1812, 1813, 1814. En el Libro de Cuentas de Fábrica de 1891-1967, encontramos en el año 1891 la siguiente referencia: “Treinta reales de una corona para la virgen de los Remedios”. Y, en el año 1898 se entregan a un carpintero “tres pesetas por componer las andas de la Stma. Virgen”.

En el Inventario de la parroquia del 1 de enero de 1983 constan las alhajas y otros ornamentos de Ntra. Sra. de los Remedios: “Una

corona de plata para la Virgen de los Remedios, siendo su peso nueve onzas”, f. 10.

“Un manto de raso blanco con rosas encarnadas para la Virgen de los Remedios, en regular estado”, f. 15.

“Unas andas doradas con arco para la Virgen de los Remedios, en mal estado”, f. 15.

Documento 7: Poder del Concejo suplicando al Sr. Obispo no suspender el retablo antiguo para colocar otro en su lugar. A.H.P. Cáceres. Legajo 2557, 20 de enero de 1608. Ante el escribano de Monroy Juan Sigler.

“Sepan quantos esta carta de poder vieren, como nos, el concejo, justicia y regimiento y vezinos particulares de la villa de Monroy, estando juntos en nuestro cabildo y ayuntamiento a campana tañida según lo tenemos de uso y costumbre, conviene a saber: Cristóbal Hernández, alcalde ordinario, Matías Ximénez y Juan Bravo, regidores de la dicha villa y Sevastián Ximénez, procurador del común, y Francisco Ximénez de Benito Ximénez, mayordomo del concejo y Juan de Collaços y Gonçalo Muñoz y Francisco Villoldo, Francisco Sánchez Franco y Alonso Franco y Benito Hernández y Benito Matheos, Francisco Bravo, Alonso Real, Francisco Rodríguez, Diego Ximénez de Benito Ximénez, Juan Sánchez Palomero el viejo, Alonso de Bonilla, Francisco Hernández Ruvio, Francisco Martín Merchán, Francisco Hernández, Juan Pérez Ruvio, Francisco Sánchez Mirón, Juan Sánchez Gil, Juan Gonçales Bermexo, Andrés Mirón, Pedro Martín Casasola, Francisco Gonçales Monge, Sevastián Gonçales Espada, Hernando Gil, Favián Matheos, Juan Sanctos Rico, Juan Ximénez Carretero, Diego Alonso Prieto, Juan Rodríguez, Alonso Pérez, Pedro Martín de Sosa, Francisco Martín Casasola, Blas García, Francisco Hernández Martín, Juan Favián Galeas, Alonso Hernández gomez y Benito Palomero, vezinos todos de la villa de Monroy.

Dezimos que a nuestra notizia es venido que su Señoría el señor don Pedro Gonzalez de Azevedo, obispo deste obispado de Plasencia, pretende y tiene mandado hazer agora un retablo para la yglesia de señora Sancta Catherina desta villa y tomar y sacar para ello cierto dinero que por mandado y con licencia de su señoría está en el alhóndiga desta villa, y porque si el dicho dinero agora se sacase de la dicha alhóndiga, sería total destruyción y acabo de los pobres

desta villa, por estar muy necesitados de causa de no aver tenido estos años pasados tierras de consideración donde labrar, sino muy cansadas y agora que las tenemos nuevas y muy buenas con el favor y merced que nos a hecho el señor don Antonio, señor desta villa y no tenemos otro refugio y amparo, sino es el que se nos haze cada año, que el socorrernos la dicha alhóndiga con darnos dineros que a la cosecha le henchimos en trigo, mediante lo qual podemos labrar y sembrar. Porque la dicha yglesia no tiene necesidad de hacer el dicho retablo ny otra obra, porque como se a estado más de duzientos años con el que tiene, se puede pasar agora muy bien con él, hasta que vengan mejores años que la gente esté con algún descargo.

Por tanto, otorgamos y conocemos que damos y otorgamos entero poder cumplido, quan bastante dello se requiere para más valer, al dicho Cristóbal Hernández y a Matías Ximénez y Juan Bravo, regidores y a cada uno insolidum, para que se vayan a pedir y suplicar y pidan y supliquen a su señoría el dicho señor obispo, se sirva de nos hazer merced y limosna de suspender por agora la dicha obra y que el dicho dinero de la yglesia se esté en poder de la dicha alhóndiga para que de allí seamos socorridos y ayudados por la horden refferida y sobre ello hazer los pedimientos y súplicas que combengan, haziendo sobre ello todas las diligencias y juramentos en nuestras animas que nos hiziéramos y pudiéramos hazer si fuéramos presentes, porque quan cumplido y bastante poder como tenemos para lo que está dicho, tal lo damos y otorgamos a los susodichos y los relevamos según forma de dicha firmeza deste poder y de lo que en virtud del se hiziere obligados por éste y los avidos e por aver y lo otorgamos en Monroy a veinte días de henero de mill y seiscientos y ocho años.

Juan de Carvajal, clérigo, y Juan Estévan el moço y Alonso Hernández, vezinos de la dicha villa y los otorgantes que supieron lo firmaron y por los que no supieron lo firmó un testigo. A los quales todos, yo, el escrivano conozco.

Documento 8: Escritura en la que se especifica la ejecución por parte de Pedro de Mata de un retablo y una imagen de Santa Catalina para la parroquia de Monroy. A.H.P. Cáceres. Legajo 1819. Año 1615. Ante el escribano Jerónimo Navarro.

“En la ciudad de Plasencia a veinte y cinco días del mes de noviembre de mill y seiscientos y quinze años, ante mí, el escrivano e testigos, parecieron presentes de la una parte, Pedro Martín Casasola, vezino de la villa de Monroy, mayordomo de la yglesia parroquial de la dicha villa y en nombre della, y de la otra Pedro de Mata, pintor, vezino desta ciudad de Plasencia y dixeron que en la yglesia parroquial de la dicha villa, el citado Pedro de Mata ha de pintar y dorar y estofar un rretablo para el altar mayor de la dicha yglesia, cuya abogazión es de la vienabenturada Santa Catalina, el qual dicho rretablo a de llevar doze tableros con las ystorias de la vendita Santa que conbengan y alcanzasen, y las que restaren para cumplir los dichos doze tableros, se han de pintar de los passos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, y el dicho rretablo ha de yr estofado y dorado y ansi mesmo, el dicho Pedro de Mata a de azer para el dicho rretablo una Santa Catalina, para el dicho altar, la qual a de yr dorada y estofada.

Y sobre que el dicho rretablo y pintura se hiziese, su señoría don Fray Enrique Enrriquez, obispo de la ciudad de Plasencia y su obispado, del Consejo de su Magestad, libró su mandamiento para que la dicha obra la hiziese el dicho Pedro de Mata, y en virtud del, en la villa de Monroy a diez y seis días del mes de noviembre deste presente año de mill y seiscientos e quinze, hizo cierto conzierto en rrazón del dicho rretablo, con Pedro Martín Casasola, mayordomo de la yglesia de la dicha villa, que para que se guarde y cumpla y el mandamiento del dicho señor obispo, lo dio y entregó a mí, el escrivano, para que lo ponga con esta escriptura para su balidazión, e yo el escrivano lo rrezeví e aquí lo pusse, que es como se sigue:

Y que en cumplimiento de dicho mandamiento del dicho señor obispo, y condiciones entre ellos hechas, ellos quieren poner en execución el dicho concierto e lo que en él se contiene, por tanto, el dicho Pedro de Mata, principal, y Francisco González Madrigal e Alonso de Paredes, pintor, vezinos de la dicha villa de Plasencia, como sus fiadores e principales pagadores, haziendo como para ello dixeron que hacían, e hicieron de negocio e caso ageno suyo propio, y todos tres juntamente de mancomun, a bez de uno e cada uno de ellos, de por sí e por el todo ynsolidum, rrenunciando como rrenunciavan e rrenunciaron las leyes de duobus rex debendi, y el authentica presente dicho... de insoribus, y la epístola del divo Adriano y la nueva constitución y el beneficio o rremedio de los mancomunados dichos fiadores, como en ellas y en cada una de ellas se contiene.

Los dichos Pedro de Mata, Francisco González e Alonso de Paredes, pintor, se obligavan e obligaron por las dichas sus personas y bienes muebles e rraíces, avidos e por aver, de que el dicho Pedro de Mata, pintor, hará e pintará, estofará e dorará, el rretablo que a de hacer para la yglesia parroquial e altar mayor de la yglesia de la dicha villa de Monroy, cuya abogación es la vendita Santa Catalina, y el dicho rretablo a de llevar doze tableros y en ellos e cada uno de ellos, el dicho Pedro de Mata, a de pintar, dorar y estofar los pasos de la dicha virgen e sus martirios, e no alcanzando para acavar de pintar los dichos doze tableros, lo que restare a de pintar de los pasos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, en la forma dicha, dorado y estofado y hecho el dicho rretablo. Ansí mismo, el dicho Pedro de Mata a de hacer, dorar y estofar una inmagen de Santa Catalina para el dicho altar, del altura y forma, tamaño y moldura y como a visto otras el dicho Pedro de Mata que para el dicho efecto le an sido mostradas por el mayordomo de la dicha villa de Monroy. El qual dicho rretablo e ynmagen del dicho Pedro de Mata, a de comenzar luego a hacer e lo a de tener hecho e acavado es puesto en perfección, para desde oy, día de la fecha desta escriptura, en año y medio.

Y acavado de pintar, dorar y estofar e puesto en perfección el dicho rretablo, se a de nombbar dos tasadores, uno puesto por la dicha yglesia o mayordomo que entonces esté, e otro puesto por el dicho Pedro de Mata. Y los tales tasadores peritos, qualesquieras personas que fueren nombrados, an de tasar el dicho rretablo, en la forma y como el dicho Pedro de Mata le asentare, pintare, dorare y estofare, e los maravedís que montare en lo sobredicho y en la dicha tasación, lo a de pagar la dicha yglesia al dicho Pedro de Mata, ansí como fuere cayendo las rentas de la dicha yglesia. Así que, desde agora hasta que la dicha obra se acave de pagar al dicho Pedro de Mata, la dicha yglesia ny a de hacer ni haga obra ni cosa alguna, salvo siendo rreparo muy urgente e nezesario.

Y acavada de hacer la tasa del dicho rretablo e ynmagen como dicho es, se a de ajustar la quenta de lo que se deviere al dicho Pedro de Mata, e por los maravedís que alcanzare a la dicha yglessia, se le a de hacer rrecados bastantes por el mayordomo que fuere de la dicha yglesia, para se lo pagar de las rrentas de ella, e no se an de hacer otros gastos, rreparos ni de oficio, sino solo pagar al dicho Pedro de Mata lo que se rrestase debiendo de la dicha pintura, lo que se le a de pagar ansí como las rrentas de la dha. yglesia fueren cayendo. Ansí como la condición de que dicho Pedro de Mata vaya a la villa de

Monroy a asentar el dicho rretablo con los ofiziales necesarios, y si quando se asentare e desdorase alguna cosa, lo a de dorar el dicho Pedro de Mata por segunda vez a su costa e por la dicha yda a él ni a los dichos ofiziales, no les a de pagar la dicha yglesia, ni ellos an de cobrar cosa alguna más que tan solamente lo que gastaren en comer e beber ellos e las cavalgadas, el tiempo que se ocuparen en lo sobredicho.

E con las dichas condicones e según e como en esta escriptura va declarado, el dicho Pedro Martín Casasola en nombre e como mayrodomo de la dicha yglesia de Santa Catalina de la dicha villa de Monroy y los dichos Pedro de Mata, Francisco Gonzales y Alonso de Paredes vezinos de Plasencia, obligados como dicho es, e cada uno por lo que así tocare, se obligavan e obligaron por sus personas e vienes muebles e rraíces avidos e por aver y el dicho Pedro Martín Casasola los bienes e rrentas de la yglesia de la dicha villa de Monroy avidos e por aver se obligaron de aguardar, cumplir y executar e llebar e que cada una de las dichas partes llebaran a devido cumplimiento y execución con efeto y el dicho Pedro Martín Casasola, mayrodomo de la dicha yglesia de la dicha villa de Monroy y obligava e obligó los bienes e rrentas de la dicha yglesia avidos e por aver, de pagar, e que la dicha yglesia e su mayordomo pagara al dicho Pedro de Mata, los maravedís que montare dicho rretablo e ynmagen, dorado y estofado como dicho es, a él o a quien su poder oviere, pagado a los plaços y en los tiempos e forma que caen las rrentas de la dicha yglesia, a la qual y a sus bienes obligaba y obligó de que no hará, hasta que el dicho rretablo e pintura se pague al dicho Pedro de Mata, obra ni reparo ni gasto alguno en ninguan manera, como no sea muy urgente e necesario.

Y cada una de las partes, por lo que les toca, ban obligados a cumplir de lo contenido en esta escriptura, obligavan e obligaron cada uno las dichas personas y bienes muebles e rraíces avidos e por aver, en la forma como va declarado y de suso se contiene, para que a cada uno, como va dicho e declarado y por lo que le toca, las justicias de su magestad competentes, a quienes queden obligados de someter por la via e rremedio que más breve y executivo sea, les conpelan e apremien a la guarda, paga e cumplimiento de lo que a dicho mandamiento que en la sentencia de justicia de juez competente contra ellos e cada uno de ellos en la forma que va en esta escriptura declarado, bien como que lo en esta escriptura, en la sentencia de justicia de juez competente, contra ellos e cada uno

de ellos e la dicha yglesia dada, pedida, consentida e no apelada e pasada en autoridad de cosa juzgada. E rrenunciaron y apartaron de su favor e ayuda, todas e cualesquier leyes e xuros e derechos y ordenamientos escritos e no escritos, para que no les valga ni aproveche a ellos, ni a ninguno de ellos, e la ley e derecho que dizen general rrenunciación de leyes... y en la manera que dicha es.

Las dichas partes e cada una por lo que le toca e va obligado a cumplir, otorgaron la presente escriptura ante el presente escrivano público, este día, mes y año, siendo a ello presentes por testigos, Juan de Collaços, vezino de Monrroy e Juan Gonzales e fulgencio Ximénez, vezinos de Plasencia, e lo firmaron los que supieron, e por los que no, un testigo, e yo, el escrivano, conozco a los dichos.

Fdo: Francisco Gonzales Madrigal, Alonso de Paredes; Juan de Collaços; Pedro de Mata y Gerónimo Navarro”.

Documento 9: Libro de Cuentas de la Parroquia de Santa Catalina de Monroy, 1580-1620. Libro 2. Correspondiente al año 1618, f. 56. Archivo Parroquial de Monroy.

“ Ytem. Y más me descargo de veynte y siete rreales y medio que pagué a Francisco Suárez Mirón de quattro días que echó en ir a Ahigal, con una requisitoria a nicalla a Pedro de Mata, que la mandó el señor probisor, los veynte rreales del camino y los siete rreales y medio de la requisitoria y de un testimonio mio de que era muerto el dicho Pedro de Mata”.

Documento 10: Libro de cuentas de Fábrica de la Yglesia parroquial de Santiago de la muy ilustre y leal ciudad de Trujillo, año de 1849, f. 1. Nota de don Manuel Lebrón.

“Cuando en el año de mil ochocientos cuarenta y cuatro recibí el nombramiento de Cura Ecónomo de esta parroquia de Santiago; y al tomar posesión del Curato encontré un desconcierto grande en casi todas sus cosas. No hallé inventarios, ni libros de cuentas; ni Fr. Juan Galan que interinamente la servía, pudo hacerme una entrega con formalidad de inventarios; porque las circunstancias aciagas de la época (se refiere a la invasión francesa y desamortización), y las muchas administraciones interinas que habian pasado desde la muerte del último Cura Rector habian puesto confusión a todo. Así se

lo manifesté al Sr. Gobernador Eclesiástico de esta diócesis con fecha 11 de agosto del mismo año, y en otras ocasiones; pero no siendo posible ya otro remedio, procedí a formar inventario de lo que halle, y a llevar cuentas exactas de los ingresos y salidas de la fábrica, las cuales estando esparcidas en cuadernos y papeles sueltos pr. a este, dividiéndolas en tres épocas o periodos de tiempo para su mayor sencillez y claridad, luego que los recursos de la fábrica han facilitado el comprarle. Y para que conste, como Cura Ecónomo y Mayordomo de dha. yglesia, firmo la presente en Trujillo a quince de diciembre de mil ochocientos cuarenta y nueve. Fdo y rubricado: Manuel Lebrón”.

Documento 11: Referencias a Ntra. Sra. de Fuentes Claras y a las imágenes de San Pedro y San Pablo, y la de San Juan Bautista de Valverde de la Vera. Libro de Cuentas de Fábrica, 21 de septiembre de 1566. Archivo Parroquial de Valverde de la Vera.

“Un retablo grande labrado de talla todo dorado con su guardapolvo de madera que tiene ocho apóstoles y en medio del retablo está la ymagen de nuestra señora con el niño en braços de bulto con dos ángeles encima con la corona y debaxo de nuestra señora está un sagrario que tiene la puerta del un ece homo/ tiene cinco órdenes con la del medio.

Otro retablo de talla pintado y dorado con las ymágenes de san pedro y san pablo y doce profetas de bulto con su guardapolvo de madera dorado y labrado al romano.

Otro retablo de cinco tableros y en medio la ymagen del señor san juan baptista de bulto con el cordero están en él doce apóstoles de bulto pequeños con su guardapolvo de madera dorado.

Un crucifixo de bulto de madera grande con su diadema y corona puesto en una cruz en lo alto de la capilla.

Una ymagen de santa luzía de bulto pintada y dorada y una tabla pequeñita con la ymagen de nuestra señora con el niño en braços con su guardapolvo alrededor pintado de pinzel y dorado”.

Documento 12: Inventario del 7 de febrero de 1625. Archivo Parroquial de Valverde de la Vera.

“Un retablo que está en el altar mayor de talla todo dorado de madera con pinturas de quadros en medio de él que tiene ocho

apóstoles y en el medio está una ymagen de bulto que llaman nra. sra. de fuentes claras con el niño en brazos con dos ángeles encima de bulto poniendo la corona y por encima de la ymagen una mitra que haze forma de tabernáculo de madera dorado y debajo sobre la mesa del altar en medio está el sagrario y en la puerta del pintado un eçe homo.

Otro retablo questá en un colateral a la parte del evangelio de talla todo dorado y pintado con un tabernáculo en medio del altar en parte alta y en él dos ymágenes de bulto de s. pedro y s. pablo y abajo en la mesa del altar la ymagen del nombre de jesús que es de la cofradía del St^o. nombre de jesús la dha. ymagen y otra de bulto de nra. señora st^a. luzía dorada.

Otro retablo colateral al lado de la epístola de talla todo dorado y pintado con cinco tableros de pinturas de pinzel con un tabernáculo en el tablero de en medio en parte alta en questá una ymagen de bulto de señor s. juan baptista y en la mesa del dh^o. altar está una ymagen de bulto del señor s. roque.

Otro retablo a la parte del evangelio de zierzo de madera en un arco de bóveda en la misma pared antiguo pintado en él de pinzel s. roque y st^a. luzía y st^a. polonia y en medio deste altar está una ymagen de un crucifijo de bulto que le hizo la cofradía general y otra ymagen de otro crucifijo más pequeño de la dha. cofradía y otra ymagen de bulto de St^a. catalina mártyr.

En otro arco de la bóveda más abajo del dho. está una ymagen de un crucifijo de la cofradía de la pasión, y otro crucifijo pequeñito de la dha. cofradía y están cinco cruces de madera que son de la dha. cofradía.

En otro arco de bóveda en la dha. pared está una ymagen de la virgen de la soledad de bulto vestida que tiene monjil de anascote y manto de lo mismo con un rosario y toca larga.

Veynte y tres ymágenes de bulto de profetas y apóstoles que servían y solían estar en los retablos colaterales y están desclavados”.

VI.- Fuentes y bibliografía

FUENTES

1.- ARCHIVOS

1.1.- GENERALES

Archivo General de Simancas:

- 1.- “El concejo de Trujillo otorga 15.000 maravedís, a los ya 12.000 maravedís aportados en 1512, para la obra de la capilla principal y del Cristo de la parroquial de Santiago desta dicha çibdad”. Cámara de Castilla. Memoriales. Leg. 126, núm. 95, 24 de abril de 1517.

Archivo Histórico Nacional:

- 1.- Bula de Honorio III concediendo a la mitra toledana facultad para levantar iglesias en lugares conquistados. Año 1217. Sección Códices. 987 B, fol. 192 vº.
- 2.- El Infante don Sancho dona a la iglesia de Santa María de Guadalupe, su dehesa y ermita sita en Santa María de la Vega, en término de Medellín, para sufragar tres capellanías por las almas de su padre, Alfonso XI, y por la suya propia y por la de la Infanta Beatriz, su mujer, y que los viernes de cada semana digan una misa cantada. Pero García, escribano público de la Puebla de Guadalupe, hizo el traslado. Hechos los traslados en Guadalupe, el 17 de enero y 8 de abril de 1412 (1374), por

el escribano de Guadalupe, Alfonso Fernández. Sección: Clero. Perg. 396/8 y 9.

- 2.- Guadalupe: Códice 48 B: *Fundación antigua de esta Casa de Guadalupe*. Leyenda. Cap.I-IV, fols. 1-14. Códice IV. a. 10: *Nuestra Señora de Guadalupe*: Leyenda, fols., 5 vto.-26 vto. Capítulos I-V, fols. 4-11.

Archivo del Monasterio de Guadalupe

Códice 1: *Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe, 1407-1497*. Leyenda: Cap. I-VII, fols. 1-12 vto. Códice 3: *Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe, 1490-1503*. Leyenda: Cap. I-IV, fols. 1-5. Códice 70: *Fundación del Monasterio de Guadalupe, establecimiento de la Orden Jerónima y nómina de Priors*. Leyenda: Cap. I, fols., 1-6.

Biblioteca Nacional:

- 1.- MORALES, A. de: **Plasencia y sus Antigüedades**. Ms. 1223.

Biblioteca del Escorial:

- 1.- PLINIO: **Historia Naturalis**, 28-III-8.

1.2.- MUNICIPALES Y PROVINCIALES

Archivo Municipal de Béjar

- 1.- Alfonso VII establece los términos del concejo de Plasencia, 8 de marzo de 1189. Sección 1ª. Legajo 1, núm. 14.
- 2.- FUERO concedido al concejo de Béjar por Alfonso IX en 1211. Sección 1ª. Legajo 1, s/nº. Pergamino, 174 fols.

Archivo Municipal de Plasencia

- 1.- PRIVILEGIO del rey Alfonso VIII al Arcediano de Plasencia y Arcipreste de Ávila, don Pedro, de una presa en el río Jerte y de la iglesia antigua con sus pertenencias, que se había hallado existente en el tiempo de la conquista. 3 marzo de 1188. Legajo I. Sección: Privilegios.
- 2.- Carta Plomada de Alfonso XI confirmando el Ordenamiento de Plasencia. Villareal, 17 de febrero de 1346.
- 3.- Informes sobre la construcción del templete conmemorativo del "Puente Nuevo" y sobre la Virgen de la Cabeza. Cuentas de Propios, 1509. Cuaderno 30.B y 34.B.
- 4.- El Marqués de Vadillo, solicita desde Madrid datos sobre la Virgen del Puerto. Son recogidos y trasmitidos por don Leonardo Ortiz, regidor perpetuo. Libro de Acuerdos de la Ciudad de Plasencia, 1710-1717.
- 5.- Noticias sobre las bajadas de la Virgen del Puerto, desde su ermita a la ciudad de Plasencia, 1738-1794. Es una copia anónima del siglo

XIX, según manuscrito original. Existe otro libro sobre breves noticias y apuntaciones de la Virgen del Puerto, corresponde al año 1868 (Anónimo).

Archivo Municipal de Trujillo

- 1.- FUERO que otorgó Alfonso X en 1256 a Trujillo, con las lógicas repercusiones que tendría para la vida de una ciudad cristiana bajomedieval. Leg. 5, documento 1, fols. 123 y ss.
- 2.- Entre 1507-1508, motivado por la sucesión de períodos de gran sequía en los años anteriores y la amenaza que supone la peste que asola el reino y que causará pérdidas humanas en Trujillo. Se ordena “limpiar las fuentes de la ciudad y sus alrededores como una de las muchas medidas preventivas que este tipo de situaciones pone en marcha”. También, se construyen puentes sobre los ríos que rodean Trujillo, para favorecer las relaciones de esta ciudad con otros núcleos limítrofes. Libro de Cuentas del Concejo, 1505-1518. Leg. 8, 24. Libros de Actas del Concejo. Legs. 4, 7; 5, 1; 6, 8; 9, 1 y 11, 1.
- 3.- Obra de la capilla principal y de la del Cristo, de la parroquia de Santiago. Leg. 8, 24. Año 1512.
- 4.- Provisión Real en Burgos a 29 de noviembre de 1527, refrendada de Francisco de los Cobos, para que Trujillo pueda dar 10.000 maravedís de limosna al mayordomo de la Coronada para las obras de la iglesia y edificio. 1-3-78-1, fol. núm. 104.
- 5.- Referencia a los actos de acción de gracias al Cristo de las Aguas, por las lluvias conseguidas en periodos de sequía. Actas Municipales, Leg. 472, Sesión 16 de mayo de 1890. Existen varias referencias a invocaciones, novenas y procesiones al Cristo de las Aguas en Actas Municipales, legajos del 409 al 501, siglo XIX.

Archivo Histórico Provincial de Cáceres

- 1.- Poder del concejo para suplicar al Sr. Obispo quitar el retablo existente en la parroquia de Monroy para colocar otro retablo. Escribano de Monroy Juan Sigler. Leg. 2557. Año 1608.
- 2.- Escritura sobre la ejecución del retablo mayor e imagen de Santa Catalina para la iglesia parroquial de Monroy, por Pedro de Mata ante el escribano Jerónimo Navarro. Leg. 1819. Año 1615.
- 3.- BARRIO, J. M.: **Apuntes para la Historia General de Plasencia**. Depósito Paredes Guillén.
- 4.- Audiencia, Visitas. Navaconcejo.
- 5.- Expediente de la visita de la villa de Tejada, 1791, leg. 13, núm. 3, fols. 5, 6v^o, y 7.
- 6.- Real Audiencia de Extremadura, 1791, pergamino 23 (informes sobre la villa de Tejada de Tiétar).

- 7.- Archivo de la Delegación de Hacienda de Cáceres. Expediente de ventas de Bienes Nacionales, leg. 2. Protocolos Notariales, leg. 3.101, correspondiente al 23 de septiembre de 1843. Sobre enajenación de bienes religiosos (Tejeda de Tiétar).

1.3.- ECLESIASTICOS

Archivo Parroquial de Aldea de Trujillo

- 1.- Libro Becerro de Santa María del Carrascal y Cofradía de Ntra. Señora del Rosario de esta Aldea del Obispo, 1780.

Archivo Parroquial de Aldeanueva de la Vera

- 1.- Cartas de pago otorgadas por el entallador flamenco Guillermo de Flandes a cuenta del retablo de San Pedro que hizo para la parroquia de Aldeanueva de la Vera. Libro de Cuentas de la Parroquia, 1524-1542. Cuentas de 1527 y 1530.

Archivo Parroquial de Casas del Castañar

- 1.- Santa Visita de 1814. Papeles de la localidad de Asperilla.
2.- Libro 2 de Bautismo, finaliza en julio de 1827. Sección: Libros de Asperilla.

Archivo Parroquial de San Miguel. Jaraíz

- 1.- Libro de Cuentas de Fábrica, núm. 3 (1660-1704). Correspondiente a los años 1672 y 1689.
2.- Inventario, núm. 5 (1715-1766). Años 1715, 1718, 1759.
3.- Libro de Difuntos (1630-1777). Año 1715.
4.- Libro de Cuentas, núm. 6 (1767-1814). Correspondiente a los años 1767, 1768, 1771, 1775, 1776, 1779, 1781, 1782, 1783, 1785, 1788, 1790, 1792, 1794, 1795, 1803, 1805, 1807, 1809, 1810, 1812, 1813, 1814.
5.- Libro de Cuentas, núm. 7 (1814-1817). Correspondiente a los años 1814, 1817.
6.- Libro de Cuentas, núm. 8 (1817-1856). Corresponde a los años 1851, 1856.
7.- Libro de Cuentas, núm. 10 (1891-1898).
8.- Inventario del 1 de enero de 1983.

Archivo Parroquial de Monroy

- 1.- Libro de Cuentas de Fábrica, 1547-1570. Núm. 1.
2.- Libro de Cuentas de Fábrica, 1580-1620. Núm. 2.

Archivo Catedralicio de Plasencia

- 1.- Privilegio fundacional de Alfonso VIII a Plasencia, año 1189. Legajo 29,

núm. 14.

- 2.- Bula del Papa Honorio III, por la que confirma al obispo de Plasencia las iglesias del término de Béjar. Roma, 16 de diciembre de 1218. Sección Bulas y Rescriptos Apostólicos, legajo II, doc. 1.
- 3.- Copia escrita en pergamino, de un privilegio del rey don Fernando, expedido en confirmación de otro de su abuelo don Alonso, por el cual dio al obispo de la iglesia de Plasencia la misma ciudad de Plasencia, Béjar, Trujillo, Santa Cruz y otros lugares que, como fundador de la iglesia le concedió por su territorio. En San Justo de Alcalá, 31 de noviembre de 1221. Legajo I, doc. I.
- 4.- Bula de Honorio III confirmando en forma específica otra de su predecesor Clemente por la cual, a instancia del rey don Alonso, el fundador de la ciudad e iglesia, instituye y erige en ésta la iglesia catedral. Bula de confirmación expedida en Roma, 18 de diciembre de 1222. Sección Bulas y Rescriptos Apostólicos, legajo II, doc. 2.
- 5.- Bula original del Papa Inocencio IV, por la cual aprueba y rica los establecimientos y estatutos que, de orden de Su Santidad, había hecho el Cardenal Aegidio, para el gobierno y formación de la nueva iglesia de Plasencia y reforma "in capite et membris". Roma, 10 de mayo de 1254. Sección Bulas, legajo II, doc. 6.
- 6.- Obligación para hacer el facistol del coro de la Catedral de Plasencia. Libro V de Cabildos, 1499-1513. Correspondiente al mes de junio de 1497, fol. 13 vº.
- 7.- Testamento otorgado por Diego de Lobera (no hay fecha), con anterioridad al 16 de diciembre de 1502 (fecha de su muerte), leg. XII, núm. 43.
- 8.- Testamento otorgado por Diego de Xerez, el 18 de diciembre de 1509, leg. XIII, núm. 44.
- 9.- Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia, celebrada por el Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor Don Fr. Joseph Ximenez Samaniego, Obispo de Plasencia, del Consejo de Sv Magestad, el Rey nvestro señor, y svtheologo en la Real Junta de la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios. En la Ciudad de Plasencia, los días XII, XIII, XIV y XV, del mes de mayo del año de M.DC.LXXXVII. En la Oficina de Melchor Alvarez. Año M.DC.LXXXVII.

Archivo Parroquial de Tejada de Tietar

- 1.- Inventario y Libro de Cuentas de Fábrica, 1563-1601.
- 2.- Libro de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Torre, contiene notas importantes entre los años 1730-1758.
- 3.- Libro de Becerro, fechado en 1769.
- 4.- Libro de Cuentas de mayordomía, 1774-1833.

Archivo Parroquial de la iglesia de Santiago, Trujillo

- 1.- Libro de las capellanías que se sirven en la yglesia parroquial de Sr. Santiago Apóstol desta ciudad de Truxillo donde se hallan protocoladas sus fundaciones, hecho y nventario de sus papeles y rentas; y declaraciones de sus capellanes, 1729-1908.
- 2.- Libro de Cuentas de la Fábrica de la Yglesia parroquial de Santiago de la muy ilustre y leal ciudad de Trujillo, 1849.

Archivo Parroquial de Santa María la Mayor, Trujillo

- 1.- "Un crucifijo de madera se traslada a la iglesia de San Francisco, el 1 de julio de 1897". Inventario de ropas, alhajas, papeles y demás efectos correspondientes a la iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo, 1897-1935, f. 2.

Archivo Parroquial de Valverde de la Vera

- 1.- Referencias a la Virgen de Fuentes Claras en el Inventario del año 1566.
- 2.- Inventario de 1625. Referencias a la Patrona de Valverde de la Vera, Ntra. Sra. de Fuentes Claras.

1.4.- NOBILIARIOS O PARTICULARES

- 1.- Datos relativos a la historia de la devoción a Ntra. Patrona la Stma. Virgen de los Santos. Manuscrito inédito, realizado por don Manuel López Sánchez-Mora, sacerdote en Aldeacentenera, 1938. En propiedad de doña Emilia Murillo Sánchez (Aldeacentenera).
- 2.- Libro de Cuentas de la mayordomía de Ntra. Sra. de los Santos, Patrona de Aldeacentenera, desde que la desempeñan don Ángel Murillo Sánchez y su esposa doña Isabel Mariscal Tovar (Aldeacentenera).
- 3.- Libro Manuscrito que contiene noticias interesantes sobre el Stmo. Cristo de la Capilla, de Orellana la Vieja. Propiedad de la familia de don Patricio Ramos Calzado (Orellana la Vieja).

2.- FUENTES PUBLICADAS

2.1.- CRONICAS Y FUENTES NARRATIVAS

- AGUSTIN, San: **La Ciudad de Dios**. Alma Mater, Barcelona, 1953-1958.
- ALFONSO X: **Las Siete Partidas**, publicado por la Real Academia de la Historia, Madrid, 1897. **Libro de la Montería**. Ed. Velázquez. Madrid, 1976 (Ed. reciente Madrid, 1988). **Cantigas de Santa María**. Ed.

- facsimilar del c3dico t. I.L., de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, 2 vols. Madrid, 1979.**Las Cantigas**. Edici3n de Jes3s Montoya, C3tedra, Madrid, 1988.**El Primer Lapidario**. Notas de Ana Dom3nguez. Edil3n, Madrid, 1982.**La General Estoria**. Ed. Solalinde, cap. IX, 1930 (ed. Salvo Garc3a, 2010).
- AMADOR DE LOS RIOS, J.: **C3dico de los cantares de Santa Mar3a**. M.E.A. III. 1874.
- BAUTISTA MOLES, J.: **Memorial de la Provincia de San Gabriel**. Madrid, 1592. Ed. de Hermenegildo Zamora Jambrina, O.F.M. Patrocinada por la Provincia Franciscana B3tica. Madrid, 1984, cap3tulo 38, pp. 113-120.
- BERCEO, G. de: **Vida de Santo Domingo de Silos y vida de Sancta Oria, Virgen**. Madrid, 1945. **Milagros de Nuestra Se1ora**. Madrid, 1947.
- BOVERIO, Z.: **Annales Fratrum Minorum Capuccinorum**. Lugduni, 1632.
- CANCIONERO TRADICIONAL**. Taurus, Madrid, 1963.
- CARRO GARCIA, J.: **Liber Beati Jacobi Codex Calixtinus. Las miniaturas. II**. Santiago, 1944.
- CESAREA, E. de.: **Vita Constantinis**. III, 10-14. **Vida de Constantino**. Introducci3n y traducci3n de Mart3n Gurruchaga. Madrid, Gredos 1994.
- Coplas de Mingo Rebulgo** (1485), glosadas por H. del Pulgar, ed. facsimilar, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- “Coplas del Provincial”, en **Revue Hispanique**, vol. V, 1898, pp. 255-266; vol. VI, 1899, p. 417.
- Coplas sat3ricas y dram3ticas de la Edad Media**, pr3logo y notas de E. Rinc3n, Alianza, Madrid, 1968.
- COVARRUBIAS, S. de: “Refranes glosados”. Editado por Cotarelo en el **Bolet3n de la Real Academia Espa1ola de la Lengua**, 1915, pp. 646-682.
- Cr3nica de incompleta de los Reyes Cat3licos, 1469-1476**. Madrid, 1934.
- DANTE: **Divina Comedia**. Madrid, 1868.
- DOMINGUEZ, A.: **Primer lapidario de Alfonso X el Sabio**. Ms. h. I 15 de la Biblioteca del Escorial. Madrid, 1982.
- ECIJA, fr. D: **Libro de la invenci3n de la Santa Imagen de Guadalupe y de la erecci3n y fundaci3n de este Monasterio; y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de 3l**. Archivo del Monasterio de Guadalupe (ed. fray Arc3ngel Barrado. a1o 1956).
- GONZAGA, F.: **De origine Seraphicae Religionis**. Roma, 1587.
- GUERRERO LOVILLO: **Las Cantigas**. Madrid, 1949.
- HITA, A. de: **Libro de Buen Amor**. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 15^a ed., 1978.

- ISIDORO, San: **Etimologías**. B.A.C. Madrid, 1951.
- JUAN MANUEL, Don: **El Conde Lucanor (o libro de Petronio)**. Madrid, 1970.
- Libro de la Caza (siglo XIV)**. Biblioteca Venatoria de Gutiérrez de la Vega, vol. III, Madrid, 1879.
- Libro que mandó hacer el Rey don Alfonso de Castilla et de León que fabla en todo lo que pertenesce a las maneras de la Montería (siglo XIV)**. Biblioteca Venatoria de Gutiérrez de la Vega. Col. de Obras Clásicas Españolas, vols. I y II. Madrid, 1879.
- Libros de Caballerías: Amadís de Gaula y Palmerín de Inglaterra**. Junta para Ampliación de Estudios. Madrid, 1935.
- LUGONES, N. A.: **Los Bestiarios en la literatura medieval española**. Austin, 1976.
- MALAXECHEVERRIA, I.: **Bestiario Medieval**. Ed. Siruela, Madrid, 1986.
- MANRIQUE, J.: **Obra completa**. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.
- MARTINEZ FERRANDO, J. E.: "Joyas Bibliográficas", ha reeditado el **Libro de las Maravillas del Mundo**, de Juan de Mandeville. Madrid, 1958.
- MELCHOR DE JOVELLANOS, G.: **Espectáculos y diversiones públicas**. Ed. de C. González Suárez-Llanos. Ed. Anaya, Madrid, 1967.
- MENA, J. de: **Coplas**, recopiladas en el **Cancionero de obras de burlas provocantes a risa**. Akal, Madrid, 1974.
- MENENDEZ PIDAL: **Primera Crónica General de España** de Alfonso X. Madrid, 1986.
- Poema de Mío Cid**. Ed. de Colin Smith, Cátedra, Madrid, IX ed., 1982.
- Poesía Medieval**. Contiene: Cantar de Mío Cid; Cantar de Roncesvalles; Cantar de los Infantes de Lara; Razón de Amor; Vida de Santo Domingo y Santa Oria (Berceo); Libro de Apolonio; Libro de Alexandre; Poema de Fernán González; Libro de Buen Amor (Arcipreste de Hita); Rimado de Palacio (López de Ayala); Danza de la Muerte; Decir de las Siete Virtudes (Fco. Imperial); Poesías (Álvarez de Villasandino); Proverbios, Serranillas, Bías contra Fortuna, Poesías (Marqués de Santillana); Coplas de Mingo Revulgo; Coplas a la muerte de su padre (Manrique); Vita Christi, Carvajal, Pastorella (Fray Iñigo de Mendoza); Retablo de la vida de Cristo (Padilla); Villancico, Disparate, Égloga Séptima (Juan del Encina); etc... Ed. Salvat y Alianza, Madrid, 1972.
- RADES y ANDRADA, F. de: **Chronica de las tres Ordenes y Cauallerias de Sanctiago, Calatraua y Alcantara**, Toledo, 1572. reed. facs. Barcelona, 1980.
- SAN JOSEPH, F: **Historia Universal de la Primitiva y Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe**, Madrid, 1743.

TALAVERA, fr. G: **Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario.** Toledo, 1597.

2.2.- FUEROS

BENAVIDES CHECA, J.: **El Fuero de Plasencia.** Roma, Lobessi, 1896.

FLORIANO CUMBREÑO, A.: **Estudios de Historia de Cáceres (el fuero y la vida medieval).** Siglo XIII. Oviedo, 1959.

Fuero Juzgo, Col. de Códigos y Leyes de España, t. I. Madrid, 1865.

Fuero Real, Col. de Códigos y Leyes de España, t. I. Madrid, 1865.

GARCIA DE LA FUENTE, P. A.: "Los fueros de Badajoz". **Rev. del Centro de Estudios Extremeños,** V (1931).

LLABRES, G.: "El Fuero que dio a la ciudad de Trujillo el rey don Alfonso X en 1256". **Revista de Extremadura.** Badajoz, 1901, pp. 489-496.

LUMBRERAS VALIENTE, P.: **Los fueros de Cáceres. Su derecho público.** Cáceres, 1974.

MAJADA NEILA, J.: **El Fuero de Plasencia.** Salamanca, 1986.

MALDONADO Y FERNANDEZ DEL TORCO, J.: **El Fuero de Coria.** Madrid, 1949.

ULLOA Y GOLFIN, P. de: **Fueros y privilegios de Cáceres.** Madrid, 1675.

2.3.- COLECCIONES DIPLOMATICAS

CUADRA, L. de la: **Catálogo de los documentos del Monasterio de Guadalupe.** Madrid, 1973.

FLORIANO CUMBREÑO, A.: **Documentación histórica del Archivo Municipal de Cáceres (1217-1504).** I, Cáceres, 1934.

GARCIA OLIVA, M^a. D.: **Documentación Histórica del Archivo Municipal de Cáceres (1475-1504).** Inst. Cultural "El Brocense". Cáceres, 1988.

JAVIERRE MUR, A., G. DEL ARROYO, C.: **Catálogo de los documentos referentes a los conventos de Santiago, Calatrava y Alcántara que se conservan en el Archivo Secreto del Consejo de las Órdenes Militares.** Madrid, 1958.

LOPEZ DE TORO, J., y PAZ REMOLAR, R.: **Índice general de manuscritos de la Biblioteca Nacional.** 8 vols., Madrid, 1953-1970.

MARTIN LAZARO, A.: "Colección diplomática de la iglesia del Salvador de la ciudad de Béjar". **Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales.**, 13 (1921). "Documentos de la iglesia parroquial del Salvador de Béjar". **R.C.J.S.**, 16 (1921 y 1922). "Colección diplomática municipal de la ciudad de Béjar".

- R.C.J.S.**, 14 y 15 (1921). “Documentos para la historia de Béjar”. **R.C.J.S.**, 17 (1923).
- MARTIN MARTIN, J. L., y otros: **Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca (siglos XII-XIII)**. Salamanca, 1977. **Documentación medieval de la iglesia catedral de Coria**. Salamanca, 1989.
- MARTINEZ QUESADA, J.: **Catálogo de los manuscritos del legado de don Vicente Paredes Guillén**. Biblioteca Pública de Cáceres, Plasencia, 1962 (en la actualidad el legado de Paredes Guillén se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres).
- MUÑOZ Y ROMERO, T.: **Colección de fueros municipales y cartas pueblas de los Reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra**. Madrid, 1847.
- PEREZ SEDANO, F.: **Notas del archivo de la catedral de Toledo**. Madrid, 1914.
- RODRIGUEZ AMAYA, E.: “Inventario general de los Archivos de la S.I.C. y ciudad de Badajoz, formado por D. Ascensio Morales en 1753-1754”. **Rev. de Estudios Extremeños**, 1-4 (1952), pp. 389-492.
- RUBIO MERINO, P.: **Guía del Archivo de la S.I.C. de Badajoz**. Badajoz, 1974; **Catálogo del Archivo de la Casa del Sol**. Badajoz, 1979.
- SANTOS COCO, F.: “Documentos del archivo-catedral de Badajoz”. **Revista del Centro de Estudios Extremeños**, I (1927), pp. 78-85 y 200-201; III (1929), pp. 259-63; V (1931), pp. 209-11 y 291-93; VIII (1934), pp. 423-429; IX (1935), pp. 87-95.
- SANTOS OTERO, A. de: **Los Evangelios Apócrifos**. B.A.C. 5ª ed. Madrid, 1985.
- SERRABLO, E., CORREA, A., y ALVAREZ, A.: **Inventario del Archivo del Real Monasterio de Guadalupe**. Madrid, 1958.
- ZARCO del VALLE: **Documentos para la catedral de Toledo**. Madrid, 1916.

2.4.- ORDENANZAS

Ordenanzas Reales de Castilla por mandado de los muy altos, y muy poderosos, serenísimos, y cathólicos príncipes, rey don Fernando, y reina doña Isabel Nuestros Señores. Col. de Códigos y Leyes de España, t. IV, Madrid, 1866.

2.5.- INVENTARIOS

- Album de Villard de Honnecourt**, publ. facsímil et suivi d`unglossaire par J. B. A. Lassus. León Laget, París, 1968.
- ANDRES ORDAX, S. y colaboradores: **Inventario artístico de Cáceres y su provincia**. 2 vols. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- BARCIA PAVON, A. M.: **Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional**. Madrid, 1901-1905.
- GOMEZ MORENO, M.: **Exposición Internacional de Barcelona, 1929. El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional**. 3ª ed. Barcelona, 1929.
- La Danza Macabra de Holbein**. Ilustraciones realizadas por Holbein y grabadas por Lükelburger, en 1526. Incluye obras de Hans Beham, Merian, libro de Horas de Simón Vostre. Edición actualizada por ERISA, Madrid, 1980.
- MARTIN GONZALEZ, J. J. y colaboradores: **Inventario artístico de Valladolid y su provincia**. Dirección General de Bellas Artes. Valladolid, 1970. **Inventario artístico de Palencia y su provincia**. M.E.C., vol. I, Madrid, 1977; vol. II, Madrid, 1980.

3.- MAPAS Y PLANOS.

- BIBLIOTECA NACIONAL: Sección de mapas y planos.
- Correspondencia dirigida al geógrafo D. Tomás López con noticias geográficas y topográficas: 1793 a 1798**. Biblioteca Nacional. Mans. 20241 y 20242.
- SERVICIO GEOGRAFICO DEL EJERCITO: Rollos núm. 220, 223, 230, 367 y 368.
- LOPEZ, T: **Mapa de la provincia de Extremadura**. Madrid, 1789. **La provincia de Extremadura al final del siglo XVIII**, estudio y recopilación de Gonzalo Barrientos Alfageme, Mérida, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1991.
- Mapa geográfico del Obispado de Plasencia que comprende el partido de su nombre y las vicarías de Trujillo, Béjar, Medellín, Jaraicejo, Jaraíz y Cabezuela y también la abadía de Cabañas**. Madrid, 1797.

Bibliografía

1.- OBRAS GENERALES.

- ALARCON, R.: **A la sombra de los Templarios**. Ed. Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1987.
- ALASTRUEY, G.: **Tratado de la Virgen Santísima**. Madrid, 1945.
- ALBARRACIN NAVARRO, J.: "El vestido y el adorno hispanoárabes en el Libro del Buen Amor". **Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita**. Ed. Seresa, Barcelona, 1973, pp. 488-494.
- ALDAMA.: **María en la Patrística de los siglos I y II**. B.A.C. Madrid, 1962.
- ALDEA VAQUERO, Q., MARIN MARTINEZ, T. y VIVEN GATELL, J.: **Diccionario de Historia Eclesiástica de España**. C.S.I.C., tomo I, Madrid, 1972.
- ALVAR, C., y GOMEZ MORENO, A.: **La poesía lírica medieval**, tomo I, de la HISTORIA CRITICA DE LA LITERATURA HISPANICA. Taurus, Madrid, 1987.
- La poesía épica y de clerecía medievales**, tomo II, de la HISTORIA CRITICA DE LA LITERATURA HISPANICA. Taurus, Madrid, 1988.
- ALVAREZ ALVAREZ, A.: "Belvis de Monroy". Revista **Historia** 16. Madrid, 1991.
- ALVAREZ CAMPOS, S.: **Corpus Marianum Patristicum**. 6 vols. Madrid, 1973.
- ALVAREZ DE ARAUJO: **Las Ordenes Militares de Santiago, Alcántara, Calatrava y Montesa**. Madrid, 1981.
- AMIGO, L.: **Los más bellos textos sobre la Virgen. Antología mariana sistemática**. Ed. Promoción Cultural Cristiana, Madrid, 1983.

- ANCIL, M.: "Sangüesa, peregrinación a la Virgen de Rocamador", en *Pensamiento Navarro*, junio, 1954. "Imágenes de la Virgen de Rocamador en Navarra", en *Pensamiento Navarro*, enero 1955.
- ANGLÉS, H.: **La música en la España de Fernando III y Alfonso X**. Madrid, 1943.
- APRAIZ, A. de: "Origen de la advocación de la Virgen Blanca". **B.S.A.A.**, fascículos XL a XLII, tomo XII, Valladolid, 1945-46.
- ARA GIL, J.: **La escultura gótica en Valladolid y su provincia**. Inst. Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1977. "Introducción a la Imaginería gótica palentina". **Actas de las Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia**. Palencia, 1988, pp. 43-64.
- ARAUJO Y CUELLAR, A. A.: **Las Órdenes Militares**. Imprenta de Enrique Maroto, Madrid, 1893.
- ARBEIZA Y JIMENO JURIO, T.: "Rocamador", núm. 82 de la Colección *Navarra, temas de cultura*. Dip. Foral de Navarra. Pamplona, 1970.
- ARMELLINI.: **Notiziestoricheintornoall'antichità del culto di Maria-Vèrgine**. Roma, 1887.
- ASENJO GONZALEZ, M.: **La Extremadura castellano oriental en el tiempo de los Reyes Católicos, 1450-1516**. Madrid, 1983.
- ASENSIO, E.: **Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media**. Madrid, 1957.
- ASÍN PALACIOS, M: **Contribución a la toponimia árabe de España**. Madrid, 1940.
- ATIENZA, J. G.: **Nuestra Señora de Lucifer. Los misterios del culto a la Madre de Dios**. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1991.
- ATIENZA, J.G.: **Los misterios del culto a la Madre de Dios**. Barcelona, 1991.
- AUBERT, M.: **Encyclopedie photographique de l'Art. Sculptures du MoyenAge**. París, 1948.
- AZCARATE RISTORI, J. M^a.: "Términos del gótico castellano". **A.E.A.** tomo XXII, Madrid, 1948. **Escultura del siglo XVI**. *ARS HISPANIAE*, vol. XXIII. Madrid, 1958. **Escultura gótica toledana del siglo XV**. Madrid, 1959. "Las órdenes militares y el arte". **Actas del simposio EL ARTE Y LAS ORDENES MILITARES**. Cáceres, 1985, pp. 27-31. **Arte Gótico en España**. Cátedra, Madrid, 1990.
- AZCONA, T. de: **Isabel la Católica. Estudio crítico de su vida y su reinado**. B.A.C., Madrid, 1964 (es la obra más completa sobre la Reina Isabel I y de los problemas castellanos).
- AZPIAZU, I.: **Desde el más allá**. Ed. Iru, S.A., Barcelona, 1987.
- BACHELET, du X., y JUGIE, M.: "InmaculéeConception". **Dictionnaire de théologiecatholique**, vol. 7. París, 1922, cols. 845-1218.

- BAGUE, E.: **La Alta Edad Media**. Seix Barral, Barcelona, 1953.
- BAGUE, E., Y PETIT, J.: **La Baja Edad Media**. Seix Barral, Barcelona, 1956.
- BAJTIN, M.: **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**. Barral, Barcelona, 1971.
- BALLESTEROS BERETTA, A.: **Alfonso X el Sabio**. Madrid, 1956. **Alfonso X considerado como historiador**. Madrid, 1945.
- BALTRUSAITIS, J.: **Le Moyen age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique**. París, 1955. **La Edad Media Fantástica**. Cátedra, Madrid, 2ª ed., 1987.
- BANDA Y VARGAS, A. de la: "La escultura en la provincia de Cádiz del siglo XIII al XVI", en **Enciclopedia Gráfica Gaditana**, vol. IV, núm. I, Cádiz, 1988.
- BAREL, Y.: **La ciudad medieval**. Madrid, 1981.
- BEGG, E.: **Las Vírgenes Negras. El gran misterio templario**. Ed. Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1987.
- BERARD, V.: **De l'origine des cultes sarcadiens**. Bibliothèqne des Ecoles-françaises d'Athènes et de Rome, 1894
- BERCEO, G.: **Vida de Santa Oria**. Madrid, M. Rivadeneyra, 1864. **Vida de Santo Domingo**. Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
- BERGUA, J. B.: **Mitología Universal**. Ávila, 1960.
- BERNÁLDEZ, A.: **Memorias del reinado de los RR. Católicos**. Ed. de M. Gómez-Moreno y J. de Mata Carriazo. Madrid, 1962.
- BERNIS MADRAZO, C.: "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV. el bonete". **A.E.A.** Tomo XXII, núm. 6, abril-junio, Madrid, 1949, pp. 111-13. **Indumentaria medieval española**. Madrid, 1955. "Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer". **A.E.A.** Tomo XXX, Madrid, 1957, pp. 187 ss. "Modas moriscas en la sociedad cristiana del siglo XV y principios del XVI". **Bol. Real Academia de la Historia**, CXLIV, Madrid, 1959. "La moda en las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación". **A.E.A.**, XLIII, núm. 170, Madrid, 1970. **Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres. II. Los hombres**. Madrid, 1978-79.
- BLANCH, M.: **El Arte Gótico en España**. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1972.
- BLANCO GARCIA, V.: **San Ildefonso. De virginitate Beatae Mariae**. Madrid, 1937.
- BLAZQUEZ, A.: "Posible origen africano del cristianismo español". **Archivo Español de Arte**, tomos XXX-L, Madrid, 1967, pp. 115 ss.
- BLAZQUEZ MARTINEZ, J. Mª.: **Religiones primitivas de Hispania**. CSIC. Madrid-Roma, 1962.
- BOJORGE, H.: **María a través de los Evangelistas**. Ed. Sal Terrae, Santan-

- der, 1984.
- BORRAS GUALIS, G.: "Estudios sobre arte románico y gótico en Aragón". **Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón**, 699, Zaragoza, 1973.
- BOSARTE, I.: **Viaje artístico a varios pueblos de España. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos**. Madrid, 1804.
- BOUCHER, F.: **Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días**. Barcelona, 1967.
- BRANS, J. V. L.: **Isabel la Católica y el Arte Hispano Flamenco**. Madrid, 1952. "El origen flamenco de Gil de Siloé". **A.E.A.**, núm. 75, Madrid, 1946.
- BREHIER: **L'artchrétien**. 2ª ed., París, 1928.
- BRUDER, J.S.: **The Mariology of Saint Anselm of Canterbury**. Dayton, Ohio, 1939.
- BRUYNE, E. de: **La estética de la Edad Media**. Tomo XV de la colección LA Balsa de Medusa. Visor, Madrid, 1987.
- BUHLER, J.: **Vida y cultura en la Edad Media**. F.C.E. México, 1946 (ed. **Vida y Cultura en la Edad Media**. México, 2ª reimpresión, 1977)
- BULLÓN DE MENDOZA, A.: **Las Órdenes Militares en tierra de Extremadura**. Mérida, 1959.
- CAAMAÑO MARTINEZ, J. M.: **Contribución al estudio del gótico en Galicia**. Valladolid, 1962. "Berceo, como fuente de Iconografía Cristiana Medieval". **Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología**. XXXIV-XXXV (Valladolid, 1969), p. 180.
- CABANELAS, D.: "La muerte y Asunción de la Stma. Virgen en la tradición islámica, en la ciencia y la liturgia mozárabes". **Verdad y Vida** (Rev. de las ciencias del espíritu), Madrid, 1948, pp. 209-243.
- CALPENA Y AVILA, L.: **Los concilios de Toledo**. Madrid, 1918.
- CAMON AZNAR, J.: "La miniatura española en el siglo X". G.A.K.S. 16. Münster-Westfalen, 1960, pp. 16-36. **La Escultura y la Rejería españolas del siglo XVI**. SUMMA ARTIS, vol. XVIII, Madrid, 1967. "Los límites finales de la cultura medieval". **Revista de Ideas Estéticas**, del C.S.I.C., Inst. Diego Velázquez, núm. 110, t. XXVIII, Madrid, 1970, pp. 82-87.
- CAMPS CAZORLA, E.: **El arte románico en España**, Madrid, 1935.
- CAÑEDO ARGUELLES: "Las influencias de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVI". **Revista de ideas Estéticas**. Oviedo, 1982.
- CARLE, Mª del Carmen: "Mercaderes en Castilla (1252-1512)". **Cuadernos de Historia de España**, t. XXI-XXII, Buenos Aires, 1954, pp. 146-348.
- CARO, R.: "Días geniales y lúdicos". Diálogo III: "De la pelota". **B.A.A.** Núm. XV. Sevilla, 1967.

- CARRIZO, J. de M.: "Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo". **Archivo Español de Arte**. Madrid, 1927, pp. 19 ss.
- CASTILLO LOPEZ, A.: **Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia**. La Coruña, 1972.
- CECHELLI, C.: **Mater Christi**, Roma, 1946.
- CHECA, F.: **Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600**. Cátedra, Madrid, 1983.
- CHEVALIER: "La mariologie de saint Jean Damascène". **Orientalia Christiana Analecta**, 109. Roma, 1936.
- CHRISTIAN, W. A.: **De los Santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde los inicios de la Edad Media**. Madrid, 1970.
- CID, C.: **Las crisis del arte español en torno al año mil a través de las miniaturas mozárabes y románicas en España en las crisis del arte europeo**. Madrid, 1968, pp. 61-78.
- CIRICI PELLICER, A.: **Las Artes, Los Deportes, Los Juegos**. Ed. Labor; Barcelona, 1955 (interesante para nuestro estudio el volumen VIII). **Pintura y Escultura en la Edad Media**. Ed. Sopena, S.A. Barcelona, 1967.
- CLARAMUNT, S.: "El arte de la Baja Edad Media Occidental como exponente de una nueva mentalidad". **Acta Histórica et Archaeologica Mediaevalia**, núm. 1. Universidad de Barcelona, 1980, pp. 133-142.
- CLEMENT, J. H. M.: **La Réprésentation de la Madone à travers les âges**. Bloud, París, 1909.
- CLEMENTE RAMOS, J.: **Estructuras señoriales castellano-leonesas. El realengo (siglos XI-XIII)**. Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 1989. "La estricción económica del campesinado septentrional castellano-leonés (siglos XI-XIII)". **Alcántara**, núm.16, tercera época, enero-abril, Cáceres, 1989, pp. 35-63.
- COLLANTES, J.: **La fe en la Iglesia Católica**. B.A.C. Madrid, 1984.
- COMPARETTI: **Virgilio en el medio evo**. Florencia, 1937.
- CONTAMINE, P.: **La guerra en la Edad Media**. Madrid, 1984.
- COOK, W. S., y GUDIOL, J.: **Pinturas e imaginería románicas**. ARS HISPANIAE, vol. VI, 2ª ed. Plus Ultra, Madrid, 1980.
- COSSIO, J. M^a. de: **Los toros**. Tomo II, tratado técnico e histórico. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1947, pp. 205 a 231 de Milagros Taurinos. **Fábulas mitológicas en España**. Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- CROZET, R.: **El arte románico**. Plaza y Janés, S.A., México, 1969.
- CUSTODIO VEGA, A.: "San Ildefonso de Toledo, sus biografías y sus biógrafos. Y sus varones ilustres". **B.R.A.H.** Madrid, 1969, pp. 35-107.

- DELARUELLE, E.: **La Pieté populaire au Moyen Âge**. Bottegad'Erasmus, Torino, 1975.
- DELCLAUX, F.: **Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España**. Publicación del Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1973. **Vida y gracia de la Virgen María**. Madrid, 1978.
- DEMURGER, A.: **Auge y caída de los Templarios**. Ed. Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1987.
- DEMPF, A.: **La expresión artística de las culturas**. Rialp, Madrid, 1962.
- DHONDT, J.: **La Alta Edad Media**. Historia Universal Siglo XXI. 13ª ed., México, 1983.
- DIAS, P.: **Importação de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI**. Ed. Paisagem, Porto, 1982.
- DIAZ CARMONA, F.: **Compendio de la Historia de la Iglesia**. II tomos, Madrid, 1863.
- DIAZ Y DIAZ, M. C.: "El texto de los Beatos", en **Los Beatos**, junio-septiembre, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986, pp. 9-17.
- DIEZ LUSITANO, P.: **Marial de la Santísima Virgen Nuestra Señora**. Herederos de Pablo Malo, Barcelona, 1848.
- DOMINGUEZ BORDONA, J.: **Exposición de códices miniados españoles. Catálogo**. Madrid, 1929. **El arte en la miniatura española**. Madrid, 1932. **La ilustración de manuscritos en Castilla (s. XIV al XV)**. A.E. VII, 1924-25, p. 133 ss.
- Miniaturas, grabado, encuadernación**. ARS HISPANIAE, vol. XVIII, ed. Plus Ultra, Madrid, 1962.
- DUBY, G.: **Fundamentos de un nuevo humanismo: 1280-1440**. Ginebra, 1966. **San Bernardo y el arte cisterciense**. Madrid, 1981.
- DUCHESNE, L.: **Origines du culte chrétien**. París, 1898.
- DURAN SANPERE, A., y AINAUD DE LASARTE, J.: **Escultura gótica**. Ars Hispaniae, vol. VIII, Madrid, 1956.
- DURAN CAÑAMERAS: **La escultura medieval catalana**. Madrid, 1927.
- DURLIAT, M.: **El arte románico en España**. Ed. Juventud, S.A., Barcelona, 1964.
- DVORAK, M.: **Gothic sculpture: idealism and naturalism in gothic art**. Londres, 1970.
- ECO, U.: **La definición del Arte**. Martínez Roca, 2ª ed., Barcelona, 1972. **Cómo se hace una Tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura**. Ed. Gedisa, 6ª reimpresión, México, 1988.
- ELEN, R. P.: **Advocaciones de la Virgen**. Col. *Esto es España*, Argos, Barcelona, 1950.

- ELIE, L.: **El Arte Gótico en España**. Cátedra, Madrid, 1977.
- ELSEN, A. E.: **Los propósitos del arte**. Aguilar, Madrid, 1971.
- ESPINOSA MAESTRE, F: **La columna de la muerte: el avance del ejército franquista de Sevilla a Madrid**, Barcelona, 2003.
- ESTELLA, M.: "Esculturas de marfil medievales en España". **Archivo Español de Arte**, núm. 222, tomo LVI, abril-junio, Madrid, 1983, pp. 89-115.
- FERNANDEZ GIMENEZ, F.: "Los caminos de Córdoba hacia el NW en época musulmana", **Al-Ándalus**, XXXII (1967).
- FERNANDEZ LARGO, J.: "Burguesía y franciscanismo en la Edad Media". **Selecciones de Franciscanismo**. Núm. 24, vol.VIII. Valencia, 1979.
- FERNANDEZ MONTAÑA, J.: **Lapidario del rey Alfonso X**. Madrid, 1879.
- FERNANDEZ ORDOÑEZ, I.: "La Estoria de España y la General Estoria y los diferentes criterios compilatorios. **Revista de Literatura**, núm. 99, tomo L, Madrid, 1988, pp. 15-37.
- FITA, F.: "Traslación e invención del cuerpo de San Ildefonso". **B.R.A.H.** Madrid, 1885, VI, pp. 60-71.
- FLOREZ, E.: **España Sagrada**. Varios tomos, Madrid, 1747.
- FOCILLON, H.: **Le MoyenAgeroman**. París, 1971. **La escultura románica**. Akal, Madrid, 1987. **Arte en Occidente. La Edad Media románica y gótica**. Alianza Editorial, Madrid, 1988. **L'Art des Sculpteursromans. Recherches sur l'histoire des formes**. París, P.U.F., 1964.
- FRANCO MATA, A.: **Escultura gótica en León**. Inst. Fray Bernardino de Sahagún (C.S.I.C.),León, 1976. **Escultura gótica exenta en el interior de la Catedral de León**, en TIERRAS DE LEON, núm. 28, 1977. **Escultura gótica en el Museo de la Catedral de León**, en TIERRAS DE LEON, núm. 34-35, 1979. **Catálogo de escultura gótica**. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1980. "El crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV". **A.E.A.**, núm. 223, tomo LVI, julio-septiembre, 1983, pp. 220-242. **Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia renacentista**. Fundación Juan March, Madrid, 1984. "El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina (Navarra)". **Reales Sitios**, núm. 82, Madrid, 1984, pp. 57-64. "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León". **Norba-Arte**, VII, Univ. de Extremadura, Departamento de Historia del Arte, Cáceres, 1987, pp. 71-83. "Tres copias de la "Madonna di Trapani" en el Museo Camón Aznar". **Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"**, núm. 24, Zaragoza, 1986, pp. 5-32. "La "Madonna di Trapani" y su expansión en Italia y España". **Arte in Sicilia prima di Antonello (1302-1458)**. Palermo, 1986, pp. 61-83. **Catálogo de la Exposición "Saber ver el gótico"**. Realizada en la Sala

- Municipal de Exposiciones, Excmo. Ayuntamiento de Leganés. Leganés, 1987: "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León". Revista **Norba-Arte**, VII, Cáceres, 1987. "La Madonna di Trapani y su expansión en España", en **Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista**. Madrid, 1984.
- FRANZ, H. G.: **El romantardif et le premier gothique**. París, 1973.
- FREEDEN, M. H. von: **Escultura gótica**. Noguer, Barcelona, 1962.
- FRIAS, L.: "Origen y antigüedad del culto a la Inmaculada Concepción en España". **MC** 22 (1954), pp. 79 ss.
- FUENTE, V. DE LA: **Vida de la Virgen María, con la historia de su culto en España**. 2 vols., fol. M. Montaner y Simón, Barcelona, 1877-1879.
- GALLEGO BLANCO, E.: "La civilización de la Edad Media". **Revista de Occidente**, núm. 123. Madrid, 1973.
- GARCIA de CORTAZAR, J. A.: **La época medieval**. Alianza-Alfaguara. Madrid, 1973. **Nueva Historia de España en sus Textos. Edad Media**. Biblioteca Universitaria. Santiago de Compostela, 1975.
- GARCIA GARCÉS, N.: **Títulos y grandezas de María**. Madrid, 1940.
- GARCIA GUINEA, M. A.: **El arte románico en Palencia**. Impr. Provincial. Palencia, 1975.
- GARCIA MORENO, L. A.: **Historia de España Visigoda**. Cátedra, Madrid, 1989.
- GARCIA ORO, J.: **Galicia en los siglos XIV y XV**. 2 vols. 1987.
- GARCIA RODRIGUEZ, C.: **El culto de los santos en la España romana y visigoda**. C.S.I.C., Inst. Enrique Flórez, Madrid, 1966.
- GARCIA ROMO, F.: **La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos**. Barcelona, 1973.
- GARCIA VEGA, B.: **El Grabado del libro español. Siglos XV al XVII**. 2 vols. Valladolid, 1984.
- GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.: **Historia del Arte de Valencia**. Valencia, 1978.
- GARVIN, J.: **The vitas sanctorum patrum Emeretensium**. Washintong, The Catholic University of America Press, 1946.
- GAUTHIER, M. M.: **Les émaux du MoyenAge Occidental**. Friburgo, 1972.
- GAUTIER-DALCHE, J.: "Châteaux et pluplemets dans la Péninsule Ibérique (Siècles X-XIII) (Premières Journées Internationales d'histoire, 1979), en **Flaran**, 1. Auch, 1980.
- GAYA NUÑO, J.A.: **Historia del Arte Español**. 4ª ed. Plus-Ultra, Madrid, 1968.
- GENICOT, L.: **El siglo XIII**. Barcelona, 1979.

- GIL, J.: **Vida, pasión y muerte de Cristo en 56 grabados de Alberto Durero**. Buenos Aires, 1944.
- GOMBRICH, E. H.: **Historia del Arte**. Ed. Garriga, S.A., 5ª ed., Barcelona, 1975.
- GOMEZ MENOR, J.: "El tema de San Ildefonso en el arte español". **Boletín de Arte Toledano**, núm. 1, Toledo, 1965, pp. 25-31.
- GOMEZ MORENO, Mª. E.: **Catálogo Monumental de España. Prov. de Zamora (1903-1905)**. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1927.(Ed. facsímil en León, 1979). **Breve historia de la escultura española**. Madrid, 1951. **Catálogo Monumental de España. Prov. de Salamanca**. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1967.
- GOMEZ MORENO, M.: **Exposición Internacional de Barcelona, 1929. El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional**. 3ª ed. Barcelona, 1929, p. 229.
- GOMEZ RAMOS, R.: **Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio**. Sevilla, 1979.
- GONZALEZ, J.: **Regenta de Fernando II**. Madrid, 1943. "Reconquista y repoblación de Castilla, León, Extremadura y Andalucía", **Reconquista española y repoblación del país**. Zaragoza, 1951. **El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII**. 3 vols. C.S.I.C. Escuela de Estudios Medievales. Madrid, 1960. **Reinado y diplomas de Fernando III**. 2 tomos, Córdoba, 1980-1983.
- GONZALEZ DORADO, A.: **De María conquistadora a María liberadora**. Sal Terrae, Santander, 1988.
- GRAF: **Roma nella memoria e nelleimmaginazioni del medio Evo**. Turín, 1883.
- GRANT, M.: **Historia de la cultura occidental**. Madrid, 1968.
- GUADALUPE, Fray Andrés de: **Historia de la Santa Provincia de los Ángeles**. Madrid, 1662.
- GUDIOL RICART, J., y GAYA NUÑO, J. A.: **Arquitectura y escultura románicas**. ARS HISPANIAE, vol. V. Madrid, 1948.
- GUERRA, M.: **Constantes religiosas europeas y sotoscuevenses**. Burgos, 1973.
- GUERRERO LOVILLO, J.: **Miniatura gótica castellana. S. XIII y XIV**. Madrid, 1956; **Arte en TIERRAS DE ESPAÑA**. Andalucía.Publ. Fundación March, 1980.**Las Cantigas. Estudio Arqueológico de sus miniaturas**. Madrid, 1949.
- GUIDAN, E.: **Eva aundMaria**. Graz-Köln, 1966.
- GUITTÓN, J.: **La Virgen María**. Madrid, 1952.
- GUMPPENBERG, G.: **Atlas marianussive de imaginibus Deiparae per**

- Orbem christianorum miraculosis auctore.** Munchen, 1657.
- GUTIERREZ, C.: **El culto litúrgico de la Santísima Virgen.** Madrid, 1933.
- HALL, N.: **The Moon and the Virgin.** Londres, 1980.
- HAUSER, A.: **Historia social de la literatura y el arte.** 3 tomos. Barcelona, 1980.
- HERAS HERNANDEZ, D. de las, y GUTIERREZ JURICIEL, C.: **Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la Diócesis de Zamora.** Zamora, 1973.
- HERNANDEZ DIAZ, J.: “Los problemas de la conservación y restauración de pinturas y esculturas”. **Boletín de la Academia de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría”,** núm. IX, Sevilla, 1981, pp. 195-246. “Iconografía mariana hispalense”. **Archivo Hispalense,** núm. 27-32. Sevilla, 1948. **Berzocana,** Cáceres, 1980.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería de coro de la Catedral de Sevilla,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014, pp. 269-287.
- HERRAN, L.: **Historia, culto y leyenda de las apariciones marianas.** Estudios Marianos. Vol. de la Sociedad Mariológica Española. Madrid, 1961
- HERRERO, C.: **Catálogo de la Exposición de Arte Flamenco en Segovia.** Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Segovia, 1981.
- HERRERO GARCIA, M.: **Contribución de la Literatura a la Historia del Arte.** Madrid, 1943.
- HOAG, J.: **Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI.** Ed. Xarait, Móstoles, 1985.
- HOUSSEY, F.: “Les Théories de la genèse à Mycène et le sens zoologique de certains symboles du culte d’Aphrodite”. **Revue Archéologique,** 1895.
- HUIZINGA, J. L.: **Automne du Moyen Age.** Payot, París, 1975 (**El otoño de la Edad Media.** Alianza Universidad, 5ª ed., Madrid, 1984).
- HUERTA CALVO, J.: **Formas carnavalescas en el arte y la literatura.** Ed. del Serbal, Barcelona, 1989.
- HUYNEN, J.: **El enigma de las Vírgenes Negras.** Barcelona, 1971.
- IBARRA RODRIGUEZ, E.: **Documentos de asuntos económicos correspondientes al reinado de los Reyes Católicos.** Madrid, 1917.
- JALABERT, D.: **La escultura gótica.** Madrid, 1927.
- JESUS MARIA, J. de: **Historia de la vida y excelencias de la Sacratísima Virgen María Ntra. Sra.** Por el primer historiador general de la Sagrada Reforma de Ntra. Sra. del Carmen, III tomos, reimpressa por la Academia Bibliográfica Mariana, Lérida, 1885.
- KAMEN, H.: **Una sociedad conflictiva: España 1469-1714.** Alianza,

- Madrid, 1984.
- KANDINSKY: **De lo espiritual en el Arte**. Ed. Barral. Barcelona, 1973.
- KAPPLER, C.: **Monstres, démons et merveilles à la fin du MoyenAge**. Payot, París, 1980.
- KEHRER, H.: "Martin Schongauer in Spanien". **Monatshefte Für Kunstwissenschaft**, III, 1910, p. 157 ss.
- LACARRA Y DE MIGUEL, J. M^a.: **Historia de la Edad Media**. Barcelona, 1973.
- LADERO QUESADA, M. A.: **La Ciudad Medieval (1248-1492)**. 3^a ed., Universidad de Sevilla, 1989."Rentas condales en Plasencia (1454-1488)". En **Homenaje a José María Lacarra. Estudios Medievales**. Zaragoza, 1977.
- LAFUENTE, M.: **Historia General de España**. Tomo IV: "La Edad Media". Barcelona, 1889.
- LAMBERT, E.: **L'Artgothique en Espagneaux XII et XIII siècle**. París, 1931. **El arte gótico en España en los siglos XII y XIII**. Cátedra, Madrid, 1977 (ed. francesa, París, 1931).
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: **Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media**. Tomo II, Madrid, 1909.
- LANGLOIS, E.: **Le Roman de la Rose**. Societé des ancienstextesfrançais, 1914.
- LAPESA, R.: "El tema de la muerte en el **Libro de Buen Amor**". **Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas**. Nimega, 1967.
- LATINI, B.: **Libre del Tresor**. 2 vols. Edicion de J. Wittlin. Barcelona, 1976.
- LAVER, J.: **Breve historia del traje y la moda**. Cátedra, Madrid, 1988.
- LEBEER, L.: **El Legado de la Edad Media**. Universidad de Oxford, editado bajo la dirección de C. G. Crump y E. F. Jacob. Pegaso, Madrid, 1950.
- LECLERQ, J.: **Espiritualidad occidental**. Salamanca, 1967.
- LE GOFF, J.: **La civilización del occidente medieval**. Ed. Juventud, Barcelona, 1969. **La Baja Edad Media**. Historia Universal Siglo XXI, 11^a ed., México, 1982. **Trabajo, tiempo y cultura en el occidente medieval**. Ed. Taurus, Madrid, 1983. **Lo maravillo y lo cotidiano en el occidente medieval**. Gedisa, Barcelona, 1985.
- LERICHE-ANDRIEU, F.: **Iniciación al arte románico**. Encuentro, Madrid, 1984.
- LEROY, E. de: "Le Bestiaire de L'Escurial". **Gazette des BeauxArts**. Madrid, 1983, núm. 2, pp. 228-238.
- LEWIS, C. S.: **La imagen del mundo**. Barcelona, 1980.
- LIAÑO, E.: **Inventario artístico de Tarragona y su provincia**. 3 vols.

- Madrid, 1983.
- LIDA, M. R.: Libro de Buen Amor. Buenos Aires, 1941.
- LLANO ROSA DE AMPUDIA, A. L.: **Las bellezas de Asturias. De Oriente a Occidente.** Oviedo, 1920.
- LOPEZ ESTRADA: "Sobre la difusión del **Tesoro** de BrunettoLatini en España. **Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft.** Munich, 1960.
- LOAYSA, J. de: **Crónica de los reyes de Castilla, Fernando III, Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV (1248-1305).** Murcia, 1982.
- LOMAX, D. W.: "Historiografía de las Ordenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media". **Hidalguía**, 23 (1975). **Las Ordenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media.** Salamanca, 1976.
- LOPEZ MARTINEZ, N.: **Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempo de Isabel la Católica.** Burgos, 1954.
- LUZ LAMARCA, R. de: "Influencias castellanas en el primer gótico inglés". **Goya**, núms. 205-206. Madrid, 1988.
- MADRID, Fr. F. de: **Bullarium Discalceatorum.** Madrid, 1785.
- MALE, E.: **L'Artereligieux du XII siècle en France. Etudes sur les origines de l'iconographie du MoyenAge.** París, 1966. **El Arte Religioso.** F.C.E. 2ª reimpresión, México, 1982.
- MALRAUX, A.: **Las voces del silencio.** Buenos Aires, 1956.
- MANITIUS, M.: **Historia de la Literatura latina de la Edad Media.** Munich, tomo I, 1911.
- MARAVALL, J. A.: "Cómo se forma un refrán. Un tópico medieval sobre la división de reinos". **Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.** Madrid, 1960, pp. 5-13.
- MARIA ARRIBAS, M.: **Historia del Santuario del Henar.** Segovia, 1984.
- MARIN, T., y MARTINEZ, G.: **Concilios visigóticos e hispanorromanos.** Barcelona-Madrid, 1963.
- MARKALE, J.: **La Epopeya Celta en Irlanda.** Júcar, Madrid, 1975.
- MARTÍN BURGUEÑO, M:** «Llerena y la guerra civil española», en *Torre Túrduła*, nº 4, 2001.
- MARTIN GONZALEZ, J. J.: "Arte español de transición al gótico". **Goya**, 43-45, Madrid, 1961, pp. 168-178. **Historia del Arte.** 2 tomos. Madrid, 1978.
- MARTIN MARTIN, J. L.: "La repoblación de la Transierra". **Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano.** Cáceres, 1979.
- MARTINEZ de la Osa, J. L.: **Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León.** Series Memorias

- de Licenciatura. Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, 10. Madrid, 1986.
- MATEO GOMEZ, I.: "El arcipreste y el arte de su tiempo". **Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita**. Barcelona, 1973, pp. 483-487.
- Temas profanos en la escultura gótica española**. Madrid, 1979.
- MAYER, A. L.: **El estilo gótico en España**. 3ª ed. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1960.
- MENENDEZ PIDAL, R.: **Poesía juglaresca y juglares**. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1924. **Romancero**. C.S.I.C. Biblioteca del Estudiante, t. XXV. Madrid, 1973.
- MENTRE, M.: **Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media**. León, 1976.
- MILA Y FONTANALS, M.: **De los trovadores en España**. Ed. preparada por C. Martínez y F. R. Manrique. C.S.I.C. Madrid, 1966.
- MITRE, A.: **La España Medieval**. Istmo, Madrid, 1979.
- MORALEJO, S.: **Escultura gótica en Galicia (1200-1350)**. Tesis Doctoral inédita. Santiago de Compostela, 1975.
- MORALES Y MARIN, J. L.: **Diccionario de Iconología y Simbología**. Ed. Taurus, Madrid, 1984.
- MORREALE, M.: "Catálogos de vicios y virtudes de las Biblias romanceadas de la Edad Media". **Nueva Revista de Filología Hispánica**. 12, Madrid, 1958, pp. 149-150. "El Ave María de Juan del Encina". **Hispania Sacra**, vol. XXXIII, C.S.I.C., Madrid, 1981, pp. 275-283.
- MOYA, J. G.: **Inventario artístico de Logroño y su provincia**. Madrid, 1975. **Arte en La Rioja. I. La Edad Media**. Logroño, 1982. "Arte riojano. El románico y sus secuelas. Protogótico y gótico", en **La Rioja y sus gentes**. Logroño, 1982.
- MUNAR, G.: **Los santuarios marianos de Mallorca**. Palma de Mallorca, 1964.
- MUÑOZ Y ROMERO, T.: **Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España**. Madrid, 1858, reedición de 1973.
- MUNZER: **Viajes de extranjeros por España y Portugal en los años 1494 y 1495**. Madrid, 1924.
- NACAR FUSTER, E., y COLUNGA, A.: **Sagrada Biblia**. B.A.C. Madrid, 1971.
- NAPOLES, Fr. Miguel de: **Chronologia Historico-Legalís Seraphici Ordinis Fratrum Minorum Sancti Patris Francisci**. Nápoles, 1650.
- NIETO, B.: **La Asunción de la Virgen en el Arte**. Madrid, 1950.
- NUÑEZ DE CEPEDA, M.: **Monografía histórica sobre las imágenes de**

- Nuestra Señora la Virgen Blanca.** Vitoria, 1955.
- OBREGÓN BARREDA, L.: **María en los Padres de la Iglesia.** Madrid, 1988.
- O'KANE, E. S.: "Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media". Anejo II del **Boletín de la Real Academia Española.** Madrid, 1959.
- ORLANDIS, J.: **La Iglesia en la España visigoda y medieval.** Ed. Univ. de Navarra, Pamplona, 1976. "Crónica del III Concilio de Toledo". **Iglesia-Mundo**, Núm. 384, Madrid, 1989, pp. 10-12.
- ORSINO, A.: **Historia completa de la Madre de Dios y de su culto conforme a las obras de los santos padres, a las tradiciones de Oriente y a las antigüedades hebreas,** por Rufino de la Sota, Madrid, 1841.
- ORTEGA, A.: "El convento de San Francisco de Belvís de la provincia de San Gabriel en Extremadura". **Archivo Ibero-americano.** Publicación bimestral de los padres franciscanos. Año IV, julio-agosto, núm. XXII. Madrid, 1917, pp. 19-34.
- ORUETA, R. de: "Un escultor animalista del siglo XIV". **A.E.A.** Madrid, 1925, p. 67.
- OVEJERO BUSTAMANTE, A.: **Isabel la Católica.** C.S.I.C. Madrid, 1951.
- OVIDIO NASON, P.: **Metamorfosis** (libros I-V). Alma Mater, Barcelona, 1964.
- PABLO VI.: "Discurso a un grupo de artistas italianos". **Eclesia**, núm. 1193. Madrid, 1964.
- PARTNER, P.: **El asesinato de los magos. Los templarios y su mito.** Ed. Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1987.
- PERALTA y VIGNATI: **El enigma de los Templarios.** Libro exprés, Barcelona, 1988.
- PEREZ, J.: **La España de los Reyes Católicos.** Madrid, 1986.
- PEREZ CARMONA, J.: **Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos.** Burgos, 1975.
- PEREZ DE URBEL, Fr. J.: **Los monjes españoles durante la Edad Media.** Madrid, 1933-1934.
- PEREZ EMBID, J.: **El Cister en Castilla y León. Monacato y dominios rurales (siglos XII-XV).** Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León. Salamanca, 1986. **Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla,** Madrid, CSIC, 1973.
- PÉREZ DE SAN JULIÁN, J.: **Historia de la Stma. Virgen María, del desarrollo de su culto y de sus principales advocaciones en España y en América.** 3 vols. Madrid, 1902 (Ed. facsímil por Datafilm, Madrid, 1988)
- PIRENNE, H.: **Historia económica y social de la Edad Media.** F.C.E., XIII

- reimpresión, Madrid, 1975.
- PORPETA CLERIGO, F.: **Religión y Política en la Edad Media Europea**. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977.
- PORTER, A. K.: **La escultura románica en España**. Barcelona, 1928.
- POST, Ch. R.: **A History of Spanish Painting**, vol. IV, parte I. Harvard University Press, 1933.
- POUILLON, D. H.: "La Beauté, propriété transcendental echez les Scolastiques". **Arch. de Hist. doctr. etlittér. du MoyenAge**, tomo XV, 1946.
- PRUDENCIO, A.: **Obras Completas**. B.A.C. Madrid, 1950.
- PULGAR, H. del: **Crónica de los Reyes Católicos**. Ed. J. de Mata Carriazo, 2 vols. Madrid, 1943.
- RADES DE ANDRADA, F.: **Crónica de las tres órdenes militares de Calatrava, Santiago y Alcántara**. Toledo, 1572 (Barcelona, 1976).
- RAMIREZ de ARELLANO, R.: **Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo**. Toledo, 1920.
- RAPP, F.: **La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media**. Labor, Madrid, 1973.
- REGLA CAMPISTOL, J.: **Historia de la Edad Media**. II tomos. Montaner y Simón, Barcelona, 1969.
- REPRESA: "Berceo y su mundo". **Homenaje a Emilio Alarcos García**. Valladolid, 1965.
- RICO Y SINOBAS, J.: **Libros del saber de Astronomía del rey D. Alfonso de Castilla**. Madrid, 1863.
- RODRIGUEZ PUERTOLAS, J.: **Poesía de protesta en la edad media castellana**. Gredos, Madrid, 1968.
- ROKISKI LAZARO, M. L.: "Proceso del tribunal de la Inquisición de Cuenca contra el entallador Rodrigo Enrique". **Archivo Español de Arte**, núm. 207, Madrid, 1979, pp. 358 ss.
- ROSELLO, G.: **Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval**. Madrid, 1976.
- ROSS, W.: "Nota sobre el sentido de la muerte en el Libro de Buen Amor". **Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita**. Ed. S.E.R.E.S.A. Barcelona, 1973, pp. 104-112.
- RUBIO BALAGUER, J.: **Vida española en la época gótica**. Col. El Mundo y los Hombres. Ed. Alberto Martín, Barcelona, 1943.
- RUIZ DE CONDE, J.: **El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballería**. Aguilar, Madrid, 1948.
- RUIZ DOMENEC: **El origen de la obra de arte feudal**. Bellaterra, 1979.
- SAILLENS, V.: **Nos ViergesNoires. Ses Origines**. París, 1945.
- SAINZ MORENO, J.: **Jerónimo Visqué de Perigord, autor del poema de**

- Mío Cid.** Madrid, 1989.
- SALAZAR, Fr. PEDRO de.: **Crónica de la fundación de la provincia de Castilla de la Orden del B. P. San Francisco.** Madrid, 1612.
- SALVADOR RAMON, F.: **Teología Mariana.** Varios tomos, Imp. de la Divina Infantita, Guadix, 1921.
- SAN AGUSTIN: **Les confessions**, 238. Ed. Flammarion, París, 1964, p. 90. San Agustín (354-430), Padre de la Iglesia, fue autor también de **La Ciudad de Dios** (Alma Mater, Barcelona, 1933-1958), **Tratado de la Gracia, Tratado del libre albedío y Soliloquios.**
- SAN BUENAVENTURA: **Leyenda mayor de San Francisco. Escritos. Biografías. Documentos de la época.** B.A.C. Madrid, 1980.
- SAN ISIDORO: **Las Etimologías.** B. A. C. Madrid, 1951.
- SANCHEZ ALBORNOZ, C.: **Estudios sobre las instituciones medievales españolas.** México, 1965.
- SANCHEZ BUENO, L. C.: **Historia de Valdeobispo.** Inst. Cultural "El Brocense". Cáceres, 1985.
- SANCHEZ CANTON, J. J.: "Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla". **A.E.A.** T. XXVII, núm. 105. Madrid, 1954. **Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica.** Madrid, 1950.
- SANCHEZ PEREZ, J. A.: **El culto mariano en España.** C.S.I.C., Inst. Antonio de Nebrija, Madrid, 1943.
- SANCHEZ VAQUERO, J.: **España, tierra de María (ermitas y santuarios de la Virgen).** Salamanca, 1987.
- SANCHO CAMPO, A.: **El Arte Sacro en Palencia**, vol. I, Palencia, 1979; vol. II, **La Navidad en el arte palentino**, Palencia, 1971; vol. III, **La Pasión y Resurrección del Señor en el arte palentino**, Palencia, 1972; vol. IV, **Santa María y Santiago en el arte palentino**, Palencia, 1975; vol. V, **Museo Diocesano de Arte**, Palencia, 1978.
- SANCHO DE SOPRANIS, H.: **Mariología Medieval Xericiense.** Ed. de Ruiz Lagos, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1973.
- SANTA CRUZ, A. de: **Crónica de los Reyes Católicos.** Ed. J. de Mata Carriazo, 2 vols. Sevilla, 1951 (permite completar la crónica de Pulgar, que se detiene en 1490).
- SANTA CRUZ, J. de: **Crónica de la provincia franciscana de San Miguel.** Madrid, 1989.
- SANTOS, A. de: **Los Evangelios Apócrifos.** B.A.C. Madrid, 1963.
- SENDIN CALABUIG, M. F.: **Ciudad Rodrigo.** Everest, León, 1988.
- SCHNURER, G.: **Kirchea und kulturim Mittelalter** (La Iglesia y la Cultura en la Edad Media). Paderborna, tomo I, 2ª edición, 1927, p. 4; tomo II, 2ª edición, 1929; tomo III, 1929.

- SHAPIRO, M.: **Estudios sobre el románico**. Alianza, Madrid, 1984.
- SHLOSSER, J. von: **Literatura artística**. Ed. Cátedra, Madrid, 1976. **El arte de la Edad Media**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.
- SCHOLBERG, F. R.: **Sátira e inventiva en la España Medieval**. Gredos, Madrid, 1971.
- SENDIN CALABUIG, M. F.: **Ciudad Rodrigo**. Everest. León, 1988.
- SEZNEC, J.: **Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento**. Madrid, 1983.
- SOLALINDE, A.: **Antología de Alfonso X el Sabio**. Austral, Madrid, 1941.
- SCHLOSSER, J. von: **El arte de la Edad Media**. Barcelona, 1981.
- SORRENTO, L.: **Medievalia**, Brescia, 1943.
- SCHILLER, G.: **Iconography of Christian Art**. Londres, 1972.
- SPENCER COOK, W.W., y GUDIOL RICART: **Pintura e imaginaria románicas**, vol. VI de *Ars Hispaniae*. Madrid, 1980
- STEFANO, L.: **La sociedad estamental de la Baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época**. Caracas, 1966.
- STORFF, H.: **The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Duns Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary**. San Francisco, 1925.
- SUBIAS GALTER, J.: **Imágenes españolas de la Virgen a través del arte**. Ed. Selectas, Barcelona, 1941.
- TAINÉ, H. A.: **La filosofía en el arte**. Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- TALAVERA, Arcipreste de: **Vida de San Ildefonso y San Isidoro**. Clásicos Españoles. Madrid, 1962.
- TERRASE, H.: **La Espagne du MoyenAge**. París, 1966.
- TOB, S.: **Proverbios morales y otras rimas**. Alianza, Madrid, 1974.
- TOPFFER, R.: **La belleza en el arte**. Traducción del francés por Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre. Ed. Centauro, México, 1947.
- TORMO, E.: "Nota bibliográfica al libro de Pelayo Quintero: Sillas de coro". **Cultura Española**. 1909, p. 304. **Escultura española en la Edad Media**. Madrid, 1926.
- TORRES BALBAS, L.: **Arquitectura gótica**, vol. VII de *Ars Hispaniae*. Madrid, 1952. **El ambiente mudéjar en torno a la Reina Católica y el arte hispanomusulmán en España y Berbería durante su reinado**. Madrid, 1951.
- TORRES BALBAS, L.; CERVERA, L.; CHUECA, F.; BIDAGOR, P.: **Resumen histórico del urbanismo en España**. Inst. Estudios ed. Madrid, 1968.
- TORRES MARTINEZ, J. C.: **Contribución al estudio diacrónico del léxico taurino en España**. Fuentes y clasificación del mismo (siglos

- XVI-XX).** Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, 1971.
- TORRES y TAPIA, A. de: **Crónica de la Orden de Alcántara.** Madrid, 1763.
- TUDELA, J.: "El juego de la pelota en ambos mundos". **Cuadernos del mundo etnológico.** Madrid, 1957.
- TURNER, V, y TURNER, E.: **Image and Pilgrimage in Christian Culture.** Oxford, 1978.
- URMENETA, F. de: **Sobre estética heráldica y genealogía.** Madrid, 1975.
- VALDEAVELLANO, L. G. de: **Orígenes de la Burguesía en la España Medieval.** Austral, Madrid, 1969. "De los orígenes al final de la Edad Media". **Revista de Occidente.** Madrid, 1975.
- VAN DER ELST, J.: **El último florecimiento de la Edad Media.** Ed. Peuser, Buenos Aires, 1947.
- VAN LENNEP, J.: **Arte y alquimia.** Madrid, 1978.
- VAX, L.: **Arte y literatura fantásticas.** Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1965.
- VENTURA DE RAULICA, M. R. P.: **La Pasión y Muerte de Jesucristo.** Biblioteca Universal de Autores Católicos, Madrid, 1853.
- VIGNERAS, L. A.: "La búsqueda del Paraíso y las legendarias islas del Atlántico". **Anuario de Estudios Americanos.** XXX, Sevilla, 1958.
- VILLACAMPA, fr. C. G: **Grandezas de Guadalupe. Estudios sobre la historia y las Bellas Artes del gran monasterio extremeño.** Madrid, 1924.
- VILLAFAÑE, J.: **Compendio histórico de los santuarios de la Virgen más célebres de España.** Salamanca (reed. 1926).
- VIVES, J.: **Concilios visigóticos e hispanorromanos.** C.S.I.C., Barcelona, 1963. **Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda.** C.S.I.C., Barcelona, 1969."La dedicación de la iglesia de Santa María de Mérida". **Analecta Sacra Tarraconensia,** XXII (1949), pp. 68-73.
- V.V. A.A.: **Catálogo de la Exposición "El Arte Románico".** Barcelona-Santiago de Compostela, 1961.
- V.V. A.A.: **Diccionario universal de escultores.** Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1970.
- V.V. A.A.: **Textos y documentos de Historia Antigua, Media y Moderna hasta el siglo XVII,** en HISTORIA DE ESPAÑA, dirigida por Manuel Tuñón de Lara. Tomo XI. Labor, Barcelona, 1984.
- V.V. A.A.: **Catálogo de la Exposición "La escultura en Andalucía, siglos XV al XVIII".** Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Valladolid, 1984.
- V.V. A.A.: **Las edades del hombre. El arte en Castilla y León.** Catálogo de la exposición realizada en Valladolid. Salamanca, 1988.

- WADDINGO.: **Annales Minorum seu trium Ordinum a S. Francisco institutorum**. Roma, 1731-1774.
- WARNER, M.: **Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary**. Nueva York, Alfred Knopf, 1976.
- WEISBACH: **Reforma religiosa y arte medieval**. Espasa-Calpe, Madrid, 1949.
- WEISE: **Spanische Plastik**. Gryphius, 1927.
- WENGER, A.: "Unnouveautémoins de l'assomption". **Etudes Byzantines**, 16 (1958), pp. 45-58."Studien zu Johannes Geometres". **Byzantinische Zeitschrift**, 45 (1952), pp. 277-319.
- WILLIAMS, J.: **La vida en la Edad Media**. Mas Ivars Editores, S. L., Valencia, 1970. "Las pinturas del comentario", en **Los Beatos**, junio-septiembre, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986, pp. 19-21.
- WORRINGER, W.: **La esencia del estilo gótico**. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.
- YARZA LUACES, J.: "Las miniaturas de la Biblia de Burgos". **A.E.A.** XLII, 1969, pp. 185-203. "Las miniaturas del Anuario de León". **B.S.A.A.** XLII, 1976, pp. 181-210. **La Edad Media**, en **HISTORIA DEL ARTE HISPÁNICO**, vol. II. Ed. Alhambra, Madrid, 1980. **Fuentes y documentos para la Historia del Arte. T. II. Arte Medieval**. Barcelona, 1982. "Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII". **Goya**, 103, Madrid, 1971, pp. 7-16. "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos". **Ephialte**, núm. III, Vitoria, 1992
- ZARNECKI, G.: **El mundo monástico. La aportación de las órdenes en la Baja Edad Media**. Barcelona, 1968.
- ZUMTHOR, P.: **Essai de poétique médiévale**. Seuil, París, 1972.

2.- OBRAS ICONOGRAFICAS: ICONOGRAFIA, SIMBOLISMOS, EMBLEMAS Y OTRAS FUENTES ICONOGRAFICAS.

- AMOROS, J.: "Cortesanías y sirenas". **Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos**. Nº 5, 1934, p. 45 ss.
- ANDRES ORDAX, S.: **Iconografía cristológica a fines de la Edad Media. El crucero de Sasamón**. Salamanca, 1986.

- ANGULO IÑIGUEZ, D.: "Martín Schongauer y algunas miniaturas castellanas". **Arte Español**, Madrid, año XIII- Tomo VII- núm. 1, Primer trimestre de 1924, pp. 173-180.
- APARICIO, O.: **La mitología en la pintura y la escultura**. Madrid, 1976.
- AZCARATE, J. M^a.: "El tema iconográfico del Salvaje". **A.E.A.**, 1948, pp. 83-84.
- BALTRUSAITIS, J.: **Aberrations. Legendes des formes. Physiognomienimal. Pierres, images. Le Roman de l'architecture gothique**. Olivier Perrin. París, 1975. "Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age". **Gazette des Beaux Arts**. 1939, p. 65. **La stylistique ornementale dans la sculpture romane**. París, 1960. **La Edad Media Fantástica**. Cátedra, 2^a ed. Madrid, 1987.
- BANGO TORVISCO, L. G.: "Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifanía de los Magos". **Traza y Baza**, núm. 7, Barcelona, 1978, pp. 25-37.
- BAYARD, J. P.: "Essai sur les représentations du diable dans l'art médiéval". En **Le Diable dans la cathédrale**. París, 1960.
- BERMEJO, J.: "Notas sobre la representación de la Justicia en la Baja Edad Media Castellana". **Miscelánea de Arte**, 1982, pp. 29-32.
- BIALOSTOCKI, I.: **Estilo e iconografía**. Barral. Barcelona, 1975.
- BONILLA Y SAN MARTIN, A.: **El arte simbólico. Esbozo de una teoría**. Madrid, 1902.
- BORGES, J. L.: **Manual de zoología fantástica**. México-Buenos Aires, 1957.
- BRANS, J. V. L.: "Les animaux symboliques dans la peinture flamand du XV siècle". **Cobalto**, 1948 (vol.I), pp. 10 ss.
- BREHIER, L.: **L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours**. París, 1928.
- CAAMAÑO MARTINEZ, J. M^a.: "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval". **B.S.A.A.**, tomos XXXIV-XXXV, Univ. de Valladolid, 1969, pp. 117. "Iconografía mariana y Hércules cristianizado, en los textos de Paravicino". **B.S.A.A.**, tomo XXXIII, Univ. Valladolid, 1967, pp. 211 ss.
- CANTARELLAS, C.: "La versión española del Ars Moriendi". **Traza y Baza**, núm. 2, Palma de Mallorca, 1973, pp. 97-106.
- CARMOODY, F. J.: **Physiologus**. San Francisco, 1953.
- CASTELLANOS DE LOSADA, B.: **Compendio del sistema alegórico y Diccionario manual de la iconología universal. En que se da nota de lo que puede interesar al literato y al artista para describir, pintar o esculpir imágenes del culto cristiano y las principales del gentilicio. Expresa simbólicamente las ideas antiguas y modernas, personifica artísticamente las virtudes y los vicios y las pasiones y designa todo lo perteneciente a la formación de emblemas, empresas, atributos, símbolos y alegorías en general**. Imp. D. B.

- González. Madrid, 1830.
- CASTELLI, E.: **De lo demoníaco en el arte**. Santiago, Universidad de Chile, 1963.
- CHAZAL, G.: "Emile Mâle y la historia de la iconografía cristiana". **Tekné, Revista de Arte**, núm. 1, Univ. Complutense, ed. Encuentro, Madrid, 1985, pp. 11-16.
- CHURRUCA, M.: **Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española**. Espasa-Calpe, Madrid, 1939.
- CIRLOT, J. E.: **Diccionario de símbolos**. Labor, Barcelona, 1978.
- CLARAMUNT, S.: "La muerte en la Edad Media". **Acta Histórica et Archaeologica Mediaevalia**, núm. 7-8, Universidad de Barcelona, 1986-87, pp. 205-218.
- CLAVERIA, J.: **Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra**. 2 vols. Madrid, 1942-44.
- CLAVERIA, J., y VALENCIA, A.: **Crucifijos de Navarra**. Pamplona, 1962.
- CLEBERT, J. P.: **Bestiaire fabuleux**. A. Michel, París, 1971.
- CORBLET, J.: "Etude iconographique sur l'Arbre de Jesse". **Revue de l'art chrétien** (1860), pp. 169-181.
- COVARRUBIAS, S. de: **Emblemas morales**. Segovia, 1589; Madrid, 1610. **Paradoxas cristianas**, Segovia, 1592.
- DAVY, M. M.: **Initiation a la symboliqueromane**. Ed. Flammarion, París, 1964.
- DEBIDOUR, V. H.: **Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France**. Strasbourg, 1961.
- DELCOURT, M.: **Hermafrodita**. Seix Barral, Barcelona, 1970.
- DELEHAYE, H.: **Sanctus. Essai sur le culte des saints dans l'antiquité**. Bollandistes, Bruxelles, 1927.
- DELGADO, F.: "Los fundamentos teóricos del simbolismo medieval". **Traza y Baza**, núm. 7, Barcelona, 1978, pp. 45-52.
- DIDRON: **Christian iconographie**. Frederick Morgan, New York, 1965.
- DOMINGUEZ RODRIGUEZ, A.: "Iconografía de los signos del zodíaco en seis libros de Horas de la Biblioteca Nacional". **Rev. de la Universidad Complutense**, Madrid, 1973. Homenaje a Gómez Moreno, II.
- DUBOURG, P.: "Les animaux dans la sculpture médiévale". **Médecine de France**, núm. 203, 1969.
- FERGUSON, G.: **Signos y símbolos en el arte cristiano**. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1956.
- FERRANDO ROIG, J.: **Iconografía de los santos**. Ediciones Omega, S.A. Barcelona, 1950.

- FIRENS, P.: **Le fantastiquedansl'artflamand**. Bruxelles, 1947.
- GARCIA BLANCO, M.: **Un narciso medieval**. Granada, 1945.
- GOMEZ RAMOS, R.: "La dama del unicornio en la corte de Alfonso X el Sabio". **Archivo Hispalense**, núm. 181, 1976.
- GARCIA ROMO, F.: "Metamorfosis en la escultura románica". **Goya**, núm. 43-48. Madrid, 1961-62, pp. 18-23.
- GONZALEZ DE ZARATE, J. M^a.: "La Paz y la Justicia, obra de Giaquinto, lectura en base a la emblemática". **Norba-Arte**, VII, 1987.
- GRAEF, H.: **La Mariología y el culto mariano a través de la historia**. Herder, Barcelona, 1968.
- GRIVOT, A. D.: **Le Diable. Amen un essai sur la représentation du Diable dans l'art médiéval**. Picard, París, 1960.
- GUERRA, M.: **Simbología Románica**. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1986.
- GUIX, J.: "La Inmaculada y la corona de Aragón en la Baja Edad Media". **MC** 22(1954), pp. 201 ss.
- GUTIERREZ CUADRADO, J.: **Fuero de Béjar**. Salamanca, 1975.
- HENRI-CHARLES PUECH, y otros: **Historia de las Religiones**. Varios Tomos. Siglo XXI. Madrid, 1977.
- HERNANDEZ DIAZ, J.: "Estudio de la iconografía mariana hispalense en la época fernandina". **Archivo Hispalense**, núm. 27-32, Sevilla, 1948, pp. 3-38. "Estudios de iconografía sagrada". **Anales de la Universidad Hispalense**, vol. XXVII, Sevilla, 1967, pp. 23-58. "Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla". Discurso leído por el autor en el acto de su recepción pública el 13 de junio de 1971. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1971; "Estudio iconográfico-artístico de la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria". **Archivo Hispalense**, núm. 176, Sevilla, 1974, pp. 67-88. "Tesis y Laudes del Arte Español a la Asunción de María". **Bol. de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría**. Sevilla, 1976, pp. 13-22. **Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación**. Vol. I. del Homenaje al Dr. Muro Orejón, Sevilla, 1979, pp. 47-62. "La iconografía mariana en las tierras del antiguo reino de Sevilla". Revista **Miriam**, Sevilla, 1980, pp. 518. "Imaginería Mariana Gótico-Renacentista en Écija, siglos XV-XVI". **Revista Miriam**, núm. 223, Sevilla, 1986, pp. 25-27. **Iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro**. *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, núm. 9. Madrid, 1986.
- HILLGARTH: **Ramón Lull and Lullism in Fourteenth-Century France**. Oxford, 1971.

- IGUACEN BORAU, D.: **Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia**. Madrid, 1991
- LACARRA, J. M^a.: "El combate de Roldan y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII". **Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos**, 1934, pp. 321 ss.
- LACARRA DUCAY, M^a del Carmen: "Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses". **Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar**, núm. XVII, Zaragoza, 1984, pp. 15-39. "Nuevas noticias sobre Martin Schongauer, pintor de retablos (1449-1487)". **Artigrama**, núm. 2, 1985, pp. 23-46.
- LOPEZ TORRIJOS, R.: "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII". **Cuadernos de Arte e Iconografía**. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", tomo I, Madrid, 1988.
- LUETZELLER, E.: **El animal y el hombre**. Friburgo, 1941.
- LUGONES, N. A.: **Los Bestiarios en la literatura medieval española**. Austín, 1976.
- LLOMPART, G.: "Spiritualismonachus. Aportación a la iconografía del perfecto religioso (XV-XVIII)". **Analecta Sacra Tarraconensis**, vol. XXXVIII. Barcelona, 1965.
- MADRIGAL, J. A.: **El salvaje, la mitología, el arte y la religión**. Ed. Universal, Miami, 1977.
- MALE, E.: **L'artréligieux du XII siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du MoyenAge**. París, 1924.
- MARLE, R. van: **Iconographie de l'ArtprophaneauMoyenAge et à la renaissance et la decoration des demeures**. New York, 1971.
- MARTIN, J.: "Les représentations de l'avare. Etudeiconographique". **Revue d'Histoire de la Spiritualité**, t. L, París, 1974, pp. 397-432.
- MARTIN GONZALEZ, J. J.: "En torno al tema de la muerte en el arte español". **B.S.A.A.** Universidad de Valladolid, t. XXXVIII, 1972, p. 267.
- MILLET, G.: **Recheres sur l'iconographie de l'Evangileaux XIV, XV et XVI siècles, d'apres les monuments de Mistra, de la Macedonie et du Mont-Athos**. 2^a ed. París, 1960.
- MIRCEA ELIADE: **Historia de las Creencias y de las ideas religiosas**. T. I., p. 78. **Cristiandad**. Madrid, 1978.
- MODE, H.: **Fabulousbeasts and demons**. Phaidon, London, 1973 (Nueva Edición en castellano, F.C.E, México, 1980).
- MOXO, F. de.: "Los Cátaros". **Historia** 16, núm. 62, Madrid, 1981.
- PALACIOS MARTIN, B.: "Los símbolos de la soberanía en la E. Media española. El simbolismo de la espada". **Instituto de Estudios Manchegos** (1976), pp. 274-296.

- PAMPLONA, G.: **Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español**. C.S.I.C. Madrid, 1970.
- PANOFSKY, E.: **Estudios sobre Iconología**. Alianza, Madrid, 1972.
- PARIS, G.: **La Chanson de Roland y el neotradicionalismo**. Madrid, 1959.
- PEREZ HIGUERA, T.: "El Jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el Arte Hispano Musulmán y Cristiano Medieval". **Archivo Español de Arte**, núm. 241, Madrid, 1988, pp. 37-53.
- PEREZ RIOJA, J. A.: **Diccionario de símbolos y mitos**. Ed. Tecnos, Madrid, 1971.
- PINEDO, R. de: **El simbolismo en la escultura medieval española**. Espasa-Calpe, Bilbao, 1930.
- PIÑAN Y DE COSSIO, A.: **El simbolismo en la escultura medieval española**. Espasa-Calpe, Madrid, 1930.
- QUINTERO ATAURI, P.: "Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas". **Museum**, 1912, pp. 128 ss.
- REAU, L.: **Iconographie de l'Art Chrétien**. 5 vols, París, 1955-1958.
- RAMOS DE CASTRO, G.: "Apuntes para la iconografía y simbología del Gótico". **Jornadas sobre el Gótico palentino**. Palencia, 1988, pp. 117-123.
- RECIO, A.: "La Inmaculada en la predicación franciscano-española". **AIA**. época 2, vol. 15 (1955).
- ROS LECONTE, E.: **Iconografía mariana bizantino-rusa. Ensayo**. Barcelona, 1984.
- RUIZ MALDONADO, M.: "La Paz y la Tregua de Dios en el románico español". **Traza y Baza**, núm. 6, Barcelona, 1976, pp. 107-116. "El caballero victorioso en la escultura románica". **B.S.A.A.**, XLV, 1979, pp. 271-287.
- RUIZ MONTEJO, M. I.: "La temática obscena en la iconografía del románico rural". **Goya**, 147, Madrid, 1978, pp. 136-146.
- SAJDAK, J.: "Ioanniskyriotis Geometrae Hymni in SS. Deiparam". **Analecta Ryzantina**, Posen, 1931.
- SAN ANSELMO: **Obras Completas**. B.A.C. Madrid, 1953, p. 301.
- SANTA MARIA, A. de: **España triunfante y la iglesia laureada, en todo el globo del mundo por el patrocinio de María santísima en España**. Madrid, 1682.
- SARALEGUI, L.: "De iconografía medieval". **Arte Español**, Madrid, 1944.
- SARTHOU CARRERES, C.: **La iconografía mariana en España**. Madrid, 1929.
- SBORDONE, F.: **Physiologus**. Milán, 1936.

- SCHNEINDER, M.: **El origen musical de los animales símbolos en la mitología y escultura antiguas**. Barcelona, 1946.
- SCHILLER, G.: **Iconography of christian Art**. London, 1971.
- SEBASTIAN LOPEZ, S.: "Un programa iconográfico en la España del siglo XV". **Traza y Baza**, núm. 1, Palma de Mallorca, 1974, pp. 49-60. "La figura del hombre astral en la España del siglo XV". **Traza y Baza**, núm. 4, Palma de Mallorca, 1974, pp. 121-123. **Mensaje del Arte Medieval**. Ed. Escudero, Córdoba, 1978. **Iconografía Medieval**. Etor, Donostia, 1988.
- SEGURA COVARSI, E.: "Las Danzas de la Muerte". **Rev. Alcántara**, núm. 23, año V. Cáceres, 1949, pp. 3-10.
- SERRANO FATIGATI: "Prejuicios populares". **B.S.E.E.** Madrid, 1898-1899.
- STORFF, H.: **The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Duns Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary**. San Francisco, 1925.
- STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el Arte Español". **Cuadernos de Arte e Iconografía**. Tomo I, núm. 2. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya" de la Fundación Universitaria Española. Madrid, 1988, pp. 3-129.
- TRENS RIBAS, M.: **El arte en la pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)**. Catálogo de la exposición organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona. Palacio de la Vierreina, Barcelona, 1945. **María. Iconografía de la Virgen en el arte español**. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1947. **La eucaristía en el arte español**. Ed. Aymá, Barcelona, 1952. **El Hijo del Hombre, Jesucristo, a través del arte español**. Ed. Subirana, Barcelona, 1956. **Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español**. Ed. Subirana, Barcelona, 1954.
- URMENETA, F.: "Introducción a la estética de las significaciones zoológicas". **Revista de Ideas Estéticas**, núm. 45, 1954.
- VALTON, E.: **Les monstres dans l'art**. E. Flammarion, París, 1905.
- VAZQUEZ DE PARGA, L.: **La dormición de la Virgen en el arte español**. Madrid, 1947.
- VIDAL DE BRANT, M. M.: **La iconografía del Grifo en la Península Ibérica**. Barcelona, 1975.
- YARZA LUACES, J.: "Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII". **Goya**, 103, 1971, pp. 7-16. "La Virgen en la miniatura castellano leonesa de los siglos XI y XII". **Traza y Baza**, núm. 1, Palma de Mallorca, 1972, pp. 19-32. "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española de los siglos X al XII". **A.E.A.**, núm. 184, tomo XLVI, octubre-diciembre, 1973, pp. 13-39. "Las bestias apocalípticas en la miniatura de los beatos". **Traza y Baza**, núm. 4, Palma de Mallorca,

1974, pp. 51-75. "Del ángel caído al diablo medieval". **B.S.A.A.**, tomo XLV, Valladolid, 1979. "Sobre la función de la escultura románica figurativa". **Cimal. Cuadernos de Cultura Artística**, núm. 7, Valencia, 1980, pp. 19-23. "Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español". **Boletín del Museo "Camón Aznar"**, VI-VII (1981), pp. 5-37. **Estudios de iconografía medieval**. Barcelona, 1984. **Formas artísticas de lo imaginario**. Ed. Anthropos, Barcelona, 1987.

3.- OBRAS LOCALES, HISTORICO-GEOGRAFICAS.

- ACEDO, F: **Guía de Trujillo**. Madrid, 1913.
- AGUNDEZ FERNANDEZ, A.: **Viaje por la provincia de Cáceres**. Servicios culturales de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 1958.
- ALBORAYA, D. de G. M^a.: **Historia del Monasterio de Yuste**. Madrid, 1906.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, A. B: "El retablo del maestro Antonio José Proenza en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Solana de Cabañas (Cáceres)". **Norba-Arte**, tomo XVI, Cáceres, 1998, pp. 383-392.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, A: **Guadalupe, Arte, historia y devoción mariana**. Madrid, 1964.
- ANDRÉS, P: **Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural**. Institución Cultural "El Brocense", Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 2001.
- ANDRES ORDAX, S.: "La expresión artística de las órdenes militares en Extremadura". **Actas del Simposio sobre EL ARTE Y LAS ORDENES MILITARES**, Cáceres, 1985, pp. 9-25. **Arte hispanovisigodo en Extremadura**. Inst. Cultural "El Brocense". Cáceres, 1982. "Arte y urbanismo de Plasencia en la Edad Media". **Norba**, VII, Cáceres, 1987, pp. 47-70. "Un arquitecto del siglo XIII en Extremadura: Gil de Cuéllar". **B.S.A.A.** Univ. deValladolid. Tomo LIII, Valladolid, 1987, pp. 304-309. **Testimonios históricos de Medellín**, Badajoz, 1985.
- ANDRES ORDAX, S., y GARCIA MOGOLLON, F. J.: **La Platería de la Catedral de Plasencia**. Inst. Cultural "El Brocense". Imp. Gexme, Trujillo, 1983.
- ANDRES ORDAX, S., GONZALEZ TOJEIRO, C., MOGOLLON CANO-CORTES, P, y NAVAREÑO MATEOS, A.: **Testimonios Artísticos de Medellín (Extremadura)**. Salamanca, 1985.
- ANDRES ORDAX, S. y otros: **Monumentos Artísticos de Extremadura**. Salamanca, 1986.

- ANDRES ORDAX, S., y PIZARRO GOMEZ, F. J.: **El Patrimonio Artístico de Trujillo**. Salamanca, 1987.
- ANDRES ORDAX, S., y otros: **Inventario artístico de Cáceres y su provincia**. 2 tomos, Madrid, 1990.
- ANDRES ORDAX, S.: **El patrimonio monumental de Extremadura: Entre Roma y el Renacimiento**, en EXTREMADURA Y AMERICA, de la Gran Enciclopedia de España y América. Madrid, 1990, pp. 45-79.
- ARRANZ CASTELL, F.: **El Feudalismo en Extremadura**. Ed. Esquina Viva, Badajoz, 1976.
- AZEDO DE LA BERRUEZA Y PORRAS, G.: **Amenidades, Florestas y Recreos en la provincia de la Vera Alta y Baja de la Extremadura**. Cáceres, 1951.
- BALLESTEROS PECES, M.: **La devoción en España a la Virgen de los Remedios. Provincias de Segovia y Cáceres**. Tomo II, Segovia, 1989.
- BAÑOS COLLAZOS, J.: **Monroy**. 2ª Ed., Cáceres, 1987.
- BARAMBONES: "Berzocana de San Fulgencio". **Rev. Monasterio de Guadalupe**, núm. 227, año XVI, enero de 1931, p. 393.
- BARRANTES, V.: **Catálogo razonado y crítico de los libros, memorias y papeles, impresos y manuscritos, que tratan de las provincias de Extremadura así tocantes a su historia, religión y geografía**. Madrid, 1865. **Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura**. Madrid, 1875. (Nueva edición realizada por la Inst. Cultural "Pedro de Valencia". Badajoz, 1977).
- BARRIO y RUFO, J. Mª.: **Historia de la Virgen del Puerto. Patrona de la Ciudad de Plasencia**. Zaragoza, 1952.
- BAVIANO ASENSIO, M. P.: **Semblanza de un pueblo. Navalvillar de Pela**. Don Benito, 1988.
- BAZÁN DE HUERTA, M y otros: **Patrimonio Artístico del Ayuntamiento de Cáceres**. Cáceres, 1996.
- BENAVIDES CHECA, J.: "La catedral de Plasencia". **Boletín de la Sociedad Española de Excursiones**, 1905, pp. 40-43; **Prelados placentinos**, Plasencia, 1907.
- BENITO BOXOYO, S.: **Noticias Históricas de la Villa de Cáceres**. Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de FET y de la JONS. Cáceres, 1952.
- BERCEO, G. de: **Milagros de Ntra. Sra**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1966.
- BLAZQUEZ MARCOS, J.: **Viaje por la vieja Extremadura**. Cáceres, 1929.
- BONILLA, Fr. J.: "La fiesta de los Santos". **Rev. Monasterio de Guadalupe**, núm. 257-258, año XVIII, julio-agosto, 1933, pp. 192-199.

- BUENO ROCHA, J.: **Navalmoral, 600 años de vida**. Navalmoral de la Mata, 1985.
- CABRA LOREDO, M^a. D., y GONZALEZ ORBEGOZO, M.: **La Vera de Cáceres**. León, 1982.
- CABRERA MUÑOZ, E., y LORA SERRANO, G.: "La Tierra de Extremadura y su nivel de población en el tránsito de la Edad Media a la Moderna". **Comunicación en las I Jornadas de Historia de Extremadura**. Cáceres, 1979.
- CABRILLANA, N.: "La crisis del siglo XIV en Castilla, la Peste Negra en el obispado de Plasencia". **Hispania**, XXIX. Madrid, 1969, pp. 287-313.
- CAMACHO MACIAS, A.: "La sede emeritense y su proyección histórica". **Historia de la Baja Extremadura**, tomo I, Badajoz, 1986, pp. 233-279.
- CANTERA, E.: **Historia del Stmo. Cristo de la Victoria de Serradilla**. 5^a ed., Granada, 1978.
- CALLEJO CARBAJO, A.: "Un enclave cacereño olvidado: el arrabal de Zamarrillas". Revista **Alcántara**. Número 53-54. Mayo-diciembre, Cáceres. 2001.
- CALLEJO SERRANO, C.: "La belleza y el nombre de Monfragüe". **VIII Coloquios Históricos de Extremadura**, Trujillo, 1978. Templo visigodo dedicado a la Virgen en Ibahernando". **R.E.E.**, 1963, pp. 535-548.
- CARDALIAGUET QUIRANT, M.: **Historia de Extremadura**. Biblioteca Popular Extremeña, Universitas Editorial, Badajoz, 1988.
- CERRILLO MARTIN DE CACERES, E.: **La basílica visigoda de Ibahernando**. Cáceres. 1983. **Construcciones basilicales de épocas paleocristiana y visigoda en la antigua Lusitania**. Resumen de Tesis Doctoral. Salamanca, 1978. "Las ermitas de Portera y Santa Olalla". **Zephyrus**, XXXII-XXXIII, 1981, pp. 233 ss.
- CHAMORRO, V.: **Historia de Extremadura**, T.I: "**Uncida**" (prehistoria-siglo XV). Madrid, 1981.
- CLEMENTE FERNANDEZ, D.: **Malpartida de Plasencia**. Cáceres, 1985.
- CLEMENTE RAMOS, J.: "Sociedad y ganadería. Cáceres en el siglo XIII". **Alcántara**. Tercera época, núm. 1, enero-abril, Cáceres, 1984, pp. 47-55.
- COLLADO GIRALDO, H y GARCÍA ARRANZ, J. J.: "Últimas intervenciones en la cueva del castillo de Monfragüe (Cáceres)". **Cuadernos de Arte Rupestre, Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla**, tomo 4, 2007. "La cueva del castillo de Monfragüe". **Guías Arqueológicas de Extremadura**, número 5, Badajoz, 2006.
- CORCHON GARCIA, J.: **Bibliografía Geográfica Extremeña**. Badajoz, 1955. **El campo Arañuelo. Estudio geográfico de una comarca extremeña**. Madrid, 1963.

- CORRALES GAITAN, A: **Historia y curiosidades de la Santa Hermandad del Cristo Negro de Cáceres**. Imp. Morgado. Cáceres, 1994.
- COTALLO, J.L.: **Extremadura y el franciscanismo en el siglo XVI**. Cáceres, 1950.
- COVARSI, A: "Impresiones de un viaje por la Siberia Extremeña". **Revista de Estudios Extremeños**, núm. 2, Badajoz, 1930.
- De MAYORALGO y LODO, JOSE MIGUEL: **Memorial de Ulloa** (Memorial de la casa y servicios de don Alvaro Francisco de Ulloa. Caballero de la Orden de Alcántara, Señor del Castillejo). Facsímil de la edición príncipe de 1675, por Francisco Sanz, en Madrid. Introducción, árboles genealógicos e índices. Institución Cultural "Pedro de Valencia". Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1982.
- DIAZ CORONADO, J.: **Plasencia. Guía histórico-artística-turística**. Ed. Sánchez Rodrigo, Plasencia, 1949.
- DIAZ RAMIREZ, S.: **En busca de la historia de Navalvillar de Pela**. Don Benito, 1988.
- DIAZ Y PEREZ, N.: **Baños de Baños**. 2ª ed. Madrid, 1881. **Diccionario de Extremeños Ilustres**. Madrid, 1884.
- DOMÍNGUEZ MORENO, J. M: "La leyenda de la Virgen de Guadalupe", **revista Folklore**, núm. 158, 1994, pp. 39-46.
- ENRIQUEZ DE SALAMANCA, C.: **Gredos por dentro y por fuera** (incluye datos histórico-artísticos sobre La Vera y el Valle del Jerte). 3ª ed. Madrid, 1985.
- ESCOBAR PRIETO, E.: "Antigüedad y límites del obispado de Coria". **Boletín de la Real Academia de la Historia**, núm. 61, 1912. "Cartas y privilegios del rey don Alfonso XI al monasterio de Guadalupe". **Revista Guadalupe**, número 55, 1908.
- ETIENNE, R.: "Mérida, capitale du vicariat des Espagnes". **Homenaje a Sáenz de Buruaga**. Inst. Cultural "Pedro de Valencia", Madrid, 1982.
- FERNANDEZ, Fr. A.: **Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia**. Cáceres, 1952. **Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia**. Ed. Pedro de Trejo, 1983 (según el manuscrito de 1627).
- FERNANDEZ OXEA, J. R.: "Reliquias de Yuste". **A.E.A.** 1947. "Iglesias cacereñas no catalogadas". **Revista de Estudios Extremeños**, tomo XVI, núm. 1. Badajoz, 1960. "El castillo de Monfragüe". **B.S.E.A.A.**, XVI, Valladolid, 1949.
- FERNANDEZ POMAR, J. Mª.: "Libros y manuscritos procedentes de Plasencia". **Hispania Sacra**, XVIII, 35 (Madrid, 1965), pp. 33-102.
- FERNANDEZ SANCHEZ, T.: **Historia de la Virgen de Fuente Santa, Patrona de Zorita**. Cáceres, 1972.
- FERNANDEZ SERRANO, F.: "Constituciones y ordenanzas de la cofradía de

- la Caridad de Garciaz”. **Revista de Estudios Extremeños**, núm. 1, tomo XXXI, Badajoz, 1975. “Las ermitas de Garciaz”, en **Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano**, Cáceres, 1979, pp. 269-283.
- FIGUEROA, Marqués de: “Impresiones de una excursión a Mérida, Cáceres y Plasencia”. **B.S.E.E.** 1905.
- FITA, F.: “Coria compostelana y templaria”. **Boletín de la Academia de la Historia**. LXI (Madrid, 1912).
- FLORES DEL MANZANO, F.: **Aproximación a la Historia del Valle del Jerte (I). La Villa de Cabezuela**. Inst. Cultural “El Brocense”. Coria, 1982. **Hacia una Historia de la Alta Extremadura: El Valle del Jerte (II)**. Plasencia, 1984. **Historia de una comarca altoextremeña: el Valle del Jerte**. Inst. Cultural “El Brocense”, Cáceres, 1985.
- FLORES DE QUIÑONES, F.: “Estudio histórico sobre la Vera de Plasencia”. **Revista de Estudios Extremeños**, 1906.
- FLORIANO CUMBREÑO, A. C.: “El problema medieval de la propiedad de la tierra”. **Revista de Estudios Extremeños**, V (1949), pp. 3-29. **Guía Histórico-Artística de Cáceres**. 2ª ed. Cáceres, 1952. **La Villa de Cáceres**. Institución Cultural “El Brocense”. Cáceres, 1987. **Estudios de Historia de Cáceres**, tomo II, Oviedo, 1959. **Cáceres ante la Historia. El problema medieval de la propiedad de la tierra**, Badajoz, 1949.
- FRANCO MATA, A.: “El crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes”. **Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños**. Tomo I. Cáceres, 1981, pp. 43-58. FRANCO MATA, A.: “La Madonna di Trapani y su expansión en España”. **Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista**. Madrid, 1984.
- FUENTES ORTIZ, A.: “La capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado”. **Archivo Español de Arte**, núm. 358, abril-junio, 2017, pp. 107-124.
- GARCÍA ARRANZ, J. J y COLLADO GIRALDO, H.: **Corpus de arte rupestre en Extremadura, vol. I. Arte rupestre en el Parque Natural de Monfragüe. El sector oriental**. Badajoz, 2005.
- GARCIA LOBO, V.: “La piedad popular en Extremadura al final de la E. Media”. **Hispania Sacra**, núm. 61-64 (1978-79), pp. 89-118.
- GARCIA MARTINEZ, C.: **Béjar en su historia**. Salamanca, 1989.
- GARCIA MOGOLLON, F. J.: “La iglesia parroquial de Santa María de Jaraíz de la Vera y su retablo mayor”, en **Ventana Municipal**, núm. 13. Jaraíz de la Vera, 1981. **Imaginería Medieval Extremeña. Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres**. Editorial Extremadura, Cáceres, 1987. **Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)**. Madrid, 1988. “Las pinturas esquemáticas del Montfragüe en la prov. de Cáceres”. **Revista de Estudios Extremeños**, t. XXX, núm. 3. Badajoz,

- 1974, pp. 551-580. **Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres)**. Cáceres, 2009. **Concatedral de Cáceres, Santa María la Mayor**. León, 1993.
- GARCIA OLIVA, M^a. D.: **Organización económica y social del concejo de Cáceres y su tierra en la Baja Edad Media**. Univ. de Extremadura, 1984 (Tesis Doctoral inédita). **Organización económica y social de concejo de Cáceres y su tierra en la Baja Edad Media**. Institución Cultural “El Brocense”. Cáceres, 1990.
- GARCIA PEREZ, J.: **Las desamortizaciones eclesiástica y civil en la provincia de Cáceres (1836-1870)**. Resumen Tesis Doctoral. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1982.
- GARCIA PEREZ, J., y SANCHEZ MARROYO, F.: **La Guerra Civil en Extremadura**. Badajoz, 1986.
- GARCIA SANCHEZ, F.: **Evocación de La Cabeza de Béjar (Salamanca)**. Cáceres, 1980.
- GARCIA SANCHEZ, F.: **Medellín**. Cáceres, 1984.
- GARCIA VIDAL, C., y otros: **Plasencia**. Everest, León, 1982.
- GARRIDO SANTIAGO, M.: **Arquitectura militar de la orden de Santiago en Extremadura**. Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989. **Documentos de la Orden de Santiago sobre castillos extremeños**. Servicio de publicaciones de la UNEX., Cáceres, 1989.
- GIBELLO BRAVO, V: *El poblamiento islámico en Extremadura*. Madrid, 2006.
- GONZALEZ, J.: “La Extremadura castellana al mediar el siglo XIII”. **Hispania**, 127 (1974). **Regesta de Fernando II**. Madrid, 1943.
- GONZALEZ HERRERO, L.: “Coronación canónica de la Virgen del Puerto, Patrona de Plasencia”. *Diario Ya*, núm. 4.187, domingo 20 de enero de 1952, p. 13.
- Guía de Plasencia por un placentino**. Impr. Placentina, Plasencia, 1905.
- GONZÁLEZ NÚÑEZ, E. y D: “Nuestra Señora de la Torre y su ermita”. **Revista de Folklore**, nº 72. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 1986.
- GONZALEZ VALCARCEL, J.: **El monasterio de Yuste y su restauración**. Madrid, 1983.
- GUTIERREZ MACIAS, V.: “Por la geografía cacereña: Berzocana”. **R.E.E.**, tomo XXV, núm. I, Badajoz, 1964, pp. 87-100. “Por la geografía cacereña: Garciaz”. **R.E.E.**, núm. 2, Badajoz, 1964, pp. 233-287. “Por la geografía cacereña: Baños de Montemayor”. **R.E.E.**, tomo XXII, núm. I, Badajoz, 1966, pp. 95-104. “Por la geografía cacereña: Madrigal de la Vera”. **R.E.E.**, tomo XXVII, núm. I, Badajoz, 1971. “Por la geografía cacereña: Aldeacentenera”. **R.E.E.**, tomo XXXIV, núm. II, Badajoz, 1978.
- HERAS, F. J: “Los cristianos de Mérida y la domus de la Puerta de la Villa”,

- Foro* 59, 6. 2010.
- HERNANDEZ DIAZ, E.: **Baños de Montemayor**. Cáceres, 1971.
- HERNANDEZ DIAZ, J.: **Berzocana**. Inst. Cultural "El Brocense". Cáceres, 1980.
- HERNANDEZ GARCIA, V.: **Almaraz, una villa con historia**. Madrid, 1980.
- HERRERO, D.: "Imaginería religiosa del Valle del Jerte". **Alcántara**, núm. 42, 1951, pp. 31 y 32.
- HIJA GIL, L. de la: **El Stmo. Cristo del Amparo y la Virgen de la Soledad de Cuacos de Yuste**. Coria, 1987.
- HURTADO, P.: **Castillos, torres y casas fuertes de la provincia de Cáceres**. Edición de Manuel Garrido Santiago y Antonio Navareño Mateos. Serie Rescate, núm. 5. Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989 (ed. de 1927 y la edición de 1919. Imprenta Católica de Santos Floriano, en Cáceres).
- IGUACEN BORAU, D.: **Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia**. Madrid, 1991.
- JURADO CARRILLO, C.: **Memoria histórico-canónica sobre el origen de la coronación de las imágenes de María, condiciones y procedimientos para lograrla y ceremonias que deben preceder, acompañar y seguir a dicha coronación**. Lérida, 1912.
- KRUFT: "Die Madonna von Trappani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-
Typologie und zu, Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento". **Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz**, junio de 1970, pp. 297-322.
- LACAVE, J. L.: "Los judíos en Extremadura antes del siglo XV". **Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes**, Unex, Cáceres, 1981, pp. 202-213.
- LADERO QUESADA, M. A.: "Datos para la historia económica de las órdenes militares de Santiago y Calatrava en el siglo XV". **Hispania**, 1970, pp. 637-662. "Rentas condales en Plasencia (1454-1488)". **Homenaje a José María Lacarra**, Zaragoza, 1977, pp. 295-322.
- LADERO QUESADA, J. F.: "La orden de Alcántara en el siglo XV", en la **España Medieval**, II, 1982, pp. 499-541.
- LAVADO PARADINAS, P. J.: "El castillo de Monfragüe y la Orden de Montegaudio". **Actas del Simposio "El Arte y las Ordenes Militares"**. C.E.H.A., Cáceres, 1985, pp. 127-143.
- LOMAX.: "La fecha de la reconquista de Cáceres", **Archivos leoneses**, 1981, pp. 309-319.

- LOPEZ MARTIN, J. M.: **La arquitectura en el renacimiento plcentino. Simbología de las fachadas.** Inst. Cultural “El Brocense”. Salamanca, 1986.
- LOPEZ SANCHEZ-MORA, M.: “El templo parroquial de Logrosán”. **Alcántara**, núm. 19, año V, 1949, pp. 22 y 23. **Las catedrales de Plasencia.** Plasencia, 1971. **Plasencia. Guía histórico-artística.** 1978. **Algunos datos relativos a la historia de la devoción a Ntra. Sra. la Stma. Virgen de los Santos.** Aldeacentenera, 1938.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M., y SANCHEZ LOMBA, F. M.: **Muestra de Historia y Arte en Extremadura.** Plasencia, 1984.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M y otros: **Plástica Extremeña.** Badajoz, 2008.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M: **El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX).** Cáceres, 1980.
- LOZANO RUBIO, T: **Historia eclesiástica de la Ciudad y Obispado de Badajoz.** Badajoz, 1929.
- LUMBRERAS VALIENTE, P.: **La reconquista de Cáceres por Alfonso IX de León.** Cáceres, 1956.
- MADOZ, P.: **Diccionario Geográfico Estadístico e Histórico de España y sus posesiones en Ultramar.** Madrid, 1846 (ed de 1953-1955), 16 tomos.
- MAJADA NEILA, J. L.: **Dos testimonios sobre Plasencia en las cantigas de Alfonso X el Sabio.** Plasencia, 1972.
- MANSILLA REOYO, D.: **Iglesia castellano-leonesa y curia romana en tiempos del rey Fernando III.** Madrid, 1945.
- MARCOS DE SANDE, M: “Del folklore Garrovillano: usos y costumbres”. En **Revista de Estudios Extremeños**, tomo I, 1945.
- MARQUES DEL SALTILLO: “El primer marqués del Vadillo (1646-1729). **Revista del Centro de Estudios Sorianos**, V. I, 1951, pp. 189-220.
- MARTIN, G.: “Tres advocaciones marianas placentinas”. Ed. en honor de la Stma. Virgen realizada por la Cofradía de Ntra. Sra. del Puerto de Madrid. **Pregón de las fiestas de la Virgen del Puerto**, Madrid, 1987 (Imprenta Vimar, Plasencia, 1988),
- MARTIN GIL, T.: “El arte en Extremadura. Excursiones a viejas ermitas”. **Revista de Estudios Extremeños.** Tomo VI, núm. 1, 1932, pp. 42-56; Tomo IX, 1935, pp. 69-75. “Una excursión a Monroy”. **Revista de Estudios Extremeños**, Badajoz, 1932. **Motivos Extremeños.** Madrid, 1968. “Ermitas de Nuestra Señora del Almonte y de Nuestra Señora de Tebas”. **Revista del Centro de Estudios Extremeños**, 1933, pp. 154- 164.

- MARTIN GONZALEZ, J. J.: "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia". **B.S.A.A.**, Valladolid, 40-41, 1975, pp. 297-320.
- MARTIN MARTIN, J. L.: "La repoblación de la Transierra (siglos XII y XIII)", en **Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano**, Cáceres, 1979, pp. 477-499. MARTIN MARTIN, J.L.: "Los obispos en Extremadura en la Baja Edad Media". **R.E.E.** Tomo XLVII, núm. 1. Badajoz, 1991.
- MARTIN MARTIN, J. L., y SANCHEZ ESTEVEZ, J. M.: "Plasencia y su tierra en el siglo XV". **Norba, II**, Cáceres, 1981, pp. 193-204.
- MARTIN MARTIN, J. L., y GARCIA OLIVA, D.: **Los tiempos medievales**. Tomo II de la *Historia de Extremadura*. Badajoz, 1985.
- MARTÍN NIETO, S: "La ermita cacereña del Espíritu Santo, 2ª parte". **Actas de los Coloquios Históricos de Extremadura**, Trujillo 2010.
- MARTÍN OJEDA, M y GARCÍA LEÓN, G: **La Virgen del Valle de Écija**, Sevilla, 1995.
- MARTIN VIZCAINO, J.: **La Cofradía de la Virgen del Puerto**. Madrid, 1973.
- MARTINEZ DIEZ, G.: "Extremadura, origen del nombre y formación de las dos provincias". **Anuario de la Facultad de Derecho de la UNEX**, núm. 2, Cáceres, 1983, pp. 82-102.
- MARTINEZ QUESADA, J: **Extremadura en el siglo XVIII (según las visitas giradas por la Real Audiencia de Extremadura en 1790)**. Tomo I. Partido de Cáceres. Barcelona, 1965.
- MATEOS RODRIGUEZ, F: **Monografía histórica de Serradilla**. Madrid, 1985.
- MATEOS MARTÍN DE RODRIGO, A: "La Virgen María en Mérida y en Llerena: la cuarta persona de la Trinidad". **Revista de Semana Santa de Mérida**, 2017.
- MATIAS GIL, A.: **Las Siete Centurias de la Ciudad de Alfonso VIII**. 2ª ed. Asociación Cultural Placentina "Pedro de Trejo". Plasencia, 1984.
- MAZO ROMERO, F: "El Monasterio de Nuestra Señora del Valle de Zafra, fundación de los Suárez de Figueroa", **Cuadernos de Çafra**, III, 2005.
- MAYORALGO Y LODO, J.M: **La Casa de Ovando**. Real Academia de Extremadura. Cáceres, 1991.
- MELIDA ALINARI, J. R.: **Catálogo Monumental de España: Cáceres (1914-1916)**. 3 vols. Madrid, 1924. **Catálogo Monumental de España: Badajoz**. Madrid, 1926.
- MÉNDEZ HERNÁN, V: "El papel como soporte del concepto artístico", **Actas del II Congreso Nacional de Historia del papel en España**. Cuenca, 1997, pp. 347 ss. **El retablo en la diócesis de Plasencia. Siglos XVII y XVIII**. Cáceres, 2004.

- MIÑANO, S. de: **Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal**. Madrid, 1828.
- MOGOLLON CANO-CORTES, P.: **El mudéjar en Extremadura**. Salamanca, 1987.**Castillos de Cáceres**. Lancia, León, 1992.
- MOLANO CABALLERO, S: **El garrote, túrmulus y alconétar, apuntes sobre la historia de Garrovillas de Alconétar** (parte I y II). 2º ed. Ayuntamiento de Garrovillas de Alconetar. Badajoz, 1997.
- MONTERO APARICIO, D.: “La iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia y su retablo mayor”. **R.E.E.**, Badajoz, 1971, pp. 5-22. **Arte Religioso en La Vera de Plasencia**. Universidad de Salamanca, 1975. “Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera”. **R.E.E.**, núm. I, tomo XXXI, Badajoz, 1975, pp. 181-188.
- MONTES BARDO, J.: **Iconografía de Ntra. Señora de Guadalupe**. Sevilla, 1978.
- MONTERO FERNÁNDEZ, I: “Del Libro Becerro al Libro de Anales de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de la Junciana (Jaraicejo)”. **Actas de los Coloquios Históricos de Extremadura**, Trujillo, 2013.
- MORENO DE VARGAS, B.: **Historia de la Ciudad de Mérida**. Badajoz, 4 reedición, 1984.
- MORENO LAZARO, J.: **Breve Guía de Trujillo**. Barcelona, 1973.
- MOTA AREVALO, H.: “La Orden de Santiago en Extremadura”. **R.E.E.**, XVIII, Badajoz, 1962, pp. 5-76. “Las órdenes militares en Extremadura”. **R.E.E.**, XXV, Badajoz, 1969, pp. 423-46.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, M.: **Extremadura. La tierra en la que nacían los dioses**. Espasa-Calpe, Madrid, 1961.
- MUÑOZ GARCIA, J.: **Narraciones Medievales**. II tomos, ed. Prensa Española, S.A., Béjar, 1944-1945. **Ofrenda a la Virgen del Castañar**. Ed. Prensa Española, S.A., Béjar, 1963.
- MURILLO DE QUIROS, M.: “Ruinas de un pequeño templo y una Virgen románica en Aldeacentenera”. **IX Coloquios Históricos de Extremadura**, Trujillo, 1979 (sin publicar).
- MURO CASTILLO, M., y RAMOS RUBIO, J. A.: **Estudio histórico-artístico sobre los conventos de la Orden Jerónima en Trujillo**. Inst. Cultural “El Brocense”, Cáceres, 1989.
- NARANJO ALONSO, C.: **Trujillo y su tierra**. Trujillo, 1923 (2ª ed. 1929). **Trujillo, sus hijos y sus monumentos**. 3ª ed. Madrid, 1983.
- NAVAREÑO MATEOS, A.: **Arquitectura Militar de la Orden de Alcántara en Extremadura**. Salamanca, 1987. “El castillo de las Arguijuelas de Abajo”. **Revista Norba**, IV. Cáceres, 1983. **Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres**. Institución Cultural “El Brocense”.

- Cáceres, 1999.
- NAVARRETE, I., y MARTINEZ, R.: "Proceso de recuperación del retablo", en **Retablo Mayor de Santa Catalina de Monroy**. Mérida, 1987.
- NAVARRO DEL CASTILLO, V.: **Historia de Mérida y los pueblos de su comarca**. Cáceres, 1974. **Imágenes marianas de la comarca de Mérida**. Badajoz, 2003. Túrmulos, El
- Garrote en su obra **Un grito en la Historia**. Mérida, 1980.
- NEVES, M.: **La matanza de Badajoz**. ERE. Mérida, 1986.
- NEYRA, A.: "El retablo de la Virgen del Castillo". **Revista Guadalupe**, núm. 749-750, 1998, pp. 20-22.
- ORTI BELMONTE, M. A.: "La reconquista de Cáceres", **Revista de Estudios Extremeños**, III (1947), pp. 115-117. **Las conquistas de Cáceres por Fernando II y Alfonso IX de León y su fuero anotado**. Badajoz, 1947. **Fundaciones benéficas de la provincia de Cáceres anteriores a 1850**. Imprenta Sanguino, Cáceres, 1950.
- OYOLA FABIÁN, A.: "El Crucificado del Ayuntamiento de Llerena". **XII Jornadas de Historia de Llerena. España, nación y constitución, y otros estudios sobre Extremadura**, Badajoz, 2012, pp. 325 ss.
- PACHON RAMIREZ, A.: *Voz Garrorena*, de la **Gran Enciclopedia Extremeña**, tomo V. Mérida, 1991, p.136.
- PALACIOS MARTIN, B.: "La fundación de Plasencia". **Plasencia, patrimonio documental y artístico**. Plasencia, 1988, pp. 24-27. "Origen de la conciencia regional Extremeña: el nombre y el concepto de Extremadura". **Alcántara**, núm. 13-14, tercera época, enero-agosto, Cáceres, 1988, pp. 9-23. **El largo proceso histórico de Extremadura**, en EXTREMADURA Y AMERICA, de la Gran Enciclopedia de *Extremadura y América*. Madrid, 1990, pp. 13-45.
- PAREDES GUILLEN, V.: **Origen del nombre de Extremadura**. Plasencia, 1886. "La administración municipal en tiempos de los RR. Católicos". **Revista de Extremadura**, 1900, pp. 18-20. "Los Zúñiga, señores de Plasencia". **Rev. de Extremadura**, 1909, pp. 438-446.
- PÉREZ DE TUDELA y VELASCO, M. I.: "Alfonso XI y el santuario de Santa María de Guadalupe", en **España medieval. estudios en memoria del profesor Salvador Moxó**. Madrid, 1982.
- PEREZ-EMBID, F. **Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla**, Madrid, 1973.
- PINO GARCIA, J. L. del: "Génesis de las ciudades realengas en la Extremadura Medieval". Comunicación al Coloquio sobre **La Ciudad Hispánica durante los siglos XIII y XVI**. La Rábida-Sevilla, 1981.
- PIZARRO GOMEZ, F. J., y TERRON REYNOLDS, M. T.: **Catálogo de los fondos**

- pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres.** Inst. Cultural “El Brocense”. Cáceres, 1989.
- PIZARRO GOMEZ, F. J. (comisario), y colaboradores: **Catálogo de la Exposición “Patrimonio Histórico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento”.** Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1990.
- PIZARRO JIMÉNEZ, T: **Aliseda y su historia religiosa.** Cáceres, 1985.
- PONZ, A.: **Viajar por Extremadura.** II tomos. Gráficas Ortega, Salamanca, 1983.
- PRIETO VIVES, A: “El puente romano de Alconétar”. **Archivo Español de Arte y Arqueología**, tomo I. Madrid, 1925.
- PULIDO Y PULIDO, T: *Datos para la Historia Artística Cacerense.* Cáceres, 1980.
- QUIJADA GONZÁLEZ, D: “Dos vírgenes singulares de Montehermoso”. **Actas de los XLIV Coloquios Históricos de Extremadura**, Trujillo, 2015, 495 ss.
- RAMIRO CHICO, A: “La Pasión, Arte y Devoción de Guadalupe”, **Revista de Guadalupe**, 823, 2011, núpp. 18-28. “Nuestra Señora Santa María de Guadalupe, Patrona de Extremadura y Reina de las Españas”. **Ars et Sapientia**, Cáceres, 2007. “Nuestra Señora de Guadalupe. De patrona de Extremadura a reina de las Españas”. **Advocaciones Marianas de Gloria**, San Lorenzo del Escorial 2012, pp. 495-516
- RAMON Y FERNANDEZ OXEA, J.: “Reliquias de Yuste”. **A.E.A.** XX. Madrid, 1947. “El castillo de Montfragüe”. **B.S.A.A.** Tomo XVI. Valladolid, 1950. “Iglesias cacereñas no catalogadas”. **R.E.E.** Tomo XVI, núm. 1. Badajoz, 1960.
- RAMOS RUBIO, J. A.: **Campo Lugar, Historia y Arte.** Iberprint, Montijo, 2015. **La iglesia parroquial de San Martín de Trujillo.** Guía editado por Excmo. Ayuntamiento de Trujillo. Imprenta Moreno (Montijo), 2002. “Estudio sociológico del arte en Extremadura”. **Actas de los XV Coloquios Históricos de Extremadura.** Trujillo, 1986. “Iconografía Mariana en Trujillo”. **Actas de los XVII Coloquios Históricos de Extremadura.** Trujillo, 1988. “VIII Centenario de la Fundación de la Diócesis de Plasencia”. **Rev. Guadalupe**, núm. 698, marzo-abril, 1989, pp. 55-57. “La influencia italiana en el arte renacentista extremeño”. **Actas de los XVIII Coloquios Históricos de Extremadura.** Inst. Cultural “El Brocense”. Cáceres, 1989. “Aportaciones históricas a las esculturas de la iglesia de Santa María de Trujillo”. **Actas de las Jornadas de Estudios Históricos en Plasencia. VIII Centenario de la Fundación de la Diócesis Placentina.** Plasencia, 1990, pp. 551-561. **Estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Trujillo.** Cáceres, 1990. “Aproximación al estudio de la imaginería mariana del Palacio Episcopal de Plasencia”. **Revista Alcántara.** Excmo

- Diputación Provincial de Cáceres, núm. 20, 2ª época, mayo-agosto, Cáceres, 1990, pp. 111-117. "Nuestra Señora de la Luz en Trujillo. Orígenes y proyección del franciscanismo en Extremadura. Rev. **Guadalupe**, núm. 709, 1991, pp. 24-27. "Aportaciones documentales sobre la historia del convento de Ntra. Sra. de la Luz de Trujillo". **Actas de los XXI Coloquios Históricos de Extremadura**. Trujillo, 1992. "La imaginiería medieval en Trujillo". **Actas del Congreso Trujillo Medieval**, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Trujillo, 2002, pp. 77-95. "Imaginiería Medieval mariana en la Tierra de Trujillo". **Actas del Congreso "La Tierra de Trujillo desde la época prerromana a la Baja Edad Media"**, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Trujillo, 2005, pp. 137-169. "Aspectos para el estudio histórico-artístico de la imaginiería exenta de la Catedral de Plasencia". **Actas Memoria histórica de Plasencia y Comarcas, Universidad Popular de Plasencia**, Excmo. Ayuntamiento de Plasencia, 2007, pp. 61-103. "Imaginiería románica en Trujillo". **XXIX Ruta Cicloturística del Románico Internacional**. Fundación Cultural Rutas del Románico, 4 de febrero al 10 de junio de 2011, pp. 181-192. Comunicación en los **XLVIII Coloquios Históricos de Extremadura** con el título: "Imaginiería medieval y tardomedieval en la ciudad de Cáceres". Trujillo, del 23 al 28 de septiembre de 2019. **Estudio sobre los conventos de la T.O.R.F. de Trujillo**. Cáceres, 1991. **La iglesia parroquial de San Martín de Tours de Trujillo**. Iberprint, Montijo, 2018. "Cuadro exvoto hallado en Trujillo". **Rev. Comarca de Trujillo**. Núm. 65. Cáceres, 1988, p. 9. "Nuevas aportaciones acerca de la escultura de la iglesia parroquial de Santa María de Trujillo". **Actas del Congreso VIII Centenario de la Fundación de la Diócesis de Plasencia**. Plasencia, 1990, pp. 551-561. "Aportaciones documentales sobre la historia del Convento de Ntra. Sra. de la Luz en Trujillo". **Actas de los XXI Coloquios Históricos de Extremadura**, Trujillo, 1992. "Nuestra Señora de la Luz en Trujillo. Orígenes y proyección del franciscanismo en Extremadura". Rev. **Guadalupe**, núm. 709, Guadalupe, 1991, pp. 24-27.
- REINHART, W.: "Sobre el asentamiento de los visigodos en la P. Ibérica". **A.E.A.** XVIII, 1945, p. 137 ss.
- RODRIGUEZ AMAYA, C.: "La orden de Santiago en tierras de Badajoz". **Revista de Estudios Extremeños**, II, Badajoz, 1946, pp. 251-75.
- RODRIGUEZ BLANCO, D.: **La Orden de Santiago en Extremadura (siglos XIV y XV)**. Excmo. Diputación Provincial de Badajoz. Badajoz, 1985.
- RODRIGUEZ GORDILLO, E.: **Apuntes históricos de la villa de Medellín**. Biblioteca "La Montaña". Cáceres, 1916.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, G.: *La presencia visigoda y árabe en Montijo*. **Coloquios sobre la Historia de Montijo**. Excmo. Ayuntamiento de Montijo. Montijo, 1987.

- RODRÍGUEZ MATEOS, M. V: **Los hospitales de Extremadura, 1492-1700**. Cáceres, 2003.
- RODRÍGUEZ PLASENCIA, J. L: "Apariciones marianas", **Revista Folklore**, números 357 (2011), 358 (2011) y 363 (2012).
- RODRIGUEZ SANCHEZ, A: **Cáceres: Población y comportamientos demográficos en el siglo XVI**, Cáceres, 1977.
- ROLDAN HERVAS, J. M: **Iter ab emeritan asturican**. Salamanca, 1969;
- ROSADO, J: **Bosquejo histórico de la Villa de Ceclavín**. Cáceres, 1927.
- ROSO DE LUNA, M.: **Logrosán (Legajo histórico)**, 1898 (Facsímil del manuscrito propiedad del Ayuntamiento de Logrosán. Inst. Cultural "El Brocense", Cáceres, 1982).
- RUBIO MASA, J. C.: **Trujillo**. Everest, León, 1980. "Santa María del Valle. Arte y devoción en torno a la patrona del Convento de Clarisas de Zafra". **Cuadernos de Zafra**, IV, Badajoz, 2006, pp. 87-109.
- RUBIO CEBRIÁN, fr. G: **Historia de Nuestra Señora de Guadalupe**, Barcelona, 1926.
- RUBIO MERINO, P.: "Badajoz, Edad Media Cristiana". **Historia de la Baja Extremadura**. Tomo I, Badajoz, 1986, pp. 627-677.
- SANCHEZ ALEGRIA, E.: **La ruta de Yuste**. Barcelona, 1981;
- La ruta de la Vera de Plasencia**. Barcelona, 1983.
- SÁNCHEZ BUENO, L. C: **Aproximación a la historia de Valdeobispo**. 1985. **Valdeobispo: Historia, Arte y Medio Natural**. 2016.
- SÁNCHEZ DE DIOS, G: **Descripción y noticias del Casar de Cáceres**. Cáceres, 1952.
- SANCHEZ GIL, A., y otros: **Apuntes sobre la Parroquia del Espíritu Santo de Orellana de la Sierra**. Orellana de la Sierra, 1989.
- SANCHEZ LOMBA, F.M.: "Arquitectura del Renacimiento en Extremadura". **Norba-Arte**. Vol. VIII. Cáceres, 1988.
- SANCHEZ LORO, D.: **La celda de Carlos V**. Cáceres, 1949. **Bibliografía de Extremadura**. Cáceres, 1955. **Trasuntos Extremeños**. Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento. Cáceres, 1956. **La inquietud postrimera de Carlos V**. 3 vols. Cáceres, 1958. **El parecer de un Deán**. Cáceres, 1959; **Historias placentinas inéditas**. Volumen A., Cáceres, 1982; volumen B., Cáceres, 1983; volumen C., Inst. Cultural "El Brocense". Cáceres, 1985.
- SANCHEZ PAREDES, A.: "La Virgen del Puerto en Plasencia". **Diario de Extremadura**, año XXVI, núm. 8269, 11-3-1949, p. 3.; año XXVI, núm. 8270, 12-3-1949, p. 3.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, B: "Casos dignos de notar que han acaecido desde el año de 1632 en la Noble y Muy Leal Villa de Cáceres". **Revista de**

- Extremadura**, tomo IV, 1902.
- SANCHEZ SALOR, E.: "Mérida, metrópolis religiosa en época visigótica", **Hispania Antiqua**, t. V, Valladolid, 1975, pp. 135-150. "Orígenes del Cristianismo en la Lusitania". Actas de las Jornadas **Manifestaciones religiosas en la Lusitania**, Cáceres, 1986, pp. 68-84. **Guadalupe, leyenda e imagen**. Badajoz, 1995.
- SANGUINO MICHEL, J.: "¿Túrmulus?". **Revista de Extremadura**, tomo VIII, Cáceres, 1906.
- SANTOS CANALEJO, E.: **El siglo XV en Plasencia y su tierra**. Cáceres, 1981. "La vida económica en Plasencia en el siglo XV". **Estudios en memoria del profesor D. Salvador de Moxó**, II, Univ. Complutense de Madrid, 1982, pp. 553-594. **La historia medieval de Plasencia y su entorno geo-histórico: la Sierra de Béjar y la Sierra de Gredos**. Cáceres, 1986.
- SANTOS SANCHEZ, M.: "Garganta la Olla y Cuacos". **Diario de Extremadura**, 28-1-90, p. 41. "Villanueva de la Vera y Jaraíz", en POR LAS RUTAS DE LA VERA, **Diario de Extremadura**, año 66, núm. 20.929, 11-2-90, p. 39.
- SARTHOU CARRERES, C.: "Iconografía mariana en España". **B.S.E.** Tomo XXXVII, Madrid, 1929.
- SAUGNIEUX, J.: **Berceo y las culturas del siglo XIII. Logroño, 1982. Les Dansesmacabres de France et d'Espagne et leursprolongements-littéraires**. París, 1972.
- SAYANS CASTAÑOS, M.: **Artes y pueblos primitivos de la Alta Extremadura**. Plasencia, 1957. **La obra de Luis de Toro. Físico y Médico de Plasencia en el siglo XVI: Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia**. Plasencia, 1961. "Talla policromada de Virgen y Niño de Casas del Castañar". **Boletín informativo del I.C.O. de Médicos de Cáceres**, núm.5, noviembre-diciembre, 1970, pp. 9-17.
- SENDIN BLAZQUEZ, J.: **Leyendas religiosas de Extremadura**. Plasencia, 1989.
- SERRANO, F.: "Una inscripción en Plasencia". **Revista de Estudios Extremeños**. Badajoz, 1947, pp. 203-207.
- SOLANO CASERO, F.: **Historia religiosa-cultural de la parroquia de Orellana la Vieja**. Sin publicar, Orellana la Vieja, 1992.
- SOLANO DE FIGUEROA, J.: **Historia eclesiástica de la Ciudad y Obispado de Badajoz**. 7 vols., Badajoz, reedición en 1929 de la obra original del año 1668. **Historia de los Santos de Medellín**. Badajoz, 1926.
- SUAREZ DE FIGUEROA, D.: **Historia de Badajoz**. Badajoz, 1916.
- TEJADA VIZUETE, F.: "La escultura exenta del siglo XVI en el provisorato de Llerena. (Catalogación y estudio)" en **Memorias de la Real Academia**

- de Extremadura de las Letras y las Artes**, 1994, vol. II, pp. 291-370.
- TENA FERNANDEZ, J.: **Historia de Santa María de la Victoria**. Serradilla, 1930. **Trujillo, histórico y monumental**. Alicante, 1967.
- TERRÓN ALBARRÁN, M: **Extremadura musulmana**. Badajoz, 1991. **El solar de los Aftásidas**. Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1971.
- TORMO y MONZO, E: **El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán**. Madrid, 1906.
- TORO, L. de: **Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia**. Ed. de Sayans Castaños. Plasencia, 1961.
- UNAMUNO, M. de: **Por tierras de Portugal y España**. Salamanca, 1909.
- ULLOA GOLFÍN, P: **Memorial de la calidad y servicios de la casa de don Álvaro Francisco de Ulloa**, también conocido como **Memorial de Ulloa**. Madrid, 1675.
- VELO Y NIETO, G.: **La Orden de Caballeros de Monfrag. Coria. Reconquista de la Alta Extremadura**. Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de F.E.T. y de las J.O.N.S. Cáceres, 1956. **Castillos de Extremadura**. Madrid, 1954 (2ª ed. 1968).
- VILA IZQUIERDO, J.: **Extremadura: la Guerra Civil**. Universitas. Badajoz, 1984.
- VILLEGAS, A: **Nuevo Libro de Yervas de Cáceres**. Cáceres, 1909.
- V.V. A.A.: **Apuntes históricos de Hervás**. Valencia, 1946.
- V.V. A.A.: **Coronación canónica de la Virgen del Puerto de Plasencia**. Ed. Era Nova, Barcelona, 1952.
- V.V. A.A.: **Yuste**. Ed. por los Caballeros del Monasterio de Yuste. Zaragoza, 1961.
- V.V. A.A.: **El libro blanco de la Iglesia en Extremadura**. Edita la Comisión Promotora de la Unidad de la Iglesia en Extremadura (contiene datos socioeconómicos y mapas importantes de las tres diócesis extremeñas). Plasencia, 1977.
- V.V. A.A.: **Extremadura**. Col. TIERRAS DE ESPAÑA. Fundación "Juan March". Madrid, 1979.
- V.V. A.A.: **Raíces Chinatas. Malpartida de Plasencia**. Colectivo Cultural Chinato. Salamanca, 1985.
- V.V. A.A.: **Retablo Mayor de la iglesia de Sta. Catalina de Monroy**. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura. Mérida, 1987.
- V.V. A.A.: **Plasencia. Patrimonio Documental y Artístico**. Plasencia, 1988.
- V.V. A.A.: **GRAN ENCICLOPEDIA EXTREMEÑA**. Edex, Mérida, 1990-1991.
- ZULUETA ARTALOYTIA, J. A.: **La tierra de Cáceres. Estudio geográfico**. Madrid, C.S.I.C., 1977.

Siglas utilizadas

- A.C.C.:** Archivo Catedralicio de Coria.
A.C.P.: Archivo Catedralicio de Plasencia.
A.C.S.: Archivo Catedralicio de Salamanca.
A.E.: Arte Español.
A.E.A.: Archivo Español de Arte.
A.H.N.: Archivo Histórico Nacional.
A.H.P.: Archivo Histórico Provincial.
A.H.P.C.: Archivo Histórico Provincial de Cáceres.
A.M.T.: Archivo Municipal de Trujillo.
A.P.S.M.T.: Archivo Parroquia de Santa María de Trujillo.
B.A.E.: Bibliotecas y Archivos Eclesiásticos.
B.N.: Biblioteca Nacional.
B.R.A.H.: Boletín de la Real Academia de la Historia.
B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Reproductions de Manuscrits à peintures.
B.U.S.: Boletín de la Universidad de Santiago.
C.A.: CahiersArchaeologiques.
C.C.M.: Cahiers de CivilisationMédiévale.
C.E.G.: Cuadernos de Estudios Gallegos.
C.E.H.A.: Comité Español de Historia del Arte.
E.C.: Estudios Clásicos.
G.A.K.S.:
GesammelteAufsätzezurKulturgeschichteSpaniens.
G.B.A.: Gazette des Beaux Arts.
H.S.: Hispania Sacra.

M.E.C.: Ministerio de Educación y Ciencia.

M.H.E.: Memorial Histórico Español.

R.A.B.M.: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

R.E.E.: Revista de Estudios Extremeños.

R.F.E.: Revista de Filología Española.

V.V. A.A.: Varios Autores.

Galería fotográfica

ABERTURA

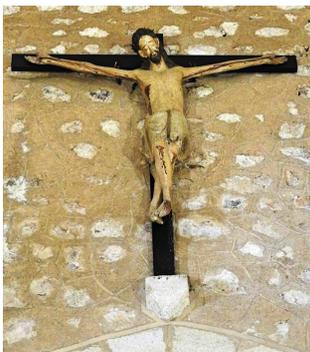


Santa Ana Triple, sin restaurar



Santa Ana Triple restaurada

ALBURQUERQUE



Cristo de Amparo

ALDEACENTENERA



Ermita de Nuestra Señora de los Santos



Nuestra Señora de los Santos



Foto actual, Nuestra Señora de los Santos, patrona de Aldeacentenera (foto Francisco Muñoz Ji)



Procesión de la Virgen de los Santos



Procesión por las calles del municipio

ALDEA DEL OBISPO



Aldea de Trujillo

ALDEANUEVA DE LA VERA



SAN MATEO CON EL ANGEL, ALDEANUEVA DE LA VERA



SAN PABLO, ALDEANUEVA DE LA VERA



LA PIEDAD, ALDEANUEVA DE LA VERA
ALDEHUELA DEL JERTE



Virgen de la Encina
ALISEDADA



Nuestra Señora del Campo (antes y después de la restauración)

ALMENDRAL



Nuestra Señora de Finibus Terrae.

ALMENDRALEJO



Virgen con Niño (foto Fernando Contreras y Oscar Torres).

ARROYO DE SAN SERVÁN



La Virgen de Perales



Virgen de Perales, antes de su restauración



Virgen de Perales, en proceso de restauración



Virgen con Niño en los brazos

BADAJOZ



Virgen con Niño (Catedral de Badajoz)

BELÉN



Crucificado



Detalle del Crucificado

BELVIS DE MONROY



Nuestra Señora del Berrocal



Procesión de la Virgen del Berrocal

BERZOCANA



La Virgen de la leche, placa de marfil

CABEZABELLOSA



Virgen con el Niño

CABEZUELA DEL VALLE



Virgen del higo

CÁCERES



Cristo de la Expiración (ermita Arguijuelas de Abajo)



Cristo de la Expiración (ermita Argujuelas de Abajo)



Cristo negro (iglesia de Santa María)



Cristo del Humilladero (ermita del Espíritu Santo)



Detalle del Cristo del Humilladero (ermita del Espíritu Santo)



Cristo de las Indulgencias (iglesia de San Juan)



San Jorge y el dragón (Diputación Provincial de Cáceres)



Santa Ana con la Virgen Niña (Ayuntamiento)



Virgen de la Misericordia (Ayuntamiento de Cáceres)



Ntra. Sra. de Gracia (ermita de Arguijuela de Abajo)



Ntra. Sra. de Gracia, en 1980 antes de restauración



Ntra. Sra. de Gracia, tras su restauración



Virgen (Iglesia de Santa Maria la mayor)



Virgen de la Esclarecida (iglesia de Santiago)



Detalle de la Virgen de la Esclarecida (iglesia de Santiago)



Virgen con libro (Fundación Mercedes Calles)



Crucificado, Museo Provincial, siglo XV



La Trinidad (Museo de Cáceres)



Virgen en oración (iglesia de Santa Maria la Mayor) - copia



Virgen en templo (iglesia de Santa María)



Detalle, Virgen en templo (iglesia de Santa María)

CAMPANARIO



Virgen de Piedraescrita

Restauración de la imagen de la Virgen de Piedraescrita. Fotos antes/ahora.
 Descripciones del estado anterior. Textos.



Ejecuciones de insectos



Múltiples arañazos, ligaduras en la pedrería y en la capa de estuco, donde se deja ver la madera. Venos también sueltas por la oxidación de la plata del rostro, en contacto con las carnicaciones.



Desgaste por el roce.



Pie roto y desgaste por el roce del manto.



Base rota y mal enclavada.

Proceso de restauración

CAÑAMERO



Nuestra Señora de Belén, sin restaurar



Imagen de Ntra. Sra. de Belén, restaurada

CAÑAVERAL



Nuestra Señora de Cabezón, antes y después de la restauración

CARMONITA



Crucificado



Detalle del Crucificado



Cristo yacente

CARRASCALEJO

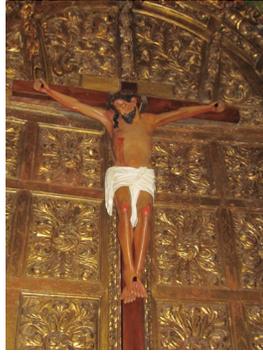


Nuestra Señora de la Consolación



Nuestra Señora del Camino

CASAR DE CÁCERES



Cristo de la Peña



Madonna de Trapani



Nuestra Señora de Almonte



Virgen de Almonte, reproducción de 1999



Nuestra Señora del Prado



Nuestra Señora del Prado (foto García Mogollón)

CASAS DEL CASTAÑAR



Virgen con Niño



Crucificado

CASTAÑAR DE IBOR



Cristo de La Avellaneda

CECLAVÍN



Nuestra Señora del Olmo

CILLEROS



Nuestra Señora de los Apóstoles

COLLADO



Virgen con libro

CORIA



Ntra. Sra. de Argeme, Coria (dibujo)



Ntra. Sra. de Argeme



Crucificado (Museo Catedralicio de Coria)

EL TORNO



Virgen con Niño

ESPARRAGALEJO



Nuestra Señora de la Salud

FREGENAL DE LA SIERRA



Virgen con Niño



La Piedad

FUENTE DE CANTOS



Nuestra Señora de la Hermosa

GARCIAZ



Nuestra Señora del Rosario



Virgen con el Niño en la sacristía

GARGÜERA



Virgen con el Niño

GARROVILLAS DE ALCONÉTAR



Virgen de la Leche

GUADALUPE



Santa María de Guadalupe



Crucifixión, Egas Cueman, 1469-1475



Santo Entierro, 1469-1475



Virgen con el Niño

GUIJO DE GALISTEO



Ntra. Sra. de los Antolines

HOYOS



Nuestra Señora del Buen Varón

JARAICEJO



Virgen de los Hitos

JARAIZ DE LA VERA



Virgen de los Remedios

LA FRAGOSA (NUÑOMORAL)



SANTA ANA

LLERENA



Cristo de la Agonía, Ayuntamiento de Llerena (foto Luis Garraín)



La Santísima Trinidad (foto Luis Garraín)

LOGROSÁN



Nuestra Señora del Carrascal

LOS SANTOS DE MAIMONA



Virgen de los Angeles de finales del siglo XV (foto Fernando Contreras y Oscar Torres)

MEDELLÍN



Retablo, con la imagen del Crucificado



Cristo de las Misericordias



Detalle del Crucificado



Virgen con Niño

MÉRIDA



Cristo de la O (Concatedral de Santa María)



Detalle del Crucificado

MONTEHERMOSO



Virgen de Valdefuentes

OLIVA DE LA FRONTERA



Nuestra Señora de Gracia

ORELLANA LA VIEJA

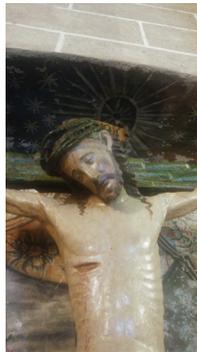


Santísimo Cristo de la Capilla

PASARÓN DE LA VERA



Crucificado, segunda mitad del siglo XIV



Detalle del Crucificado



Crucificado, finales del siglo XV



Detalle del Crucificado



Virgen con Niño

PLASENCIA



Virgen con Niño



Nuestra Señora del Sagrario



Virgen con Niño



Virgen del Perdón



Santa Catalina



Cristo de los Doctores



Cristo de los Doctores, detalle



Virgen con el Niño, colección privada Pérez Enciso de Plasencia



Santa María la Blanca



Imágenes en la fachada del Perdón La Anunciación



Virgen con Niño y Alfonso VIII



Cristo de la Catedral



Señor Resucitado



Virgen del Buen Suceso (MM. Josefinas de la Trinidad)



Nuestra Señora del Socorro



Cristo de las Injurias (iglesia de San Esteban)



Virgen del Puerto



Virgen con Niño (iglesia del Salvador)



Virgen de la Cabeza



Misericordia. Escultor tallando la imagen de la Virgen de la Cabeza



Virgen con Niño (Museo Etnográfico de Plasencia)



Nuestra Señora de la Salud

PLASENZUELA



Virgen con Niño

POZUELO DE ZARZÓN



Virgen con Niño (iglesia parroquial)



Virgen de la Encina (ermita)



en de la Encina, antes de su restauración



Detalle de la Virgen

PUEBLA DE SANCHO PÉREZ



Nuestra Señora de Belén (foto Jaime Cortés)

RIBERA DEL FRESNO



Nuestra Señora de Gracia
(Foto Fernando Contreras y Oscar Torres)

SAN MARTÍN DE TREVEJO



Nuestra Señora de Belén



Nuestra Señora de la Estrella
SANTIBÁÑEZ EL BAJO



Nuestra Señora de la Salud (foto Félix Barroso)
SOLANA DE CABAÑAS



Santa Lucía

TEJEDA DE TIETAR



Virgen de la Torre

TORNAVACAS



Virgen con Niño



Virgen con Niño (colección particular)

TORRE DE SANTA MARÍA



Nuestra Señora de las Candelas



Detalle de la imagen

TORREJÓN EL RUBIO



Nuestra Señora de Monfragüe, antes de su restauración



Nuestra Señora de Monfragüe, restaurada



Procesión de Nuestra Señora de Monfragüe



Entrada en la iglesia, procesión de Nuestra Señora de Monfragüe

TRUJILLANOS



La Virgen de la Pera

TRUJILLO



Virgen de la Asunción, cuadro exvoto (iglesia de Santa María)



Virgen de la Coronada, antes de su restauración



Virgen de la Coronada, tras su restauración



Nuestra Señora de la Luz



Cristo de las aguas (iglesia de Santiago)



Crucificado (iglesia de San Francisco)



Crucificado (convento de San Miguel y Santa Isabel)



Cristo de la Salud (iglesia de San Martín)



Cristo de la Salud, restaurado



San Antonio Abad, principios del siglo XVI



San Blas



Virgen de la Vega
VALDEOBISPO



Nuestra Señora de Valverde, antes de la restauracion, año 1994.



Nuestra Señora de Valverde, despues de la restauracion, año 2003

VALVERDE DE LA VERA



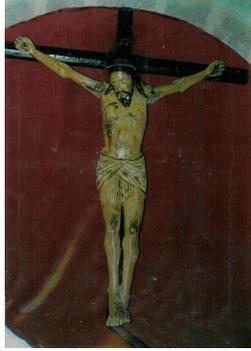
Virgen de Fuentecillas



San Pedro y San Pablo



San Juan Bautista



Crucificado

VILLANUEVA DE LA VERA



Crucificado.

ZAFRA



Nuestra Señora del Valle (foto Irene Abril).

ZORITA



Virgen de la Fuente Santa

