

LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA

XXI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA



LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA

**Jornadas de Historia en Llerena (21ª. 22 y 23 de octubre de 2021. Llerena)**

La instrumentalización del Arte a lo largo de la Historia / [coordinación Felipe Lorenzana Lapuente y Francisco Mateos Ascacibar]. – Llerena : Sociedad Extremeña de Historia, 2022.  
- 262 p.: il. + Dvd

D.L. BA-

ISBN: 978-84-09-39771-6

1. Arte 2. Arte y sociedad I. Mateos Ascacibar, Francisco Javier, coord. II. Lorenzana de Lapuente, Felipe III. Sociedad Extremeña de Historia. IV. Título.

7.07(063)

7:94



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

*En relación a los textos, la Sociedad asume la responsabilidad de su publicación, pero no comparte necesariamente las opiniones y puntos de vista de sus autores.*



Andrés Oloya



José Cobos

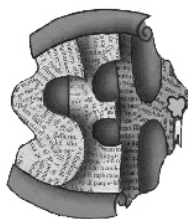


*In memoriam*



LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA

XXI JORNADAS DE HISTORIA EN LLERENA



SOCIEDAD EXTREMEÑA DE HISTORIA

Llerena, 2021

## ***XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA***

Llerena, 22 y 23 de octubre de 2021

### **ORGANIZACIÓN**

Sociedad Extremeña de Historia

Junta de Extremadura. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

### **COMISIÓN CIENTÍFICA**

Manuel del Barco Cantero (Universidad Popular de Llerena)

Luis Garraín Villa (Cronista Oficial de Llerena)

Alfonso Gutiérrez Barba (IES de Llerena)

Ángel Hernández García (Asociación Cultural Morrimer)

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

Francisco Javier Mateos Ascacibar (Archivo Municipal de Llerena)

Eugenio Santos Rafael (IES Sierra del Agua, Guadalcanal)

### **PATROCINIO**

Junta de Extremadura. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

Diputación de Badajoz

Asamblea de Extremadura

Ayuntamiento de Llerena

Centro de Profesores y Recursos de Azuaga

### **COLABORACIÓN**

Universidad Popular de Llerena

Imprenta Grandizo

### **ACTAS**

LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE A LO LARGO DE LA HISTORIA

Edita: Sociedad Extremeña de Historia

Plaza de España, 1

06900 LLERENA (Badajoz)

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

<https://www.youtube.com/channel/UCKdX2DXX8peEWi-QRnRvVPA>

Llerena, 2022

### **COORDINACIÓN**

Felipe Lorenzana de la Puente

Francisco Javier Mateos Ascacibar

© De la presente edición: Sociedad Extremeña de Historia

© De los textos e imágenes, y por supuesto de sus opiniones: los autores

I.S.B.N.: 978-84-09-39771-6

Depósito Legal: BA-

Diseño de la portada:

Traducciones: Claudio Millán Martín

Maquetación

Imprenta Grandizo (Llerena)

Impresión

Gráficas Diputación de Badajoz

---

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE A LO LARGO DE LA HISTORIA**

---

<i>Veni, didi, Deus vicit. Las representaciones artísticas de las victorias de Lepanto (1571) y Viena (1683) como exponentes del triunfo de la Iglesia</i> Víctor Manuel Mínguez Cornelles .....	13
<i>Varios hitos artísticos del siglo XX y su utilización política</i> Manuela Beatriz Mena Marqués .....	39
<i>La instrumentalización económica del Arte</i> Guillermo Solana Díez .....	61
<i>Instrumentalización del arte religioso en la Provincia de León de la Orden de Santiago y otros señoríos. Siglos XVII y XVIII.</i> José Ignacio Clemente Fernández .....	73
<i>La instrumentalización de la “arquitectura judía” en la Historia de Cáceres.</i> Marciano Martín Manuel .....	95
<i>La multiplicación del bronce tartésico conocido como “Guerrero de Medina de las Torres”. Una manifestación de la posverdad localista.</i> Pablo Ortiz Romero .....	115
<i>Cine y política en la II República.</i> Antonio Blanch Sánchez .....	131
<i>La fuente de mercurio de Calder, un símbolo de la República española en la Exposición Internacional de París, 1937.</i> María Silvestre Madrid, Emiliano Almansa Rodríguez y Jaime Sánchez Calleja .....	145
<i>El Arte al servicio de la fe: las piadosas procesiones de rogativa y socorro en Córdoba en el período 1649-1650.</i> Juan Carlos Jiménez Díaz .....	159
<i>El catálogo monumental del patrimonio por provincias durante el periodo decimonónico para la creación de una identidad nacional. Estudio del caso extremeño y la nueva consideración estilos artísticos a partir de la publicación Monumentos arquitectónicos de España.</i> Miren Gardoqui Iturralde.....	171
<i>La Columna Trajana como instrumento de propaganda política de las Guerras Dacias.</i> Esther Núñez Pariente de León.....	201
<i>La evolución de la iconografía de la Inmaculada Concepción o cómo hacer comprensible una verdad de fe a través del Arte.</i> José Antonio Peinado Guzmán.....	215
<i>Zafra y Madrid, dos ciudades unidas por el arte y la estirpe del marquesado de Encinares en las primeras décadas del siglo XX.</i> Blas Toro Fernández.....	231
Relación de autores.....	253



LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA





**VENI, VIDI, DEUS VICIT**

**LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LAS  
VICTORIAS DE LEPANTO (1571) Y VIENA (1683)  
COMO EXPONENTES DEL TRIUNFO DE LA IGLESIA**

*VENI, VIDI, DEUS VICIT*

*THE ARTISTIC REPRESENTATIONS OF THE VICTORIES  
OF LEPANTO (1571) AND VIENNA (1683) AS  
EXPONENTS OF THE TRIUMPH OF THE CHURCH*

**Víctor Mínguez**

Universitat Jaume I

*RESUMEN: Las grandes victorias militares de Lepanto (1571) y Viena (1683) fueron posibles gracias a sendas alianzas entre príncipes cristianos promovidas, no sin muchas dificultades, por los papas Pío V e Inocencio XI respectivamente. Aunque los actores de cada triunfo variaron –en el caso de Lepanto: España, Venecia, Roma, Malta y Génova; en el caso de Viena: el Sacro Imperio, Polonia, Sajonia y Baviera- la Iglesia de Roma ejerció en ambas campañas el liderazgo indiscutible. Dado el peligro que representaba para la Cristiandad el Imperio Otomano desde que cayera Constantinopla en sus manos en 1453, y el mito merecido de su invencibilidad, las potencias vencedoras magnificaron las dos gestas mediante el arte y la literatura, dando lugar a los dos artefactos simbólicos y propagandísticos más potentes de la Contrarreforma y de la Europa de las monarquías absolutas. Por encima de los estados participantes en las dos ligas santas, fue la Iglesia la que más promocionó ambos triunfos, gracias en gran medida a la implicación de dos instituciones cuyas dispersas por todo el orbe católico, la Orden de Predicadores y la Compañía de Jesús, y al apoyo incondicional de la Casa de Austria desde las cortes de Madrid y Viena en todos los territorios de su imperio bicéfalo.*

*ABSTRACT: The great military victories of Lepanto (1571) and Vienna (1683) were possible due to alliances between Christian princes promoted, not without much difficulty, by Popes Pius V and Innocent XI respectively. Although the actors in each triumph varied - in the case of Lepanto: Spain, Venice, Rome, Malta and Genoa; in the case of Vienna: The Holy Roman Empire, Poland, Saxony and Bavaria - the Church of Rome exercised undisputed leadership in both campaigns. Given the danger posed to Christendom by the Ottoman Empire since the fall of Constantinople into its hands in 1453, and the deserved myth of its invincibility, the victorious powers magnified the two deeds through art and literature, giving rise to the two most powerful symbolic and propagandists artefacts of the Counter-Reformation and of the Europe of absolute monarchies. Over and above the states participating in the two holy leagues, it was the Church that most promoted both triumphs, thanks largely to the involvement of two of its institutions scattered throughout the Catholic world, the Order of Preachers and the Society of Jesus, and to the unconditional support of the House of Austria from the courts of Madrid and Vienna in all the territories of its two-headed empire.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 13-38

ISBN: 978-84-09-39771-6



El pintor americano Juan Ramos realizó a principios del siglo XVIII dos versiones de un complejo artefacto ideológico y cultural, el Triunfo de la Eucaristía, una iconografía de larga tradición en el arte barroco, popularizada entre otros por Pedro Pablo Rubens. Uno de las dos composiciones de Ramos, Triunfo de la Eucaristía (1703, Iglesia de Guaqui, La Paz),<sup>1</sup> consiste en un carro triunfal del que tiran los cuatro evangelistas a lomos del Tetramorfos y cuyas ruedas son empujadas por cuatro alegorías regias de las cuatro partes del mundo. En su panza aparecen numerosos apóstoles, doctores, santos y alegorías, y es contemplado desde el cielo por diversas figuras celestes, como Dios Padre, San Miguel Arcángel, la Virgen o nuevas alegorías. Pero destaco como elemento más potente la representación que tiene lugar en cubierta, entre San Pedro, San Pablo y San Ignacio –con un gran estandarte jesuítico- en la proa, y el Pontífice en la popa: Felipe V, descubierto y con la espada desenvainada antecede a los cuatro Austrias que le precedieron en el trono –Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II- portando éstos sobre andas una gran custodia eucarística de oro y piedras preciosas (fig. 1).



Fig. 1: Juan Ramos, Triunfo de la Eucaristía, 1703, Iglesia de Guaqui, La Paz.

El segundo cuadro de Ramos es el *Triunfo de la Inmaculada* (1708, Iglesia de Jesús de Machaca, La Paz),<sup>2</sup> otro carro sacro-político referido en esta ocasión a la otra devoción propia de la *Pietas Habsburgica*, la Inmaculada. La densa recreación del triunfo de la Eucaristía pintada por Ramos nos muestra a los reyes de la

<sup>1</sup> MUJICA PINLLA, R. “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía”, en GUTIÉRREZ HACES Y BROWN, J. (coord.). *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, Fomento Cultural Banamex, México, D.F., 2009, vol. IV, pp. 1099 y 1263.

<sup>2</sup> MONTES GONZÁLEZ, F. “La herejía islámica en el imaginario americano”, en RODRÍGUEZ, I. y MÍNGUEZ, V. (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Universitat Jaume I, Castellón, 2011, pp. 129-148.

Monarquía Hispánica pertenecientes a la casa de Austria, de Felipe II a Carlos II, como defensores e instrumentos de la Iglesia Católica, compromiso que Felipe V continuará como nuevo monarca de España y pese al cambio dinástico.

La defensa de la Iglesia por parte de la Casa de Austria nació asociada al liderazgo de la Cristiandad que conllevaba el título de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, detentado desde el siglo XV y a lo largo de más de tres siglos por miembros de esta familia. Los tres primeros emperadores Habsburgo fueron determinantes en esta concepción del poder imperial político-religioso: Federico III, Maximiliano I y Carlos V. Aunque tras la abdicación de este último en 1555 el poder ya planetario habsbúrgico se dividió en dos ramas -su hijo Felipe II, rey de la Monarquía Universal, y su hermano Fernando I, emperador del Sacro Imperio- el imperio familiar, ahora bicéfalo, siguió existiendo mediante la alianza estable entre sus dos cortes, Madrid y Viena. Dada la extensión oceánica y la fuerza militar del imperio hispánico, correspondió al Rey Prudente y a sus sucesores, a la Monarquía Hispánica en definitiva, la defensa de la Iglesia. Así queda patente en la estampa de Wierix del año 1568, en la que se llega a representar al rey recibiendo el poder de manos de la propia divinidad, tal como indica su título: *El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice* (fig. 2). Dichas insignias son un orbe terráqueo, una espada, una palma y una cruz encajada en una corona. Pero tanto el Papa como el Rey han depositado sus propias insignias del poder -la tiara, la corona y el cetro- sobre una mesa ante la que ambos personajes aparecen arrodillados. Y un poco más abajo, en el suelo, aparecen el yelmo y los guantes que completan la armadura que viste el monarca. Las insignias que Cristo entrega a Felipe II no son por lo tanto las de la Monarquía Hispánica, sino las que le convierten en defensor universal del cristianismo. Fernando Bouza ha destacado acertadamente la importancia del hecho de que Felipe II sustituya al Emperador del Sacro Imperio, que era a quien tradicionalmente correspondía la protección de la Iglesia. El monarca español no heredó de su padre el título imperial pero sí en cambio su competencia.<sup>3</sup>



Fig. 2: Wierix, El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice, 1568.

Durante los siglos XVI y XVII, la lucha de la Casa de Austria contra paganos, infieles y herejes, se mantuvo en todos los frentes. Y dos grandes victorias milita-

<sup>3</sup> BOUZA, F. Ficha catalográfica, en CHECA, F. (dir.). *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998, pp. 557 y 558.

res distanciadas por un siglo, una naval y otra terrestre, apuntalaron dicho compromiso permitiendo en cada caso construir un potente artefacto propagandístico: Lepanto y Viena. En 2017 publiqué *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, un amplio estudio de la abundantísima iconografía que la enorme batalla naval que enfrentó el 7 de octubre de 1571 durante cuatro horas a las armadas de la Santa Liga y el Imperio Otomano frente al puerto de Lepanto generó durante los dos siglos siguientes.<sup>4</sup> A principios de este año 2022 ha visto la luz un segundo volumen, *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, con el que he pretendido descifrar la fabricación visual del imaginario del asedio vienés de 1683, un nuevo artefacto simbólico surgido en la plenitud del arte barroco y del Siglo de Oro europeo y prolongado durante el Siglo de las Luces.<sup>5</sup>

En este texto quiero someramente presentar algunas claves de la fabricación de ambos artefactos culturales. Pero, a diferencia de los dos libros citados en los que pongo principalmente mi interés en la utilización ideológica y artística de ambas campañas militares por parte de los Habsburgo, otorgo ahora el protagonismo de mi estudio a la Iglesia romana, como la institución que promovió las dos ligas santas que permitieron sendas victorias y que se benefició propagandísticamente de la mismas, tanto o más que la Casa de Austria y otros estados intervinientes e igualmente triunfantes como Venecia o Polonia.

## LAS CAMPAÑAS DE 1571 Y 1683

En 1571 el ejército del sultán Selim II sitió la ciudad de Famagusta, último punto de resistencia veneciano en la isla de Chipre, mientras su flota de galeras asolaba el mar Adriático. El papa Pío V (1566-1572) convocó una Santa Liga para combatir al turco, a la que se adhirieron además de los Estados Pontificios la República de Venecia, España y los caballeros de Malta. El reino de Francia rehusó la invitación del pontífice, manteniendo su ya tradicional alianza con el imperio otomano. El 7 de octubre de ese año Don Juan de Austria, al mando de la armada cristiana, derrotó a las flotas turca y berberisca en Lepanto (fig. 3). Fue una victoria completa que detuvo el expansionismo islámico en el Mediterráneo, y que fue celebrada en toda Europa. Pero no supuso ninguna recuperación de los numerosos reinos y territorios perdidos en Europa Oriental a manos de los turcos desde la caída de Constantinopla en 1453, ni consiguió evitar la amenaza otomana que seguía pesando sobre las tierras a ambos márgenes del río Danubio, apuntando desde hacía años al mismísimo corazón del Viejo Continente, Viena.

Un siglo después, en 1683, el inmenso ejército del sultán Mehmed IV asedió la capital danubiana, y la historia se repitió: el papa Inocencio XI (1676-1689) convocó una Santa Liga en socorro de la ciudad, a la que respondieron el Sacro Imperio Romano Germánico –al que pertenecía Viena–, la República de las Dos Naciones (Polonia y Lituania), y diversos príncipes alemanes. La Monarquía Hispánica solo pudo aportar en esta ocasión ayuda económica, mientras que, una vez más, Francia permaneció fiel a su alianza secular con los turcos. El 11 y 12 de septiembre tuvo lugar una gran batalla en las estribaciones de la montaña de Kahlenberg, próxima a Viena, que concluyó con una victoria indiscutible del ejército cristiano, festejada en todo el continente (fig. 4). Y de nuevo el héroe de la misma fue otro Juan, en este caso Jan III Sobieski, rey de Polonia y comandante en jefe de las fuerzas aliadas.

<sup>4</sup> MÍNGUEZ, V. *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Universitat Jaume I, Castellón, 2017.

<sup>5</sup> MÍNGUEZ, V. *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, Universitat Jaume I, Castellón, 2022.





Fig. 3: Anónimo, Batalla de Lepanto, National Maritime Museum Greenwich.

Frente a las Cruzadas convocadas por el papado durante los siglos XI, XII y XIII con el objetivo de liberar Tierra Santa, las santas ligas promovidas por los pontífices romanos en los siglos XVI y XVII tuvieron como principal objetivo salvar a la Cristiandad. Este matiz, explicado por Mark Greengrass –la Cruzada transformada en Guerra Santa<sup>6</sup>–, es importante: las alianzas de los reinos cristianos en 1571 y 1683 fueron constituidas inicialmente con una finalidad defensiva, por más que posteriormente los incuestionables triunfos de Lepanto y Viena encendieran los ánimos y fueran el motor de sendas campañas ofensivas –frustrada en el primer caso e incuestionablemente exitosa en el segundo. Ambas ligas nacieron por tanto de una clara conciencia colectiva del peligro que suponía el Imperio Otomano.



Fig. 4: Romeyn de Hooghe, El asedio de Viena por los turcos (1683), h. 1683, editada por Nicolaes Vissher II.

<sup>6</sup> GREENGRASS, M. *La destrucción de la Cristiandad. Europa 1517-1648*, Pasado y Presente, Barcelona, 2015, p. 33.

Pero hay tres diferencias entre las dos ligas de Pío V e Inocencio XI. En primer lugar, la liga de 1571 fue firmada en primavera, teniendo lugar la victoria de Lepanto en octubre de ese año; un año después la alianza militar se desintegró sin más consecuencias. La liga para salvar Viena, si bien es cierto que Inocencio XI la promovió en 1683, se firmó en realidad en 1684, cuando la crisis vienesa ya había sido superada y el horizonte que se abría era una expansión militar contra los dominios turcos en los Balcanes y en las tierras danubianas. Efectivamente, en segundo lugar y a diferencia de Lepanto, la batalla del monte Kahlenberg en las proximidades de Viena dio paso a una completa ofensiva militar del imperio de los Habsburgo y otros estados cristianos que permitió durante los veinte años siguientes liberar numerosos territorios y ciudades de Europa Oriental – Buda, Belgrado, etcétera- y conjurar definitivamente el peligro turco que desde hacía trescientos años amenazaba a la Europa cristiana y que Lepanto solo había frenado temporalmente. Y como tercera diferencia, la primera liga la firmaron tres estados católicos en una Europa dividida ya por la reforma protestante; la segunda –constituida más de tres décadas después de la Paz de Westfalia- reunió fuerzas militares católicas, protestantes y ortodoxas –las tropas del príncipe elector de Sajonia combatieron en Kahlenberg en 1683 y el Principado de Moscú se unió a la Liga en 1686. Una vez el final de la Guerra de los Treinta Años había consolidado la división religiosa del Viejo Continente, los reinos, principados y repúblicas del mismo volvían a coaligarse contra el enemigo exterior e infiel en un remedo de la antigua Cristiandad.

#### LAS DOS LIGAS Y LA FABRICACIÓN DE ARTEFACTOS PROPAGANDÍSTICOS

Las victorias de Lepanto y Viena, por ansiadas y rotundas, fueron magnificadas en su tiempo y durante los años posteriores por el arte y la literatura, dando lugar como ya he explicado a sendos artefactos simbólicos y propagandísticos concebidos obviamente a mayor gloria de los vencedores: en el caso de Lepanto, España, Venecia, Roma y Génova; en el caso de Kahlenberg, Roma, el Sacro Imperio, Polonia y Baviera. Repitieron victoria por lo tanto en 1571 y 1683 los Habsburgo y el papado, es decir, la dinastía y la institución eclesiástica que desde mediados del siglo XVI y hasta principios del siglo XVIII se constituyeron en los pilares y baluartes principales de la Contrarreforma y la cultura barroca en Europa y en América, liderando durante doscientos años la guerra incesante que se libró en Europa Oriental y en el Mediterráneo contra el imperio Osmanlí –la Casa de Osmán, fundada por Osmán I en 1299 fue dueña de Constantinopla desde 1453 hasta 1922.<sup>7</sup>

Ya antes de que se resolviera la campaña militar de Lepanto la firma del tratado de la Santa Liga fue festejada con grandes celebraciones públicas, representadas mediante imágenes artísticas. Fue el caso de la estampa anónima *Procesione Generale fatta in Vinetia alla pubblicazione della Lega l'anno MDLXXI* (Biblioteca Nacional, Madrid),<sup>8</sup> que muestra el festejo celebrado en la plaza de San Marcos de Venecia el 2 de julio de 1571 con motivo de la publicación de la Santa Liga (copia de 1612, Bibliothèque Nationale, Francia). Y si el aparato propagandístico ya se activó antes de la batalla, no es extraña la dimensión que cobró una vez ésta concluyó en una gran victoria. Véase por ejemplo el triunfo que se organizó en Roma para recibir a su héroe particular, Marco Antonio Colonna, almirante de las galeras papales, relatado en el volumen escrito por Domenico Tassolo, *I trionfi feste, et livree fatte dalli signori conservatori, & Popolo Romano, & da tutte le arti di Roma,*

<sup>7</sup> Ese año, y tras la derrota de Turquía en la Primera Guerra Mundial, el califato fue abolido, trasladándose la capital del país desde Estambul a Ankara.

<sup>8</sup> GOMBRICH, E.H. "Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto", en *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup> birthday*, London, 1967, pp. 62-68.

*nella felicissima, & honorata entrata dell'Illustrissimo Signor Marcantonio Colonna (Venecia, 1571), y representado en la estampa Trionfo solenne fatta dall'Ecc.mo Sig.r Marcant.o Colonna in Roma doppo la felicissima Vittoria havuta dall'Armata Christiana contra Turchi. L'anno 1571, disegnada por Alessandro Chiari y grabada por Francesco Citterio y Giuseppe Romolo Camera (fig. 5).*

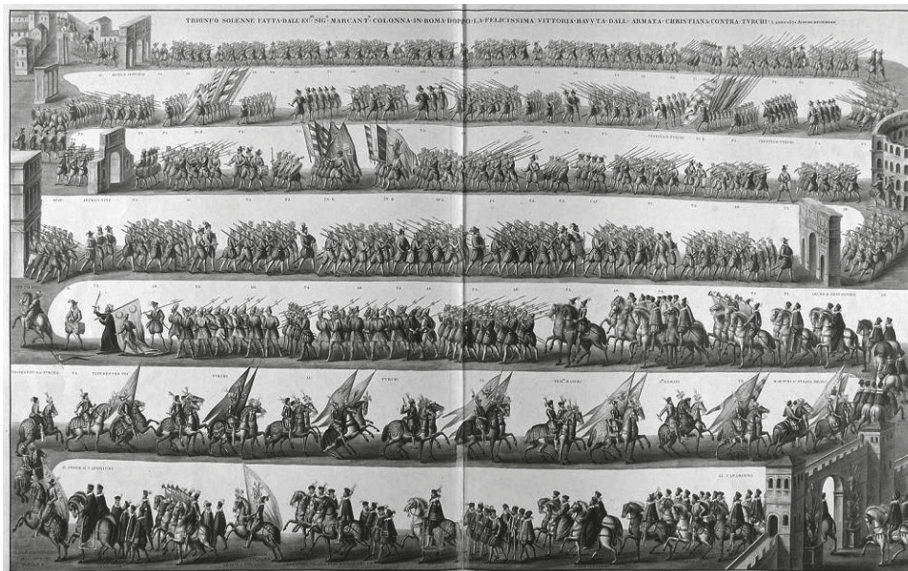


Fig. 5: Alessandro Chiari, Francesco Citterio y Giuseppe Romolo Camera, Trionfo solenne fatta dall'Ecc.mo Sig.r Marcant.o Colonna in Roma doppo la felicissima Vittoria havuta dall'Armata Christiana contra Turchi. L'anno 1571, Venecia, 1571.

Es importante conocer un poco la personalidad de los dos papas promotores de las dos Ligas Santas para entender la dimensión que alcanzaron posteriormente las representaciones artísticas de las mismas, así como sus claves iconográficas y sus propósitos ideológicos. Pío V, elegido pontífice el 7 de enero de 1566, no era un príncipe del Renacimiento como sus antecesores, sino un visionario asceta, austero y piadoso, en consonancia con el espíritu del Concilio de Trento que había concluido tres años antes y que iba a marcar el nuevo rumbo de la Iglesia para los siguientes siglos. Antes de ser Pío V, Antonio Michele Ghislieri había sido miembro de la orden dominica e inquisidor general, y como tal participaba de la visión más ortodoxa de la Iglesia. Además, soñaba con recuperar para la Cristiandad el espíritu de las cruzadas y de la guerra Santa contra el infiel, y desde el primer día de su pontificado trabajó intensamente para unir a las potencias cristianas en una nueva y decisiva Santa Liga. Por su parte Inocencio XI -cardenal Benedetto Odescalchi-, elegido papa el 21 de septiembre de 1676, impuso en la Iglesia una nueva política marcada por la austeridad y la lucha contra el nepotismo. Nos encontramos por lo tanto ante dos pontífices caracterizados ambos por una profunda Fe y un espíritu reformador, y unidos en el tiempo por dos grandes victorias militares ante un enemigo común. No es casualidad que cuando Inocencio XI fuera beatificado ya en el siglo XX se eligiera como fecha de la proclamación un aniversario de la batalla de Lepanto,<sup>9</sup> demostrando que la conexión entre ambos pontífices seguía viva en el mundo contemporáneo.

<sup>9</sup> El proceso de la beatificación de Inocencio XI se inició en 1714, pero Francia consiguió frenarlo en 1744. Finalmente fue proclamado beato por Pío XII el 7 de octubre de 1956. Pío V fue declarado beato el 1 de mayo de 1672, y canonizado el 22 de mayo de 1712.



Algunas de las imágenes leparentinas fueron realizadas por artistas relevantes como Vasari, Veronés, Tintoretto, Tiziano, Vicentino, Michieli, Bronzino, El Greco, Cambiaso, Velázquez o Lucas Valdés, y muchas más por artistas menos conocidos o anónimos. Muchas fueron testimonios verosímiles y documentados del combate, pero la gran mayoría incorporaron elementos alegóricos, mitológicos o celestiales procedentes de universos referenciales de muy distinta índole –psicomaquias, el culto al Rosario, la nueva astronomía, el legado de las Cruzadas, el viaje de Jasón, el desafío de Prometeo o la creación de la Orden del Toisón de Oro. Unas y otras configuraron en su conjunto uno de los más formidables artefactos simbólicos y culturales de la Edad Moderna y, además, el primero con una proyección atlántica como ponen de relieve docenas de sorprendentes representaciones americanas de la batalla naval.

También la liberación de Viena tras la gran victoria de Kahlenberg en septiembre de 1683 generó, como Lepanto, multitud de imágenes artísticas, destinadas principalmente a decorar los palacios de los líderes de la Santa Liga -Wilánów en Varsovia, Schleibheim en Múnich y Belvedere en Viena son los conjuntos más relevantes-, aunque el impacto visual de la batalla fue más allá de las cortes europeas y traspasó de nuevo el océano Atlántico, dejando interesantes testimonios en mesoamérica o los Andes. Y, como en Lepanto, también en su construcción convergieron referentes culturales y religiosos muy diversos. Pero, además, la participación decisiva del reino de Polonia en la victoria y la liberación subsiguiente de numerosos territorios de la Europa Oriental dio a la misma una dimensión cultural y geográfica aún mayor que la que tuvo Lepanto.

Se fabricaron representaciones artísticas leparentinas y vienesas de claro contenido humanista, incorporando elementos emblemáticos, alegóricos y heráldicos procedentes de la cultura Renacentista. Así por ejemplo, en el caso de Lepanto podríamos citar la serie de tapices que el Almirante Giovanni Andrea Doria encargó para la *Galleria Aurea* del Palacio del Príncipe en Génova, y cuyos diseños realizaron Luca Cambiaso y Lázaro Calvi entre 1581 y 1582 -posteriormente, fueron tejidos en Bruselas, llegando a su destino genovés en 1591. Enmarcan las diversas composiciones alegorías y jeroglíficos que proclaman las virtudes del príncipe genovés -que había comandado el ala derecha de la armada cristiana-, inspirándose en los *Hieroglyphica* de Pietro Valeriano (Basilea, 1567) y en las *Immagini degli dei antichi* de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556).<sup>10</sup> Y en el caso de la liberación de Viena, podemos recordar la recreación de la batalla realizada por el dibujante Justus van den Nypoort, *El socorro de Viena*, que ya en el siglo XVIII el grabador Johann Jakob Hofmann trasladó a la estampa: en ella el águila bicéfala imperial contempla una vista de pájaro del asedio en la que se perciben con gran intensidad los momentos más dramáticos de la jornada del 12 de septiembre, como el humo de las múltiples baterías de artillería inundando la llanura o la carga de la caballería polaca sobre el campamento otomano. Pero puesto que es mi propósito en este texto resaltar la relevancia de la promoción papal de las respectivas ligas en los discursos visuales de ambas batallas vamos a centrarnos ahora en las imágenes que pretendieron explicar cada victoria como el resultado de un designio divino sacralizando sus representaciones.

<sup>10</sup> STAGNO, L. y CAPPELLETTI, F. *Palazzo del Principe. La galleria de Giovanni Andrea Doria*, Sagep, Génova, 1997; MÍNGUEZ, V. "Doria y Austria en Lepanto. Tapices y pinturas de Luca Cambiaso para una gesta naval", en ZALAMA, M.A. (dir.). *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la Historia*, Trea, Gijón, 2018, pp. 81-98.

## LA RECREACIÓN DE LEPANTO EN ROMA

Apenas se tuvo en Roma conciencia de la importancia de la victoria, Pío V encargó a Giorgio Vasari la realización de varios frescos conmemorativos para decorar la sala Regia del palacio vaticano. En una carta escrita por el pintor a Francesco de Medici el 23 de febrero de 1572 aquel cuenta que el proyecto constaba de tres cartones previos recreando tres escenas: el encuentro entre el Pontífice y Don Juan, las escuadras formadas, y la batalla. Los tres frescos fueron realizados, pero el primero fue reemplazado por otro en 1573 -representando la excomunión de Federico II- por mandato del papa Gregorio XIII.<sup>11</sup> Veamos la iconografía de los dos frescos supervivientes. En la primera pintura contemplamos las flotas formadas en orden de batalla, y en primer término las alegorías de las tres potencias cristianas aliadas y a la muerte aterrorizando a sus enemigos. En la segunda y más espectacular pintura podemos ver el momento álgido del enfrentamiento, con múltiples abordajes y disparos artilleros de las dos flotas. Pero quienes resuelven el combate nos son los esforzados soldados y marineros de la Liga, sino una visión celestial situada en la parte superior izquierda de la composición: las nubes se abren y Cristo, San Pedro, San Pablo, San Marcos, Santiago y una legión de ángeles aniquilan la flota turca; mientras, en el otro extremo de la composición los demonios huyen despavoridos. En la parte inferior izquierda una alegoría de la Fe sentada sobre turcos cautivos es coronada con el laurel de la victoria por un ángel. En el corazón de la batalla podemos ver otro ángel dirigiendo la flota cristiana. Los estandartes se distinguen perfectamente: leones venecianos bordados en rojo sobre amarillo, medias lunas, y en la nave insignia y tras el Ángel resplandeciente el estandarte con el Crucificado. Esta maniquea composición fue reproducida en una estampa romana de Giovanni Battista de' Cavalieri, *Alegoría de la batalla de Lepanto* (1572, Biblioteca Nacional, Madrid), que permitió difundir la lectura milagrosa de la batalla que plasmó Vasari (fig. 6).



Fig. 6: Giovanni Battista de' Cavalieri, *Alegoría de la batalla de Lepanto*, 1572, Biblioteca Nacional, Madrid.

<sup>11</sup> De esta pintura desaparecida ha pervivido el cartón (Biblioteca Reale, Turín). Véase SCORZA, R. "Vasari's Lepanto frescoes: apparati, medals, prints and the celebration of victory", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 75, 2012, pp. 141-200.

En este tercer fresco de Vasari, y en la estampa de Cavalieri que lo reproduce tras introducir pequeños cambios, encontramos en la zona inferior de la composición a numerosos turcos nadando o ahogándose en las aguas. Las representaciones de las batallas de galeras son muy confusas: una vez comienza la batalla y se rompen las formaciones iniciales ésta se convierte en una maraña en la que solo los estandartes y las indumentarias -y con dificultad-, permiten distinguir a los adversarios, y muchas veces no sabemos a quién corresponden las galeras que se hunden o perecen en llamas. Por eso, el grupo de turcos que flotan sumergidos en las aguas se convierten en la más clara señal de la victoria cristiana. Nadadores y ahogados aparecen representados en el fresco de Vasari -y seguirán representándose así en numerosas obras lepantinas posteriores- como hombres semidesnudos, con rostros infernales y atavíos orientales -turbantes, bigotes y arcos. En el espacio acuático comprendido entre las proas de las cuatro galeras que aparecen en primer término se hacinan figuras en escorzo de rostros siniestros que recuerdan inevitablemente escenas de *El Juicio Universal* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1537-1541), basado en el *Apocalipsis* de San Juan. También descubrimos caídos al agua diversos soldados de la Santa Liga, cubiertos con yelmos, que son izados de nuevo a la cubierta de una galera por sus compañeros, y que permiten también establecer un paralelismo con los elegidos que en el fresco de *El Juicio Universal* ascienden al cielo, en ambos casos por el lado izquierdo de la pintura.<sup>12</sup>

Las referencias del fresco de Vasari al de Miguel Ángel son lógicas dada la vecindad de las pinturas y, sobre todo, teniendo en cuenta que el primer pintor era discípulo del segundo y su más efusivo admirador. Pero otros dos frescos casi contemporáneos del Palacio Apostólico del Vaticano mostraban igualmente a la Humanidad sometida a la voluntad de Dios: y en ambos casos, además -y a diferencia de *El Juicio Universal*-, ésta sufría igualmente el castigo del ahogamiento. Me estoy refiriendo a *El Diluvio Universal* también de Miguel Ángel (h. 1509, Capilla Sixtina, Vaticano) y extraído del *Génesis*; y a la *Batalla de Puente Milvio*, de Giulio Romano según diseños de Rafael (1520-1524, Estancia de Constantino, Vaticano), que representa el combate entre los ejércitos de los emperadores Constantino y Majencio en su disputa por Roma en el año 312. En estas como en aquella es la voluntad divina la que determina el futuro de la Humanidad.

## REPRESENTACIONES DE LEPANTO EN VENECIA Y EL ESCORIAL

Tan solo un mes después de que tuviera lugar la batalla el veneciano Consejo de los Diez tomó la decisión de encargar un lienzo recreando la misma para la Sala del Escrutinio del Palazzo Ducale. Aunque al principio se pensó en Tiziano, fue finalmente pintado por Jacopo Tintoretto en 1573, pero esta obra se perdió en el incendio que sufrió el edificio en 1577. Se encomendó entonces al pintor Andrea Vicentino, que había ayudado a Tintoretto en la ejecución del cuadro destruido por las llamas, una nueva pintura lepantina, concluida en 1586. En la recreación de Vicentino de nuevo un rompimiento de gloria preside desde los cielos el combate naval. Otra pintura lepantina excepcional que afortunadamente sí ha llegado hasta nosotros fue realizada por Paolo Veronese (Gallerie del l'Accademia, Venecia), en este caso para el altar de la cofradía de la Madonna del Rosario de San Pietro Martire de Murano. En su composición la visión celestial ocupa la mitad del lienzo, empequeñeciendo el combate de las flotas: en torno a la Virgen María aparecen San Pedro, San Marcos y San Jaime representando respectivamente a Roma, Venecia y

<sup>12</sup> MINGUEZ, V. "A sea of dead turks. Lepanto and the iconographies of hell and the flood", en STAGNO, L. y FRANCO LLOPIS, B. (eds.). *Lepanto and Beyond. Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*, Leuven University Press, Lovaina, 2021, pp. 111-136.

España. Además aparecen también dos mujeres, una con velo blanco, Venecia de nuevo, y otra armada de cuchillo, Santa Justina.<sup>13</sup> Una tercera composición veneciana que igualmente atribuye la victoria a los cielos es obra de un pintor anónimo ya del siglo XVII (Cívico Museo Correr, Venecia): una vista aérea nos permite ver el encarnizado combate de las flotas, en el que destaca visualmente una maraña de estandartes y banderas. Como en la composición de Vasari, en el lado superior izquierdo aparece la visión celestial, en este caso Cristo y María sobre nubes.

La aparentemente tardía celebración de la victoria de Lepanto en la corte española frente a los rápidos festejos que se organizaron en Roma, Venecia y en otras muchas ciudades europeas una vez se difundió la noticia del sorprendente resultado de la batalla, ha suscitado diversas reflexiones al respecto y numerosas interpretaciones que oscilan entre la hipótesis del desconcierto de Felipe II ante una victoria inesperada y su habitual contención emocional, o el recelo indisimulado hacia su hermanastro, sus partidarios y sus ambiciones. La reflexión más lucida sobre el impacto de la noticia de la batalla en la corte hispana corresponde a Rosemarie Mulcahy, que percibe una cierta intención de ningunear a don Juan como artífice de la gesta.<sup>14</sup> Todo parece indicar que el monarca tardó en aceptar el carácter decisivo de la batalla, para a continuación rebajar el papel determinante de su hermanastro en la misma y asumir como rey todo el protagonismo de la victoria. Y así pasamos a lo largo de pocos meses del desconcierto inicial a ver como progresivamente Lepanto va a convertirse en un mito esencial en el imaginario habsbúrgico. Tan solo un año después, el 2 de octubre de 1572, el rey creó en la catedral primada de Toledo una fiesta anual conmemorativa de la victoria naval cada 7 de octubre.

El óleo sobre lienzo *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando* (1573-1575) es una de las tres pinturas que en 1575 envió al rey de España su embajador en Venecia, Diego Guzmán de Silva.<sup>15</sup> Las otras dos son un *San Jerónimo* (antes de 1575, Real Monasterio de El Escorial), y *La religión socorrida por España* (antes de 1575, Museo Nacional del Prado, Madrid). La primera, aun minusvalorada en ocasiones por la crítica, fue una obra esencial en el imaginario de la monarquía de los Austrias, ocupando siempre lugares relevantes en los espacios de la Corte. Fue ampliada en 1625 por Vicente Carducho para ajustar sus medidas al *Carlos V en Mülhberg*, del propio Tiziano -con el que formaría pareja en el Real Alcázar madrileño-, perjudicando la percepción original de la obra, que por otra parte en opinión de Checa corresponde más al taller veneciano que al maestro.<sup>16</sup>

Conmemora simultáneamente la gran derrota de los turcos (7 de octubre de 1571) y el nacimiento de un heredero a un trono que carecía de él (4 de diciembre de 1571), dos hechos que estuvieron estrechamente relacionados: tras la muerte de Don Carlos en 1568, y hasta que nació Fernando, un partido cortesano postulaba a Juan de Austria como heredero de Felipe II al trono español. Quizá por ello, hasta que la continuidad dinástica estuvo garantizada, el monarca tardó en reconocer y festejar la importancia de la victoria naval, por cuanto aumentaba peligrosamente el ya elevado prestigio de su hermanastro, vencedor en la anterior campaña terrestre de las Alpujarras (1568-1571). Una vez nacido el niño, Tiziano, realizó la pintura bajo la supervisión del propio monarca, con un doble objetivo: por un lado dejar de manifiesto que la sucesión en el trono estaba garantizada, y despejar de

<sup>13</sup> La batalla de Lepanto tuvo lugar el día de su festividad, y por ello se convirtió en la patrona de la armada veneciana. BICHENO, H. *La batalla de Lepanto. 1571*, Ariel, España, 2005, p. 146.

<sup>14</sup> MULCAHY, R. "Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la batalla de Lepanto", *Reales Sitios*, 168, 2006, pp. 2-15.

<sup>15</sup> MANCINI, M. *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, IVSLA, Venecia, 1998, p. 422.

<sup>16</sup> CHECA, F. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, 2013, pp. 475 y 476.

la corte las conspiraciones del partido de Don Juan; por otro lado, poner de relieve el reconocimiento oficial por parte del monarca de la gran victoria de Lepanto que ahora asumía como propia –no es casual que Felipe II vista armadura-, y su integración ya sin recelos en el imaginario heroico-bélico de la rama hispana de la Casa de Austria.

La segunda pintura del taller de Lepanto, *La religión socorrida por España*, es de nuevo un cuadro alusivo a la Monarquía Hispánica como defensora del catolicismo, aunque se trata de un cuadro que copia compositivamente un modelo anterior de distinto significado, que cuando fue realizado para Alfonso I d'Este, duque de Ferrara, representaba una alegoría profana: el ducado de Ferrara auxiliado por la Virtud y la Paz frente a la amenaza naval de Venecia. La temprana muerte del duque en 1534 hizo que Tiziano lo conservara y decidiera reutilizarlo transformado en una alegoría del poder habsbúrgico frente al peligro turco, que fue enviada al emperador Maximiliano II antes de 1568; aunque se ha perdido fue reproducida por el grabador Giulio Fontana (British Museum, Londres), y en la estampa podemos contemplar el estandarte imperial que ondea la figura de Minerva ante la amenaza otomana. La segunda versión sería la que Tiziano pintó poco antes de 1575 y envió a la corte de Madrid convertida en conmemoración lepantina. Y una tercera versión, muy similar, pero ya copia de taller, perteneció al cardenal Pietro Aldobrandini (Galería Doria-Pamphili, Roma).<sup>17</sup> Respecto a la segunda versión, la que llega a Madrid convertida en *La Religión socorrida por España*, introduce a un turco dirigiendo el que había sido el carro de Neptuno y alegoría de Venecia, mientras Minerva pasa a ser la Monarquía Hispana –sostiene un escudo blasonado con las armas de Felipe II- que socorre a un amenazada Fe, anteriormente Ferrara.

No fue un encargo del rey por el contrario el óleo sobre lienzo pintado por El Greco, *Alegoría de la Liga Santa* (1579-1582. Real Monasterio de El Escorial), que representa la sacralización de la victoria superando los prismas humanistas y alegóricos de Cambiaso y Tiziano. Una composición teológica-política concebida desde la óptica jesuítica y contrarreformista. Doménikos Theotokópoulos había nacido en Candía, capital de la isla de Creta, en 1540 o 1541, cuando ésta aún era una isla integrada en el imperio marítimo de la República de Venecia. Con veinticuatro años se trasladó a la capital de la Serenísima, donde residió entre 1567 y 1570: allí conoció y frecuentó a Tiziano, admiró a Tintoretto y contempló la obra de Veronese,<sup>18</sup> y en la ciudad de los canales compartió la angustia colectiva de la sociedad provocada por la imparable expansión turca, y la amenaza constante que ésta suponía sobre Creta y su familia –aunque finalmente la isla resistiría un siglo más, hasta la guerra de 1645-1669. A continuación residió en el palacio del cardenal Farnese en Roma desde 1570 a 1572, tiempo en el que descubrió a Miguel Ángel y Vasari, y es precisamente aquí donde conoció el resultado de la batalla de Lepanto, y pudo contemplar los festejos y las primeras representaciones artísticas que generó la batalla. Tras ser expulsado del servicio del cardenal y un periodo en la *Accademia di San Luca* como pintor, nos queda la duda de si volvió a Venecia entre 1573 y 1574, o incluso en 1575<sup>19</sup>, donde, de hacerlo, podría haber contemplado recreaciones de la victoria de mano de los pintores venecianos a los que tanto admiraba. En cualquier caso, y tras empaparse de la euforia lepantina que como cretense debió de celebrar

<sup>17</sup> WITTKOWER, R. "Titian's allegory of "Religion succoured by Spain", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3, 1939-1940, pp. 138-141, y el clarificador análisis de Panofsky sobre las tres versiones pintadas que sigo fielmente: PANOFSKY, E. *Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003, pp. 183-186.

<sup>18</sup> Fernando Marías se resiste a calificarlo de discípulo de Tiziano en su último estudio publicado sobre este pintor: MARÍAS, F. "El Griego entre la invención y la historia", en MARÍAS, F. (dir.). *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Ediciones El Viso, 2014, pp. 19-45.

<sup>19</sup> HADJINICOLAOU, N. "De hecho, es un profeta de la Modernidad", en MARÍAS, F. (dir.). *El griego de Toledo...*, pp. 89-113.



como el que más, se trasladó ya a Castilla, donde llegó en la primavera de 1577 a través del puerto de Cartagena. En junio de ese año se hallaba en Madrid, y en agosto se instalaba ya en Toledo para realizar los tres retablos de Santo Domingo el Antiguo. En 1579 recibió el encargo real del óleo sobre lienzo *El martirio de san Mauricio* (1580-1582, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), que como es sabido no gustó a Felipe II.

El lienzo que nos interesa se ha conocido este último siglo y medio con diversos nombres: *Sueño de Felipe II* –desde 1857-, *La Adoración del Nombre de Jesús* –desde 1926-, o la *Alegoría de la Liga Santa* –desde 1939.<sup>20</sup> La composición se divide en dos zonas superpuestas e intercomunicadas por los rayos de luz y las miradas de los personajes de la sección inferior. En la parte superior advertimos un rompimiento de gloria, y entre nubes y ángeles se manifiesta el anagrama del nombre de Jesús. En la parte inferior una multitud arrodillada, encabezada por el rey de España, el Papa y el Dux, contempla la visión. Tras ellos se descubren en medio de un paisaje flamígero las puertas del Purgatorio, y en primer término a la derecha la boca del Leviatán –las fauces del infierno- devorando a los condenados –infeles y herejes. Hace ya mucho tiempo que Anthony Blunt identificó la pintura como una alegoría de la Liga Santa, puesto que en ella aparecen Felipe II, el Dux de Venecia Alvise Mocenigo y el pontífice Pío V.<sup>21</sup> Junto a ellos se ha reconocido a la figura juvenil y medio desnuda armada con espada como un retrato del almirante Don Juan de Austria –quizá el lienzo fue pintado para ser colocado en su tumba, pues sus restos se trasladaron al Escorial en 1578.

Creo que la originalidad de la composición reside en unir los retratos de los líderes de la Liga Santa y la alusión a Lepanto con un juicio universal presidido por el nombre de Jesús. La importancia que adquirió el Sacramento de la Penitencia tras el concilio de Trento se manifiesta no solo en la alusión al Purgatorio sino, sobre todo, en la multitud arrodillada, mientras que la orden jesuítica –que se implicó muy activamente en la campaña de Lepanto promoviendo la candidatura de Don Juan de Austria como almirante de la flota cristiana- está presente a través del anagrama del nombre de Jesús. Precisamente este anagrama es una de las claves del lienzo, pues la pintura parece inspirarse en un texto del apóstol San Pablo, según propuso ya en 1657 el propio prior del Escorial, Fray Francisco de los Santos, “para que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en los cielos, en la tierra y en los abismos”.<sup>22</sup>

## MARÍA VICTORIOSA

Desde principios del siglo XVII la Virgen María, en sus diversas advocaciones, fue asumiendo el protagonismo de las victorias de los ejércitos y flotas católicas. A mediados del siglo, y coincidiendo con la firma de la Paz de Westfalia, se publicó el libro de Juan de Tamayo Salazar, *Triunfos de las Armas Católicas por intercesión de María S.N. Centones historico-políticos, para exemplo, y antidoto de las guerras, y calamidades destes siglos; y para alentar, y disponer en los Soldados Católicos devoción, y reconocimiento a la Autora Soberana de las Victorias Maria N.S.* (Madrid, 1648). La portada es una estampa de Herman Panneels, en la que contemplamos sobre el título un rompimiento de gloria en cuyo centro, y rodeada

<sup>20</sup> Fechas de denominación establecidas por Fernando Marías en MARÍAS, F. (dir.), *El griego de Toledo...*, p. 187.

<sup>21</sup> BLUNT, A. “EL Greco’s “Dream of Philip II”: an allegory of the Holy League”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1939, tomo III, pp. 58-69.

<sup>22</sup> Flp, 2, 10. MARTÍNEZ CUESTA, J. Ficha 268 del catálogo IGLESIAS, C. (dir.), *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 519 y 520.

de ángeles, aparece María sosteniendo al Niño, ambos coronados; a sus pies las alegorías de la Fe y la Justicia mantienen en alto las manos del Pontífice; bajo el título un dilatado horizonte nos muestra a ambos lados del escudo heráldico del obispo de Plasencia, Diego de Arce Reinoso, escenas bélicas de batallas campales, asedios y combates navales en los que se visualizan galeras (fig. 7).



Fig. 7- Herman Panneels, portada de la obra de Juan de Tamayo Salazar, Triunfos de las Armas Católicas por intercesión de María S.N., Madrid, 1648.

La victoria de Lepanto aparece asociada sobre todo a la Virgen del Rosario, a la que vemos presidir por ejemplo el lienzo anónimo, *Batalla de Lepanto* (principios del siglo XVIII, Capilla del Rosario de la Iglesia de San Vicente Ferrer, Castellón), una pintura confeccionada para el convento dominico de Castellón que hizo pareja en la capilla del Rosario con otro lienzo desaparecido alusivo a Don Juan de Austria. En lo alto encontramos a la Virgen arrojando rosas a los navíos de la Liga Santa, y dardos contra sus enemigos infieles.<sup>23</sup> También descubrimos a la Virgen del Rosario en el lienzo atribuido a Juan de Toledo y Mateo Gilarte, *Batalla de Lepanto*, realizado para la capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Murcia.<sup>24</sup> En lo alto y sobre el gran enfrentamiento naval aparece la Virgen con el Niño. Cuatro medallones en los cuatro ángulos del lienzo contienen retratos de Pío V, Felipe II, Don Juan de Austria y –probablemente- Ali Bajá.

<sup>23</sup> Ferran Olucha apunta con reservas que el autor del lienzo podría ser el pintor Eugenio Guilló, que decoró al fresco la capilla. Véase OLUCHA MONTINS, F. "Batalla de Lepanto", en *Castellón 750 años. Imágenes para una historia*, Fundación Bancaixa, Castellón, 2002, pp. 88-91, y OLUCHA MONTINS, F. y GIL SAURA, Y. "Batalla de Lepanto. Iglesia de Santo Tomás de Aquino, Castellón", ficha del catálogo GIL SAURA, Y. (dir.). *Paisatges sagrats. La llum de les imatges*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2005, pp. 478-479.

<sup>24</sup> BELDA, C. *Mirabilia*, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2002, pp. 176-178.

En otras ocasiones la Virgen aparece acompañada por el pontífice Pío V, recreando una leyenda contemporánea a la batalla: cuando el pontífice estaba en una sala del Vaticano el domingo 7 de octubre de 1571, despachando con su tesorero, monseñor Bartolomeo Bussotto, el cardenal Cesis y otros, tuvo una visión de la batalla que se libraba ese mismo momento. Este episodio prodigioso no tardaría en ser representado en imágenes, generando una iconografía que tuvo una gran pervivencia en la pintura, especialmente en las escuelas italiana e hispana –pero también en la americana. Es el caso del lienzo custodiado en el Museo Naval de Madrid, *Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto (7 de octubre de 1571)*, procedente del antiguo convento de Santo Domingo de Málaga, y atribuido a muy diversas manos (fig. 8)<sup>25</sup>. Su gran formato permite una recreación pormenorizada del combate, que ocupa todo el lienzo excepto el extremo izquierdo, en el que aparece el pontífice arrodillado orando ante un altar y al que un ángel levitando en escorzo invita a girar su cabeza para contemplar la batalla. La Virgen del Rosario aparece tanto en el cielo como mediante una imagen procesional. Y también de la pintura de Lucas Valdés, *Lepanto (1710-1715, San Pablo, Sevilla)*, realizada para el convento dominico sevillano: preside la escena bélica en un rompimiento de gloria la Virgen del Rosario con el Niño; el pontífice contempla la escena ante un altar; querubines arrojan rosarios sobre la flota cristiana mientras ángeles furiosos atacan con espadas las naves otomanas.



Fig. 8- Anónimo, *Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto (7 de octubre de 1571)*, Museo Naval, Madrid.

Más allá de la milagrosa visión del pontífice a la que aluden estas últimas pinturas, lo cierto es que para reforzar la atribución de la victoria naval a la intercesión de la Virgen, Pío V añadió a la letanía del Rosario una clara invocación leparentina, *Auxilium christianorum*. También declaró el aniversario de Lepanto festividad de Nuestra Señora de la Victoria. Dos años después Gregorio XIII (1572-1585), sucesor de Pío V, lo cambió por Nuestra Señora del Rosario, estableciendo la fiesta cada primer domingo de octubre. Finalmente Clemente VIII (1592-1605), y muy pocos años después, extendió la fiesta al calendario litúrgico universal.

<sup>25</sup> GUILLÉN, J. *Catálogo-guía del Museo Naval de Madrid*, 1945, p. 33; GONZÁLEZ DE CANALES, F. *Catálogo de pinturas del Museo Naval*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2001, pp. 170 y 171; GONZÁLEZ-ALLER, J.I. "Un óleo anónimo del Museo Naval: Revelación a San Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto (7 oct. 1571)", *Revista de Historia Naval*, 98, 2007, pp. 7-24.



## LA REVITALIZACIÓN DE LEPANTO TRAS VIENA: LOS ORATORIOS DIECIOCHESCOS

Cuando en 1683, justo una década después de que tuviera lugar en Roma la beatificación de Pío V, se produjo la gran victoria de Viena, ésta fue entendida como un segundo Lepanto. Y si durante un siglo el recuerdo –y las imágenes- del triunfo naval había mantenido viva en la cristiandad la ilusión de una segunda y decisiva victoria, una vez producida ésta el mito de Lepanto revivió. Durante los años siguientes, y mientras se fabricaba y difundía el imaginario vienés y coincidiendo con las décadas en las que se desarrollaron las campañas danubianas que permitieron liberar del dominio turco el reino de Hungría y buena parte de los Balcanes, nuevas manifestaciones artísticas lepantinas fueron realizadas a ambos lados del océano Atlántico. El mejor exponente fueron los oratorios lepantinos surgidos en el siglo XVIII, la construcción más concluyente de la instrumentalización de Lepanto por parte de la Iglesia, ahora propulsada por la euforia desatada tras los sucesivos éxitos militares contra el Imperio Otomano en la Europa oriental.

Los oratorios lepantinos se constituyeron como amplios espacios arquitectónicos religiosos decorados profusamente con iconografías referidas a la gran victoria cristiana, y presididos por imágenes marianas. En gran medida surgen vinculados a la Orden de Predicadores. Veamos tres muy interesantes, ubicados en marcos geográficos muy distantes entre sí: Granada, México y Nápoles. Ya en 1492 el arzobispo Fray Hernando de Talavera fundó en Granada la cofradía del Rosario. Las obras del actual camarín en el convento de Santo Domingo fueron iniciadas en 1725 –interviniendo en el proyecto Melchor de Aguirre y José de Bada-, siendo decorado entre 1754 y 1773. El camarín se articula en cinco salas: una Sala Capitular previa; el antecamarín o transparente, cubierto de cúpula elíptica; la Sala de Lepanto, decorada con pinturas de Domingo Echevarría; la Sala de la Inmaculada, presidida por una imagen inspirada en la obra de Alonso Cano y decorada con pinturas de ángeles músicos y temas marianos –coronación, nave, desposorios y Adán; y la Sala de la Virgen, o camarín propiamente dicho, cubierta de cúpula y medias cúpulas sobre trompas, mosaico de mármoles polícromos realizado por los hermanos Arévalo, zócalo, y muros cubiertos de espejos sobre yeso<sup>26</sup>. En la Sala de Lepanto, las pinturas parietales de Domingo Echevarría nos muestran varias escenas y algunos retratos: en los dos muros cortos enfrentados se representa la batalla a un lado, y San Pío V arrodillado contemplándola desde el otro; en los lados aparece Álvaro de Bazán en un retrato ecuestre, los cuatro almirantes que se enfrentaron en 1571, y numerosos ángeles portadores de armas y rosarios. Esta iconografía lepantina se complementa con los trofeos bélicos y los escudos de la Santa Liga representados en el mosaico de la Sala de la Virgen.

Uno de los aspectos más fascinantes de la construcción artística de la batalla de Lepanto lo constituyó su proyección trasatlántica: las imágenes lepantinas se extendieron por los virreinos americanos de la mano principalmente de la Orden de Predicadores y vinculadas al culto al Rosario. No obstante ser un instrumento al servicio de la pedagogía dominica no deja sorprender su aceptación en una tierra que nunca sufrió la amenaza otomana y donde las referencias a galeras, sultanes, turcos o berberiscos eran tan extravagantes para la población nativa y criolla como las representaciones de los mitos grecorromanos. Al fresco o sobre lienzo, en la Nueva España o en el Perú, en la meseta mesoamericana, en las llanuras costeras o en los Andes, y desde el siglo XVI al XVIII, se multiplicaron las capillas que custodiaban una representación lepantina, abundando en muchas de ellas representaciones del exterminio turco. Especialmente relevante en el ámbito americano

<sup>26</sup> RIVERA RODRÍGUEZ, A. y CORRAL LABELLA, A. *Nuestra Señora del Rosario, Historia, arte y devoción*, Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario Coronada, Granada, 2011. Véase también TAYLOR, R. "El retablo y camarín de la Virgen del Rosario", *Goya*, 40, 1961, pp. 258-267.

es la recreación leparentina que decora la Capilla del Rosario del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco (Guanajuato, México), templo promovido por el sacerdote Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776), de la Congregación del Oratorio, y cuya primera piedra se colocó en 1740. Las bóvedas, cúpulas, linternas y muros de sus siete capillas están decoradas con pinturas murales realizadas al temple obra del pintor local Martínez de Pocasangre, que las ejecutó a lo largo de treinta años.<sup>27</sup> La capilla del Rosario se concluyó en el año 1763. Su integración en el santuario probablemente se debió a la relevante colaboración del fraile dominico fray Francisco Alonso de Rivera en su materialización<sup>28</sup>. La bóveda de la capilla está dividida en cuatro secciones triangulares cubiertas de estuco, en torno a una linterna octogonal, y decoradas con pinturas realizadas por un autor no identificado hasta el momento. En dos de ellas contemplamos sendas ceremonias romanas: en una tiene lugar la aparición celestial de la Virgen del Rosario en el interior de Santa María la Mayor ante una multitud de eclesiásticos –cardenales y representantes de las órdenes religiosas- que se postran ante ella presididos por el papa Pío V; en la otra, la procesión religiosa en acción de gracias por la victoria naval porta en andas la misma imagen de la Virgen del Rosario ante la basílica de Santa María la Mayor y una multitud arrodillada. En las otras dos secciones enfrentadas de la bóveda aparece representada la batalla naval con gran detalle y realismo –vemos incluso como la artillería derriba los mástiles enemigos-, aunque con poca verosimilitud, pues las galeras han sido reemplazadas por galeones o navíos atlánticos y los soldados de la Santa Liga muestran casacas y tricornos dieciochescos.

El tercer espacio leparentino admirable es el Oratorio del Rosario de Santa Cita, en Palermo, decorado íntegramente en los inicios del siglo XVIII con fantásticos estucos en alto relieve de Giacomo Serpotta. Esta cofradía fue fundada en 1570, e inauguró este oratorio en 1686. El altar está presidido por el lienzo de la Virgen del Rosario pintado en 1695 por Carlo Maratta, y Serpotta realizó los estucos entre 1718 y 1719. La pared de los pies, en la que se hallan las dos puertas de acceso a la capilla, aparece cubierta por un grandioso cortinaje en el que, entre angelotes y trofeos contemplamos seis escenas enmarcadas: en el centro, y a mayor tamaño, se representa el enfrentamiento de galeras, mientras en el cielo Santo Domingo contempla a la Virgen con el Niño; sobre esta escena, y en un recuadro algo menor, se halla la coronación de la Virgen por la Trinidad; las cuatro escenas restantes y todas las ubicadas en los muros laterales representan los misterios gloriosos, gozosos y dolorosos. Numerosas alegorías de virtudes completan el conjunto.

## EL CAMINO HACIA VIENA Y LA VICTORIA DE KAHLENBERG

Tras la conclusión de la Guerra de los Treinta Años y la firma de los tratados de Westfalia, la Religión dejó de ser motivo de disputa entre estados de diferentes credos cristianos. Esto explica que en el caso de la campaña de liberación de Viena abunden más recreaciones de la batalla veristas que alegóricas, pues en la segunda mitad del siglo XVII Dios había dejado de tomar parte en los conflictos entre los estados europeos. No obstante, una guerra contra el turco era otra cosa y la crisis de 1683 fue vista como un eslabón más de la cadena de luchas inconclusas e irresueltas entre Oriente y Occidente iniciada con las Cruzadas. Pero aun así la sacralización de la misma se materializó de una manera más sutil, excepto en las tierras de la Monarquía Hispánica. Paradójicamente, aunque la España de Carlos II debido a la escasez de recursos no pudo destinar contingentes militares a liberar Viena limitándose como el papado a aportar apoyo económico, fue la que más insistió en

<sup>27</sup> SANTIAGO SILVA, J. de. *Atotonilco*, Ediciones La Rana, México, 1996, pp. 16-47.

<sup>28</sup> SANTIAGO SILVA, J. *Atotonilco*, p. 74.

la atribución divina de la victoria a la vez que asumió como propio el éxito, especialmente en los distantes territorios americanos, en un formidable espejismo barroco.

Durante la primera mitad del siglo XVII la defensa de la frontera danubiana, que correspondía al Sacro Imperio y por tanto a la Casa de Habsburgo, se convirtió en una cuestión de compromiso con la Fe y con la Iglesia. En el *Atlas Maior* de Joan Blaeu (Ámsterdam, 1662-1665), el mapa *Danubius, Fluvius Europae Maximus*, muestra en su cartela enfrentados al emperador Habsburgo y al sultán otomán: el primero protege la Cruz mientras que la alegoría que acompaña al segundo la pisotea (fig. 9). Veinte años antes de que se produjera el decisivo enfrentamiento en Viena entre Habsburgo y otomanos una ilustración del mayor atlas del Barroco ya lo configuraba simbólicamente.

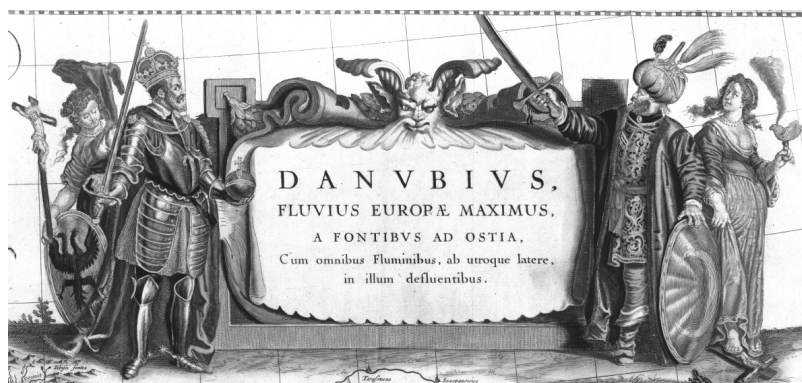


Fig. 9: Danubius, Fluvius Europae Maximus, en el Atlas Maior de Joan Blaeu, Ámsterdam, 1662-1665.

En 1681 el príncipe magiar Emérico Thököly, vasallo del emperador Leopoldo I pero calvinista de religión e hijo de un noble cuyas propiedades habían sido confiscadas tras la conspiración de los magnates, inició una rebelión contra el poder imperial en la Alta Hungría con el fin de crear un reino independiente. Tras reunir un ejército de entre veinte y treinta mil combatientes buscó la protección del gran visir Kara Mustafá, que dirigía las guerras del imperio otomano desde su nombramiento en 1676. El visir se apresuró a reconocer al príncipe rebelde, ordenando al gobernador de Buda que lo coronara como rey de Hungría.<sup>29</sup> Los representantes del Rey Sol alentaron la rebelión húngara y animaron a Mustafá a marchar sobre Viena prometiéndole no involucrarse en su defensa. Ante estas perspectivas, el visir no vaciló y un ejército de más de cien mil soldados turcos invadió el Sacro Imperio avanzando hacia Viena. La movilización del ejército turco fue inmediata y relativamente fácil pues desde hacía décadas éste hacía un eficaz uso del llamado «Camino otomano», que permitía en seis semanas trasladar un gran ejército desde Constantinopla a Buda gracias a cuarenta almacenes permanentes y al uso adecuado de la red fluvial húngara<sup>30</sup>.

El 31 de marzo, y gracias a la mediación del papa Inocencio XI a través del nuncio apostólico en Viena, cardenal Francesco Buonvisi, los representantes del emperador Leopoldo firmaban en Cracovia con el rey de Polonia Jan III Sobieski una alianza militar contra el imperio otomano –aunque inicialmente Sobieski era un monarca francófilo las incursiones constantes de turcos y tártaros en las fronteras de la República de las dos Naciones le empujaron hacia una alianza contra el

<sup>29</sup> Posteriormente, Thököly sería desde 1690 príncipe de Transilvania, hasta que por la Paz de Karlowitz se vio obligado nueve años más tarde a exiliarse, falleciendo en tierras del imperio otomano en 1705.

<sup>30</sup> BLACK, J. *Akal atlas ilustrado. La guerra: Del Renacimiento a la Revolución 1492-1792*, Akal, Madrid, 2003, p. 72.

enemigo común. La iniciativa del pontífice proclamando una Santa Liga facilitó que a la misma se sumaran los electores Maximiliano II Emanuel de Baviera y Johann Georg III de Sajonia –el primero católico, pero el segundo protestante. Inocencio XI otorgó a la Liga un gran apoyo financiero, al gravar la riqueza de la Iglesia en toda Europa durante un decenio, lo que solo en las tierras imperiales supuso un tercio de los ingresos eclesiásticos<sup>31</sup>.

Tras un verano en el que la ciudad de Viena sufrió un terrible asedio que se prolongó ocho semanas, ésta fue liberada en la batalla de Kahlenberg, librada a sus puertas el 12 de septiembre de 1683. El coste en vidas ese día fueron cuatro mil bajas en el ejército de la Santa Liga y entre diez y veinte mil en el de la Media Luna. En la retirada fueron capturados cinco mil hombres. El botín en armas –ciento veinticuatro cañones-, animales, dinero, vituallas y equipamiento fue cuantioso, incluyendo el estandarte imperial de «colas de caballo», los archivos de la cancillería y la tienda del gran visir. El día 13 de septiembre Sobieski y Lorena realizaron su entrada triunfal en Viena<sup>32</sup>.

La resistencia heroica de la capital danubiana y la subsiguiente batalla de Kahlenberg fueron el punto de inflexión en el conflicto entre Habsburgo y otomanos que se había iniciado casi dos siglos antes. Pero la guerra en las tierras danubianas no había hecho más que empezar.<sup>33</sup> Leopoldo I inicialmente volvió su mirada a la guerra que se libraba en Occidente entre la Casa de Austria y Luis XIV, con el objeto de convertirla de nuevo en su prioridad estratégica. Como sucedió con Lepanto un siglo antes, parecía que ahora también la gran victoria vienesa iba a ser fruto de un día. Pero esta vez no sucedió así: se impuso la voluntad de Inocencio XI que empujó al emperador a insistir en la guerra contra los turcos y emprender la conquista de Hungría. La Santa Liga, activa durante la campaña de 1683 sin estar ratificada por un documento, fue firmada finalmente en marzo de 1684: el día 5 la suscribió el rey de Polonia, el 28 del mismo mes el emperador del Sacro Imperio, y 25 de abril el dogo de Venecia; poco después se unirían a la misma la Orden de Malta y el gran ducado de Toscana<sup>34</sup>.

## DEUS VICIT

Tras la gran victoria de Kahlenberg el rey de Polonia Sobieski escribió una carta para Inocencio XI que empezaba con la frase *Venimus, Vidimus, et Deus vicit* («Llegué, vi, y Dios venció»).<sup>35</sup> Este lema inspirado en la locución latina *Veni, vidi, vici* («Llegué, vi, vencí»), aunque ligeramente modificado, había empezado a cobrar fortuna en el siglo XVI como síntesis del pensamiento político y militar del imperio de los Habsburgo. Según Plutarco, la sentencia fue pronunciada por el cónsul Julio César ante el senado romano tras su fulgurante campaña de Ponto y obtener la victoria en la batalla de Zela contra el monarca Farnaces II, hijo de Mitrídates VI (47 a.C.)<sup>36</sup>. Siguiendo su ejemplo, el emperador Carlos V la pronunció asimismo tras la victoria de Mülhberg, según narra el cronista Ávila y Zúñiga, pero cristianizándola –*Veni vedi deus vincit*–, y así aparece en una de las estampas conmemora-

<sup>31</sup> INGRAO, C.W., *La monarquía de los Habsburgo (1618-1815)*, Rialp, Madrid, 2020, p. 115.

<sup>32</sup> TÓTH, F. “La batalla de Kahlenberg”, *Desperta ferro*, 32, 2018, pp. 42-49.

<sup>33</sup> PARVEV, I. *Habsburgs and ottomans between Vienna and Belgrade 1683-1739*, Columbia University Press, Boulder, 1995; TÓTH, F. *Journal des campagnes du duc Charles V de Lorraine (1683-1689)*, Honoré Champion, París, 2017.

<sup>34</sup> TÓTH, F. “La batalla de Kahlenberg”, p. 49.

<sup>35</sup> KALINOWSKA, A. “Juan Sobieski, un rey guerrero”, *Desperta Ferro. Historia Moderna*, 32, 2018, pp. 52-55.

<sup>36</sup> PLUTARCO. *Vida de Julio César*, L.

tivas realizadas por Enea Vico entre 1550 y 1551<sup>37</sup>. La frase de Sobieski mantiene el sentido providencialista otorgado por el emperador Habsburgo a la sentencia original del emperador romano, pero emplea el plural en un posicionamiento más humilde que aun hace más relevante la intervención divina.

Pero aunque el rey polaco atribuyó la victoria a Dios, fue María, la intercesora de los hombres, la que a nivel popular y artístico se adjudicó el triunfo. La Virgen, en cualquiera de sus advocaciones, apareció a los ojos de la Europa católica como la principal artífice del triunfo de Viena, e igual que había sucedido con Lepanto, muy pronto fue representada presidiendo alegorías de la batalla. Una estampa de Ludovico Gimigniani y Arnold van Westerhout, *Asedio de Viena* (h. 1683, Biblioteca Casanatense, Roma), muestra a María con el Niño Jesús entre nubes acompañados del genio de la guerra que, armado con un escudo que exhibe el anagrama mariano entre una corona imperial y la media Luna, se dispone a lanzar sus dardos sobre el campamento turco que sitia la ciudad danubiana (fig. 10). Los habitantes de Roma, una vez conocida la victoria de 1683, consagraron a la Virgen el templo del Santo Nombre de María en el foro de Trajano –en cuya sacristía se depositó y se conserva el tapiz de la tienda de campaña del gran visir y su bastón de crines. Y aun en 1716, cuando el príncipe Eugenio volvió a derrotar a los turcos el día de la fiesta de Santa María de las Nieves, el papa Clemente XI atribuyó la victoria al rosario y mando colgar los estandartes turcos enviados a Roma en la iglesia dominica de Santa María de la Minerva<sup>38</sup>.



Fig. 10- Ludovico Gimigniani y Arnold van Westerhout, *Asedio de Viena*, h. 1683, Biblioteca Casanatense, Roma.

<sup>37</sup> ÁVILA Y ZÚÑIGA, L. de. *Comentario de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de 1546 y 1547*, Venecia, 1548. Véase GOZALBO NADAL, A. *Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial*, tesis doctoral, Universitat Jaume I, Castellón, 2021.

<sup>38</sup> MÁLE, E. *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985, p. 384.



Por su parte los Habsburgo aprovecharon la victoria de Viena para, junto con el recuerdo permanente de Lepanto, reforzar su particular *Pietas Austriaca* mariana. El grabado de Elias Nessenthaler -después Jan Onghers-, *Tesis de la disputa sobre la Inmaculada y el triunfo de Leopoldo I sobre los otomanos* (1700) es en este sentido muy elocuente como ha demostrado Friedrich Polleross: sobre los argumentos textuales del posicionamiento teológico y bajo un rompimiento de gloria y la corte celestial descubrimos dos escenas superpuestas: en la de arriba Dios Padre hace callar a los dominicos mientras alienta a los franciscanos a defender la pureza de María; en la inferior los carros triunfales papales e imperial aplastan con sus ruedas respectivamente a herejes y turcos a la vez que se dirigen a asistir a la apoteosis de la Inmaculada; en este último carro viaja Leopoldo I junto a su sucesor José I, mientras la gualdrapa de uno de los caballos que tiran del mismo muestra una vista de la ciudad de Buda orlada por los nombres de las demás ciudades arrebatadas al imperio otomano (fig. 11). El inmaculismo y las victorias danubianas formaban ya parte indisoluble del mito habsbúrgico<sup>39</sup>.



Fig. 11- Elias Nessenthaler, Tesis de la disputa sobre la Inmaculada y el triunfo de Leopoldo I sobre los otomanos, 1700.

Sucedida la victoria de Viena, el otoño de 1683 fue un tiempo de celebraciones, como lo fueron también los años siguientes con motivo de las sucesivas victorias

<sup>39</sup> POLLERROSS, F. "The Immaculata, emperor Leopold I and Rome in the year 1700: an unknown Franciscan Thesis print", en MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I. (dirs.): *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Trea, Gijón, 2018, pp. 271-290.

consecuencia de la ofensiva continua que el Imperio, Polonia y Venecia sostuvieron contra el Imperio Otomano. Y los festejos públicos alcanzaron su clímax en el otoño de 1686, cuando finalmente cayó la ciudad de Buda, capital del reino de Hungría y antiguo bastión defensivo de la Cristiandad, pero que tras la derrota de Mohács en 1526 se había convertido en la puerta por la que los turcos intentarían una y otra vez subyugar a Europa. Su restitución siglo y medio después aun fue más impactante en la mentalidad europea que la liberación de Viena, pues determinaba sin lugar a dudas un cambio ya incuestionable en la dirección del viento. La ecuación Viena-Buda es lo que superaba en trascendencia a la victoria de Lepanto, coja de una posterior conquista urbana de valor simbólico -como en su momento se soñó que pudieron haber sido la reconquista de Constantinopla o Jerusalén.

### EL TRIUNFO DE LA PIETAS HABSBÚRGICA EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

En la España de Carlos II, así como en sus territorios italianos, flamencos y americanos, la alegría fue inmensa -al fin y al cabo el Danubio no quedaba más distante de Madrid que el golfo de Lepanto. La victoria de Viena era la victoria de los Habsburgo, y aunque la Monarquía Hispánica no se incorporó finalmente a la Santa Liga en 1684, había aportado recursos económicos a la campaña militar que liberó Viena, e incluso envió tropas a la conquista de Buda que tuvo lugar unos años después. Además, las victorias sobre el Imperio Otomano suponían debilitar a un aliado del reino de Francia. Y, sobre todo, el imperio español seguía construido sobre un armazón ideológico y religioso sustentado en la defensa de la Fe Católica contra herejes, paganos e infieles. Y en esta concepción maniquea de la geopolítica ningún enemigo había demostrado ser tan peligroso como el turco. Todos los triunfos que se obtuvieran contra el mismo enlazaban sin ruptura con las campañas mediterráneas que un siglo antes habían emprendido sin conclusión Carlos V y Felipe II. Y la doble victoria de Viena y Buda fue interpretada como un triunfo del imperio habsbúrgico y a la vez como la culminación de la irresuelta campaña de Lepanto<sup>40</sup>.

De la celebración en el Nápoles hispánico por ésta misma victoria nos ha llegado un documento gráfico excepcional, la estampa de Filippo Schor, *Planta de la segunda fiesta que el ex. s. mrq. del Carpio virrey de Napoles hizo en setiembre 1686 por la conquista de Bvda*. En un gran llano decorado con candelabros, fuentes de vino, pirámides comestibles y águilas imperiales una multitud de napolitanos asiste, a pie o en calesa, a una recreación del campamento cristiano presidido por el templo de la Fe, siendo los actores principales el emperador, el duque de Lorena y el elector de Baviera. Como en muchas composiciones festivas similares es muy instructivo recrearse en las escenas secundarias, como el asalto popular a las pirámides de viandas. La larga nube que se despliega sobre el escenario permite intuir el uso de tramoyas y artilugios efectistas. Esta segunda fiesta que dispuso el virrey por la victoria de Buda y que dedicó a su esposa, fue organizada por don José de Aguirre y Gamorra, servidor de marqués.

Entre las representaciones artísticas realizadas en la Península Ibérica por la victoria de Viena destaca una pintura anónima realizada al óleo sobre lino, *La victoria de los aliados contra los turcos en Viena* (1683, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid). Muestra un carro triunfal tirado por turcos cautivos que Francisco Ollero ha identificado con agudeza como un boceto de la máquina efímera financiada por la sevillana Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral para la fiesta que tuvo lugar en Sevilla el 28 de noviembre de 1683 con motivo de

<sup>40</sup> POLLERROSS, F. "Paralelismos y diferencias. La política artística de los Habsburgo a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII", en GARCÍA GARCÍA, B.J. y ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A. (eds.). *Visperas de Sucesión. Europa y la Monarquía de Carlos II*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2015, pp. 333-350.

la celebración de la victoria de Viena<sup>41</sup>. Distintas inscripciones permiten identificar a los personajes históricos representados: sobre una cubierta sembrada de trofeos avanza de proa a popa la alegoría de la ciudad de Viena liberada; ante ella y en el castillo de popa descubrimos a Carlos II de España arrodillado ante el pontífice Inocencio XI, al que entrega un documento mientras éste le bendice; contemplan la escena el conde de Starhemberg, Leopoldo I de Austria, Juan III Sobieski de Polonia, su hijo Jacobo Luis y el duque de Lorena. Un gran estandarte con el signo de la Cruz, similar al exhibido en Lepanto por la Galera Real, preside la popa del navío vencedor sobre otra enseña humillada decorada con medias lunas crecientes; a proa, y junto a una infantil alegoría de la Fama cuyo banderín exhibe los símbolos eucarísticos, un águila bicéfala sujeta con sus garras otra media luna. Los retratos son bastante asépticos, y solo las inscripciones, tiaras y coronas permiten una correcta identificación de los personajes. En el discurso retórico de esta imagen, e igual que sucedió con muchas recreaciones simbólicas de Lepanto en las que el rey de España, el dux de Venecia y el pontífice romano aparecían representados junto a sus respectivos almirantes compartiendo la gloria de la victoria, en este carro triunfal conmemorativo de la jornada del 12 de septiembre de 1683, el rey de España, el emperador del Sacro Imperio y el papa se confunden intencionadamente entre los líderes militares que combatieron en persona en Kahlenberg ese día.

En América surgió en las escuelas andinas un modelo iconográfico ligeramente inspirado en estampas europeas, que mostraba al joven Carlos desenvainando su espada para defender la Eucaristía ante amenazantes soldados turcos. Es el caso del lienzo cusqueño anónimo *El rey de España (Carlos II) defendiendo la Eucaristía del ataque de los musulmanes* (Colección particular), en el que el joven monarca con la espada desenvainada encabeza un grupo de soldados enfrentándose a varios turcos que pretenden derribar una custodia eucarística ubicada en lo alto de una columna, a cuyos pies se sitúan las insignias del poder (corona, cetro y orbe); contempla la escena desde los cielos la Trinidad. Existen otras versiones de esta composición en la escuela cusqueña, como *La defensa de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima junto al rey de España* (1671-1770, Museo Pedro de Osma, Lima), y *La defensa de la Eucaristía con Santo Tomás de Aquino* (siglo XVIII, parroquia de San Pedro, Lima). En ambas el monarca esgrime la espada con la mano, acompañado de la santa o santo mencionado<sup>42</sup>. También existen representaciones de esta peculiar iconografía carolina en el virreinato de La Nueva España, como el lienzo anónimo, *Alegoría de la Eucaristía* (siglo XVII, Parroquia de Santa Cruz y la Soledad de María, SEDESOL, México). Muchas de estas imágenes en las que un jovencísimo Carlos II se enfrenta a los turcos son anteriores a la campaña de Viena de 1683 – otras serán posteriores, dando paso a un Carlos II ya mayor o incluso a un Felipe V borbón, y su revitalización se explica precisamente a raíz del impacto mediático de las campañas danubianas finiseculares-, y permiten percibir la pervivencia del éxito de las representaciones otomanas como enemigos atávicos a partir de las muchas recreaciones de Lepanto realizadas a finales del siglo XVI, preferentemente en las capillas del Rosario de los conventos dominicos.

Lo cierto es que el imaginario moro-turco-berberisco, adormecido durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, se hizo de nuevo presente tanto en la Nueva España como en el Perú durante el largo gobierno de Carlos II gracias a las campañas danubianas iniciadas en 1683. La defensa del paraíso frente a ese enemigo oriental y africano inexistente en América que la propaganda hispánica asignó a

<sup>41</sup> OLLERO LOBATO, F. "De la ocasión a la alegoría. Retratos, imágenes y fiestas tras la victoria de Viena de 1683", *Quintana*, 13, 2014, pp. 221-239.

<sup>42</sup> MÚJICA PINILLA, R. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 2001, pp. 204-209.



Carlos II se materializó en diversas pinturas y representaciones artísticas. Vamos a ver a continuación dos ejemplos americanos muy potentes desde el punto de vista iconográfico, el primero más sutil en su referencia a las campañas danubianas, el segundo absolutamente directo. El primero es una pintura atribuida al indígena Basilio de Santa Cruz, *Virgen de la Almudena* (1698, Catedral de Cusco, Perú), que nos muestra a Carlos II y a su segunda esposa arrodillados delante de un altar, decorado con el escudo real, presidido por la imagen de la mencionada Virgen. Tras ellos y en un entorno paisajístico, podemos contemplar diversos milagros y apariciones marianas vinculadas a San Isidro. Esta pintura no solo representa la devoción inmaculista del matrimonio real, sino que introduce a Carlos y Mariana en un escenario sagrado en el que se confunde lo que es verosímil –el rezo ante el altar– con lo que son visiones –la Virgen y los reyes habitan un espacio místico poblado de mariofanías y taumaturgias–, siendo las miradas regias, dirigidas al espectador, las que nos permiten también a nosotros acceder al mismo. Pero, además, la pintura muestra a su derecha el asedio de una ciudad por un ejército musulmán. Tradicionalmente se ha pensado que es el Madrid medieval, y que el templo representado muestra imaginativamente la desaparecida iglesia de Santa María de la Almudena de Madrid, demolida en 1868. No obstante la presencia de artillería y las indumentarias de los ejércitos podrían representar más bien un asedio contemporáneo en la guerra entre Habsburgo y otomanos, como la propia Viena.

El segundo ejemplo del impacto vienés en América es el biombo *Batalla de Viena* (finales siglo XVII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán), realizado con la técnica del enconchado y atribuido a los hermanos Miguel y Juan González, activos en la Nueva España durante las últimas décadas del siglo XVII y autores asimismo de la importantísima serie de veinticuatro tablas enconchadas sobre la *Conquista de México* (1698, Museo de América, Madrid)<sup>43</sup>. Se inspira claramente en una estampa iluminada de Romeyn de Hooghe –realizada a partir de un dibujo de Jacobus Peeters y editada por Nicolaes Vissher II–, *El asedio de Viena por los turcos* (1683). Tanto el grabado original como las hojas del biombo nos permiten apreciar el derrumbe de toda la línea defensiva otomana: en la parte superior se percibe el avance de las fuerzas polacas e imperiales sobre el campamento turco, mientras que en la parte inferior y más próxima a la mirada del espectador vemos asimismo como las fuerzas del ejército aliado –en las que descubrimos estandartes con cruces borgoñonas y águilas bicéfalas– barren de la margen izquierda del Danubio a las tropas del gran visir; en el centro de la composición una vista casi aérea nos permite contemplar como la castigada ciudad sigue sufriendo el fuego de la artillería, especialmente sus bastiones, así como el importante papel estratégico que desempeñaban las dos islas fluviales, Tabor y Leopoldstat, tomadas al asalto por los turcos en los primeros días del asedio y ahora a punto de ser recuperadas.

## EPÍLOGO DECIMONÓNICO

Con motivo de la conmemoración del segundo centenario de la batalla de Viena el pintor polaco especializado en grandes cuadros de historia Jan Matejko (1838-1893) realizó el lienzo *La liberación de Viena* (1883, Museos Vaticanos), que tras ser exhibido en la ciudad danubiana fue donado al papa León XIII (1878-1903), pontífice que impulsó de nuevo el rezo del Rosario a finales del siglo XIX (fig. 12). La obra fue pintada en pleno auge del liberalismo y del avance de los partidos y sindicatos de izquierda como testimonio de la fuerza viva del catolicismo en este

<sup>43</sup> OCAÑA RUIZ, Sonia I. “Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, I-106, 2015, pp. 75-112.

tiempo, a la vez que como concreción artística de un episodio relevante del relato patriótico de la nación polaca.



Fig. 12- Jan Matejko, La liberación de Viena, 1883, Museos Vaticanos.

La composición, épica y grandiosa, concentra a un gran número de personajes, pero nos muestra en su centro una escena no representada hasta el momento en el imaginario artístico de 1683: precisamente el momento en el que Jan Sobieski, montado a caballo y acompañado de su joven hijo Jacobo Luis, entrega al canónigo Denhoff una carta dirigida al papa Inocencio XI informándole de la victoria con el texto *Venimus, vidimus, Deus vicit*. Además de multitud de soldados y estandartes, de turcos cautivos y de cadáveres, podemos contemplar también en el lienzo a otros artífices de la derrota de los turcos, como el duque de Lorena descubriéndose o el fraile capuchino Marco d'Aviano, situados todos entre las tiendas otomanas y el monte Kahlenberg a la izquierda y los campanarios de la ciudad liberada a la derecha. Aparentemente no hay representaciones taumáticas en la escena, pero dos elementos naturales dotan de significado simbólico a la victoria: un gran Arco Iris y una paloma volando sobre la cabeza del rey Sobieski. Además, y como testimonio de la intervención divina, D'Aviano sostiene con las manos el icono de la Virgen de Loreto.

Para la Europa católica decimonónica enfrentada a sus propios fantasmas, y como dos siglos antes para la Europa cristiana barroca, fue el designio divino a través de la determinación papal el verdadero artífice del triunfo militar de Viena. Como ciento doce años antes lo fue del de Lepanto. Y en 1883, como en 1683, como en 1571, el arte se convertía de nuevo en el mejor testimonio de ello.

## VARIOS HITOS ARTÍSTICOS DEL SIGLO XX Y SU UTILIZACIÓN POLÍTICA

### SEVERAL 20TH CENTURY ARTISTIC LANDMARKS USED FOR POLITICAL PURPOSES

**Manuela Mena**

*RESUMEN: La utilización del arte con fines políticos no es solo una característica del siglo XX, ya que ha sido manejado por el poder, aunque de forma distinta, en cada período de la Historia. En el siglo XX, y el XXI, el arte ha dejado de representar exclusivamente a las élites, políticas, religiosas y económicas, aunque estas siguieron utilizándolo con efectividad. Una de las características del siglo XX es la creación por los Estados, en Europa, por ejemplo, de instituciones que exportan oficialmente el arte, y la cultura, de un país, para promocionar su imagen. En las distintas bienales internacionales, como la de Venecia, existen pabellones que representan a los distintos países, en que se elige un artista "oficial". Por otra parte, hay obras de arte que a lo largo del tiempo revelan esa utilización política que puede ir desde la definición de "El arte degenerado", de los nazis, hasta mover al arte, o al artista, al servicio de la política de signo contrario, como el Guernica de Picasso.*

*ABSTRACT: The use of art for political purposes is not only a characteristic of the 20th century, as it has been used by the powers that be, albeit in different ways, in every period of history. In the 20th and 21st centuries, art ceased to represent exclusively the political, religious and economic elites, although they continued to use it effectively. One of the characteristics of the 20th century is the creation by states, in Europe, for example, of institutions that officially export the art and culture of a country in order to promote its image. At the various international bienales, such as the Venice Biennale, there are pavilions representing different countries, in which an "official" artist is chosen. On the other hand, there are works of art that over time reveal this political use, which can range from the Nazis' definition of "degenerate art", to move art, or the artist, to the service of politics of the opposite sign, such as Picasso's Guernica.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 39-59

ISBN: 978-84-09-39771-6



La utilización del arte con fines políticos no es solo una característica del siglo XX, o del XXI, ya que aquél ha sido manejado por el poder a lo largo de la Historia, aunque de forma distinta en cada ocasión. En la actualidad, -y centrada esta ponencia en el ámbito occidental- a partir de los inicios del siglo XX, el arte ha dejado de representar exclusivamente a las élites, políticas, religiosas y económicas, aunque estas hayan seguido aprovechándolo con efectividad de muy diferentes maneras, si bien arte y artistas han alcanzado en muchos países occidentales una cierta independencia de esos poderes. La presentación aquí concebida para Llerena, en el simposio del año 2021, se basa en varios momentos y situaciones estudiados a través de la bibliografía o de la prensa, e incluso por haber conocido algunas cuestiones de interés en directo y de primera mano en los años de trabajo en el campo del arte, de la historia del arte, de los museos y de otras instituciones, de España y de otros países. No creo que el arte se haya podido desgajar del poder ni siquiera en las pinturas de Altamira y de otras cuevas prehistóricas, que ahora se fechan hasta los lejanos 40.000 años AC, e incluso en la actualidad, en que algunas de esas pinturas se han identificado como de mano de los Neandertales y no ya del más reciente Homo Sapiens. No sabemos qué significado y uso tenían esas primeras pinturas conocidas de los ya plenamente seres humanos, si hubo en ello un inicio de pensamiento religioso o simplemente la fascinación ante los grandes animales a los que ni siquiera podían cazar por la fragilidad de sus armas, o bien el misterio siempre inagotable de la fecundidad femenina y de la generación de nuevos seres. Egipto con sus grandiosas esculturas de los faraones en sus templos, o en Asiria, con relieves de sus reyes en los palacios, como Aurbanipal cazando leones, animal divino y símbolo del mal, al que el rey mataba para imponer el orden perdido, en un período ya histórico, evidencian en uno y otro caso, aunque de distinta forma, el poder de dos naciones avanzadas, su mundo y sus absolutas diferencias. Estas culturas, de las que tenemos noticias documentales, descifrados modernamente sus escritos cuneiformes y sus jeroglíficos, así como el conocimiento proporcionado por los primeros historiadores antiguos, nos permiten conocer cómo eran, que transmitían con el arte, y no sólo la visión de los poderosos, sino que con ellos aparecía claramente el reflejo de su sociedad, el aspecto de sus gentes, sus vestiduras y peinados, los hombres y, a veces, también las mujeres, como en Egipto.

En la Grecia clásica, las ciudades, por medio de los templos, representaron a sus deidades, y en algunos casos a sus héroes. Se citan como novedad los artistas con sus nombres, que se transmiten por primera vez a las generaciones futuras, como Mirón, Fidias y Policleto entre los más conocidos, o como pintores, aunque no se hayan conservado sus obras, Apeles o Zeusis, con sus leyendas recogidas años después por los romanos, como Plinio el Viejo. Estas últimas, esas leyendas elevadas a la categoría de símbolo dan idea de la importancia y del papel del arte en la Grecia clásica, que ocupaba un puesto similar al que tiene en la actualidad, como en Francia o en Estados Unidos a principios del siglo XX, o en nuestro días aún más independiente y admirado. Entre las más interesantes narraciones de Grecia sobre el arte y los artistas están las referidas a Apeles pintando a Campaspe, la concubina favorita de Alejandro Magno, que este cede al gran artista cuando se da cuenta por la mirada del pintor que está enamorado de ella. Más interesante aún es la narración, verdadera o no, de una de las visitas del "divino Alejandro" al taller de aquel, cuando Apeles, al escuchar sus comentarios, le hizo ver a las claras que en realidad no entendía nada de arte, lo que provocó la risa de sus ayudantes, pero ante lo que el gran rey se contuvo, respetando el valor superior del arte, encarnado por el artista. Es una metáfora evidente, temprana, y que se mantuvo hasta los siglos XVI Y XVII para demostrar la superioridad del arte sobre el político o el poderoso. Un caso moderno, y centrado en la corte española, relativo a Goya, es el

del juicio de Floridablanca, ministro de Estado, sobre el gran cuadro de altar de la *Predicación de San Bernardino* en la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid o el de su propio retrato también por Goya y con el que no debió de quedar satisfecho, ya que no se hizo retratar de nuevo por este, que lo esperaba. Floridablanca criticó ásperamente los cuadros que había solicitado para los altares de la basílica, para los que se mostró reacio a pagar la cantidad de dinero que había prometido, diciendo en el reverso de la factura que los pagaba, aunque mucho menos, porque «no han sido gran cosa».

El siglo XVIII, período de la Ilustración y de la Revolución Francesa, supuso la aparición en varios países europeos de los museos de Bellas Artes. En Viena la Emperatriz María Teresa abrió sus colecciones al público en 1776, en el palacio de Belvedere, en Francia, el Louvre, tras la Revolución y aumentado más tarde por Napoleón, en España en 1819, el Museo del Prado, que albergó parte de la colección real hasta que fue finalmente declarado museo público y nacional en 1872. En Inglaterra, la National Gallery, primer museo europeo que no procedía de las obras de la colección real o de otras colecciones aristocráticas, sino que, abierto en 1824, se formó por decreto del Estado. Una primera adquisición del Gobierno británico, de treinta y tres obras compradas para crear un museo nacional, fueron sus inicios, que continuaron sin parar por las adquisiciones de los sucesivos directores y por las numerosas e ininterrumpidas donaciones de particulares. En Italia, antiguas colecciones nobiliarias pasaron a ser nacionales, como los Uffizi, abierto al público en 1765 con las obras donadas al pueblo de Florencia por la archiduquesa Ana María Luisa de Medici, o bien albergaron colecciones nobiliarias, como la Galleria Borghese en Roma o la de Capodimonte en Nápoles que, con el tiempo se convirtieron, como el Prado, en museos nacionales.

Junto a la formación de los Museos de Bellas Artes, entre otros, el avance e independencia de las artes tuvieron que ver en gran parte con la creación de las Academias de Bellas Artes. Comenzaron estas tempranamente en Italia, ya en la segunda mitad del siglo XVI, en Florencia y Roma, y favorecieron desde un principio las enseñanzas independientes. Alcanzaron su punto más alto en el siglo XVIII, cuando se extendieron a los más importantes países de Europa. Esto supuso una libertad decisiva para los artistas, que ya no dependían de un taller ni de un maestro, por lo que se encaminaron a un arte más variado e independiente como escribió Goya en su informe de octubre de 1792 a la Academia de San Fernando sobre la «Enseñanza de las Bellas Artes», en que advertía que «no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, ú obligación servil de hacer estudiar ó seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento à los Jóvenes que profesan este arte tan difícil». Las Academias dieron lugar asimismo a las exposiciones, que en Francia, dependientes de la monarquía, alcanzaron una de gran importancia ya desde el siglo XVII con el *Salon*, la «exposición periódica de artistas vivos» que promovió Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV, celebrada por primera vez en 1664 en el *Salon carré* del Louvre, de ahí su nombre, y que continuó ininterrumpidamente hasta 1848. La tensión se estableció tempranamente en el ámbito artístico por la existencia de un jurado que podía rechazar las obras que no les parecían bien a sus miembros. Cuando los tiempos cambiaron, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las academias y la formación que impartían se «anquilosaron», existió un movimiento de independencia que dio lugar, en Francia fundamentalmente, a la aparición de academias y exposiciones independientes, como el *Salon des refusés*, en 1864, en que se exhibieron las obras de los rechazados por el *Salon* oficial, el *Salon* de 1872, en que se presentaron los Impresionistas, el *Salon des Indépendents*, desde 1884, o el *Salon de Otoño*, en 1905, más variado e internacional. En Inglaterra, la *Royal Academy of Arts* celebraba sus exposiciones anuales desde 1768, acompañadas por catálogos de lo expuesto, que estaba seleccionado

por un comité formado por los académicos, que fueron siempre y lo siguen siendo en la actualidad artistas y arquitectos y no de otras profesiones, como sucede en otros países. En España, por ejemplo, los académicos, de distintos grados, podían ser desde los inicios de estas instituciones miembros de la aristocracia o personajes de renombre cultural, historiadores, coleccionistas, diplomáticos, etc., para quienes su presencia representaba, y representa, un título honorífico y de prestigio, más que para favorecer el funcionamiento propio de la Academias y la independencia de los artistas. Las exposiciones celebradas por las Academias, como la de la Royal Academy of Arts inglesa, existieron en otros países, aunque no con la variedad e importancia de esta. En España también, desde sus inicios a mediados del siglo XVIII, de un modo privado en un principio, no como el *Salon* en Francia, sino cuando una vez al año algunos artistas presentaban sus obras a la vista de los otros académicos y de los conocedores. En el siglo XIX aparecieron también en España las *Exposiciones Nacionales de Pintura y Escultura*, que dependían del Gobierno, y en las que se seleccionaban obras de artistas españoles de renombre, pintadas generalmente para que formaran parte de esa exposición que les confería prestigio y notoriedad.

Una de las características del siglo XX respecto a los diferentes Estados o Gobiernos en su relación con las artes es la creación, en Europa fundamentalmente, de instituciones que apoyan y difunden oficialmente el arte, y la cultura de un país para promocionar su imagen exterior y valorar a sus artistas. Se han centrado fundamentalmente en el arte contemporáneo, si bien hay proyectos de arte antiguo, sobre todo de pintura anterior al siglo XX. En las distintas bienales internacionales, como la de Venecia, existen pabellones que representan a los distintos países, y en los en cada ocasión se elige, por medio de un jurado o de los funcionarios encargados de ello, a un artista «oficial». Por otra parte, hay obras de arte que, a lo largo del tiempo, revelan esa utilización política que puede ir desde la definición de «Arte degenerado» de los nazis, hasta utilizar determinadas obras, o artistas, al servicio de una política de signo contrario al que tenían cuando fueron creadas, como el *Guernica* de Picasso. Los apoyos oficiales pueden ser brillantes en muchos casos, pero también ese rigor oficialista produce generalmente exposiciones carentes de interés. Por ejemplo, a lo largo de los años de trabajo en el Museo del Prado, he tenido ocasión de ver exposiciones que no tenían relevancia alguna, obligados desde varios Ministerios, de uno y otro signo, a organizarlas por motivos de proyección política. En ese caso, tanto desde el Museo del Prado, como he visto hacerlo desde otros museos e instituciones de otros países, se buscaba proteger las obras de calidad, para no ponerlas en peligro por cuestiones que nada tenían que ver con el arte, su conocimiento o las investigaciones histórico-artísticas en curso. Había que actuar así porque los ministerios implicados tendían a no emplear los fondos económicos adecuados ni a utilizar las mejores compañías de transporte, así como tampoco asegurar la vigilancia y acompañamiento de las obras prestadas y atender de ese modo a su estado de conservación. He sido testigo de varias exposiciones de ese tipo con destino a la antigua URSS, en 1979, a Japón, a América del Sur entre otros. En varias de esas exposiciones con un trasfondo político sucedía que al llegar el momento de la inauguración ni siquiera asistían a esta los políticos que tenían que representar a España y conseguir así el rédito diplomático que habían pretendido con ese proyecto.

#### LAS EXPOSICIONES MODERNAS, LA BIENNALE DE VENECIA Y LAS FERIAS DE ARTE EN LOS SIGLOS XX Y XXI.

La proyección política del arte, junto a las exposiciones nacionales promovidas entre los siglos XVII y mediados del siglo XIX por las Academias de Bellas Artes



de los diferentes países, se unió a fines del siglo XIX con manifestaciones en que entraron en juego, sobre todo en lo referido al arte contemporáneo, cuestiones comerciales. Ese desarrollo del arte contemporáneo desde los inicios del siglo XX, como arte ya independiente, es decir, menos ligado al Estado y más a los propios artistas, comenzó activamente con la difusión de las galerías de arte, debido al interés de los coleccionistas por su adquisición, que se sitúan en paralelo a las "Exposiciones internacionales" y a las "Ferias de Arte", con las que están unidas desde el principio. Estas últimas tendrán lugar sólo en determinadas ciudades de países muy concretos en los que el arte tenía un papel esencial, lógicamente y sobre todo, por el poder económico, así como por el carácter de vanguardia de sus expresiones artísticas novedosas, como fue el París de fines del siglo XIX. En otras ciudades contaba su atractivo turístico, como fue el caso de Venecia, aunque en Italia había existido desde el siglo XVIII la exposición de las obras de sus mejores artistas en las distintas academias de bellas artes. Estas, además, premiaban a los mejores artistas por obras presentadas a sus concursos, como el de la Academia de Parma, al que se presentó Goya en 1771. Francia, a su vez, promovía desde 1663 el *Prix de Rome*, que dependía del Estado y se otorgaba a los mejores estudiantes de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, de París, fundada en 1648, para que pudieran estudiar en Roma. Venecia, en 1895, lanzó al mundo la que recibiría el nombre de *Biennale di Venezia*, por tener lugar como su nombre indica cada dos años, con un éxito inmediato que continua en nuestros días, más de ciento veinte años después de su apertura. En una de las zonas menos atractivas de la ciudad, *I giardini di Castello*, se edificaron los pabellones de los distintos países invitados, fundamentalmente europeos en sus inicios, que fueron aumentando con el tiempo, y entre los que figuró España desde el primer momento. Venecia que había sido una de las grandes ciudades del pasado europeo, llamativa por su situación privilegiada en las relaciones entre oriente y occidente, y su singularidad, había decaído durante el siglo XIX, por lo que esa actividad «moderna» supuso el inicio de su nueva posición en el mundo como uno de los puntos esenciales de la Historia europea, convertida de nuevo en centro cultural de vanguardia y motor de la ciudad, que actualmente recibe más de medio millón de visitantes durante los meses en que tiene lugar la *Biennale*. Pasó de estar centrada en el arte, con un edificio excepcional por su tamaño dedicado a Italia, a incluir más adelante la bienal de arquitectura, presentaciones de teatro y danza, así como su relación con el festival de cine. Todo ello supuso, además, la celebración de numerosas exposiciones que tienen lugar en los museos históricos de la ciudad, en los ya establecidos en el siglo XIX, así como en las instituciones privadas de nueva apertura, como la *Fondazione Giorgio Cini*, abierta en 1956 en el convento de la isla de San Giorgio Maggiore, con una excelente proyección internacional por sus exposiciones de arte contemporáneo o, por ejemplo, por el apoyo al vidrio veneciano antiguo y moderno. Otros centros, como la *Peggy Guggenheim Collection*, a la que su propietaria, la coleccionista y mecenas neoyorkina, dio inicio como motivo de su relación con Venecia por la presentación de su colección en la *Biennale* de 1946, y su consiguiente adquisición del palacio Venier, en el Canal Grande, que abrió sus puertas en 1949, y donde ella estableció su residencia definitiva, dedicada a partir de entonces de la promoción de su iniciativa veneciana. Más adelante, esa actividad cultural y artística de esta ciudad se enriqueció con el establecimiento en 1951, también en el Canal Grande y en el grandioso Palazzo Grassi, del *Centro para las Artes y la Moda*, que cerró en 1983. Fue adquirido entonces por el Grupo Fiat, presidido por Gianni Agnelli, hombre apasionado por el arte, que encargó su restauración a la afamada arquitecta Gae Aulenti, convirtiéndolo en una gran galería para las exposiciones de arte contemporáneo. En 2005, Palazzo Grassi fue adquirido por el magnate francés François Pinault, restaurado por el arquitecto japonés, Tadao Ando, que aumentó su tamaño e influjo por la compra en 2007 del cercano, carismático e histórico edificio de la



Punta della Dogana, para formar así un centro modélico destinado a las exposiciones de arte contemporáneo. Mientras que la *Biennale* seguía la pauta antigua de los centros del Estado, financiados por este, y con ello con un carácter político de fomentar la colaboración e intercambios con otros países, el resto de las instituciones pasaban a ser de corporaciones privadas, al estilo de lo que habían hecho desde el principio en los Estados Unidos para el desarrollo de los museos y otras instituciones culturales, en que solo The National Gallery en Washington tiene ese carácter público y nacional, si bien de gran independencia en su funcionamiento.

Unos pocos años después del inicio de la *Biennale*, en 1903, ya en los comienzos del siglo XX y seguramente por el ejemplo veneciano, París se unió a ese tipo de manifestación nueva que exhibía a los artistas de las vanguardias, y no solo franceses, sino con un carácter marcadamente internacional, como fue el *Salon d'Automne* (el Salón de Otoño). En su caso presentaba una exposición anual que no dependía del Estado ni de las academias, ya que el centro estaba promovido y financiado por la iniciativa privada. Surgió del empeño del arquitecto belga, especialista en el Art Nouveau, Franz Jourdan, opuesto a los movimientos tradicionales y académicos, junto a varios colegas y amigos arquitectos o artistas. El *Salon d'Automne* se convirtió de inmediato en el escaparate de las vanguardias, al presentar, con el apoyo de Renoir y de Rodin, a las nuevas generaciones con figuras de las que iban a surgir el Fauvismo, el Expresionismo y finalmente el Cubismo y el Arte Conceptual, con con la presencia de las obras de Matisse, Picasso y Marcel Duchamp entre otros muchos, que iban a cambiar radicalmente el panorama artístico y el futuro del arte. A diferencia de otras exposiciones, como las del *Salon* original o del *Salon des Refusés*, así como del *Salon des Independents*, mencionadas más arriba y de la generación anterior, en que las críticas se habían centrado en lo artístico, en el *Salon d'Automne*, la oposición entró de lleno en el terreno político. Un nacionalismo de nuevo cuño, que iba a desembocar en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), alcanzaría nada menos que a la Assemblée Nationale francesa con la violenta oposición en una de las sesiones de quienes se oponían y consideraban un escándalo nacional que se expusieran obras de artistas extranjeros, como lo eran entre otros una gran parte de los Cubistas.

A partir de esas primeras exposiciones, fundamentalmente en París, en Venecia, en Bélgica y Holanda, y más tarde en Suiza e incluso en Alemania, el siglo XX y el XXI han visto la proliferación de lo que se han denominado modernamente, más que exposiciones o *Salones*, Ferias de Arte, en las que no solo existe la voluntad de mostrar las vanguardias y el arte de la última generación, sino que están destinadas fundamentalmente a facilitar su venta a coleccionistas o aficionados. Se pueden citar algunas que han seguido ese calificativo casi medieval que recuerda el de las ferias de ganado, para las que se aprovechaban las ciudades o los lugares de grandes aglomeraciones y los cruces de caminos, que aseguraban el éxito de las ventas. Así, en el caso del arte de nuestros días se pueden citar las ferias más importantes, como la Feria de Basilea en Suiza, TEFAF de Maastricht en Holanda, FRIEZE en Londres, ARCO en Madrid, y sus ramificaciones en Estados Unidos y en Asia.

La denominación original de estas manifestaciones, como las exposiciones tempranas y el *Salon*, se convirtió en ese nombre de origen comercial aceptado ya por todos de «ferias de arte». En realidad, respondían a su nueva finalidad, ya que estos eventos estaban concebidos con la idea de exponer no solo el arte producido en un determinado país, como las antiguas exposiciones nacionales, sino en varios y, sobre todo, con un sentido absolutamente mercantil, al estar distribuidas estas ferias por la reunión en sus innumerables pasillos de numerosas galerías de arte, que son las que exponen sus obras. Recientemente proporcionan comités de ex-

ertos (*vettors*) que juzgan la calidad de las obras o la veracidad de las atribuciones y vetan aquellas que no alcanzan el nivel requerido o la garantía de su calidad y autenticidad. La política no tenía ya, ni tiene, papel alguno, salvo raramente, como en España, en que se hacen presentes los políticos en las inauguraciones de *ARCO*, pero sólo para su propia propaganda. En 1988 se estableció en Europa una de las organizaciones más fuertes de este género, la *TEFAF* o *The European Fine Art Foundation*, para la promoción del arte moderno, de las antigüedades y del diseño, que tiene lugar a lo largo del año en diferentes lugares: *TEFAF Maastricht*, en Holanda y cerca de la frontera con Alemania, con obras que se remontan en el tiempo hasta 7000 años. También, más recientemente, *TEFAF New York*, dedicada al arte moderno y contemporáneo y al diseño. En Basilea (Suiza) tiene lugar *Art Basel*, feria de arte moderno y especialmente contemporáneo, que tiene sus versiones, en los últimos años, en Miami y Hong Kong. En Gran Bretaña se ha establecido en Londres, *FRIEZE*, para arte antiguo y moderno (*FRIEZE MASTERS* y *FRIEZE MODERN*), que tiene su extensión en sus sedes de Nueva York y Los Ángeles, y que abrirá también próximamente en Seúl.

Estas ferias nacionales e internacionales tienen la función de la promoción y venta del arte contemporáneo, especialmente por el desarrollo que este ha alcanzado en los últimos decenios, especialmente en el siglo XXI. Sin embargo, suponen asimismo un foro atendido por un elevado número de visitantes a los que facilita indudablemente el conocimiento del arte, y del arte contemporáneo y no solo del expuesto en los museos. El arte antiguo, incluso el del siglo XIX, ha tenido y tiene otros caminos para su difusión, si bien utiliza también para atraer un mayor número de visitantes los acontecimientos, ferias, sobre todo, de arte contemporáneo. No es posible predecir qué va a suceder en el futuro, después de la ruptura ocasionada por la pandemia del Covid-19, y si la difusión del arte a través de los medios que se transmiten por la nube (!) va a ser el nuevo modo de acercarse a este. Hasta ahora se han venido utilizando las ferias de arte como el modo en que las galerías presentan sus obras al público interesado y a los coleccionistas, y estos creen ver así, en un día, todo lo que tiene interés en el mundo, ¡vana ilusión!

#### INSTITUCIONES OFICIALES DE VARIOS PAÍSES PARA LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA Y DEL ARTE.

A lo largo del siglo XX se han desarrollado especialmente en varios países europeos y en las instituciones dependientes de Cultura o de Asuntos Exteriores de diversos Estados centros destinados a la gestión de esa difícil vertiente de la sociedad, así como para la difusión de la cultura y del arte propios. Eso se produjo por la evolución imparable de la Historia. El arte, o las artes, no fueron nunca independientes; ya desde la Antigüedad histórica, como hemos visto, servían al poder, a los poderes civiles máximos, de la realeza y de la nobleza, y desde la temprana Edad Media, de la Iglesia. Estos poderes absolutos necesitaban la difusión de sus imágenes ante la sociedad, y los artistas tenían una única función, que era su servicio a aquellos. La independencia de las artes que comienza en el siglo XIX, en Francia fundamentalmente, respondía también a la importancia y desarrollo de la burguesía y de sus intereses. Se crean instituciones que servían a esas nuevas necesidades de la sociedad, que afectó al incremento de los museos, que tenían su contrapunto en las academias y la consiguiente independencia del arte y de los artistas, o en las grandes bibliotecas y archivos nacionales, que constituían la base del conocimiento histórico independiente de cada pueblo. La difusión del arte, por otra parte, se centró como se ha visto, en las exposiciones nacionales e internacionales, pero ahora también en las galerías especializadas y en las ferias de arte. Todos estos centros constituyeron el nuevo marco de los artistas, quienes, además,

alcanzaron finalmente ese elevado puesto en lo más alto de la sociedad por el que habían luchado desde el temprano Renacimiento.

La independencia o libertad de las artes, en que entran también otros sectores de la cultura, como el teatro y la música, hizo necesario en el mundo moderno ese apoyo de los Estados, institucional y económico, donde puede estar el peligro de la libertad exigible a las manifestaciones de la cultura. En cualquier caso, no existe una línea única en la aproximación de la política al arte o viceversa, así como de la cultura en general, y en cada país europeo se ha desarrollado de un modo distinto esa relación, desde la máxima libertad del Norte, como sucede, por ejemplo, en Holanda, hasta el control más o menos directo que ejercen que se ejerce sobre el arte y la cultura en otros países, entre los que destacan Francia, Italia e incluso España, con variaciones que responden lógicamente a cada periodo histórico. En los países del norte de Europa el apoyo estatal no coarta la independencia del arte, como el caso citado de Holanda, o de países como Dinamarca, Suecia y Noruega. Sin embargo, en los del Sur, el intervencionismo ha sido una de sus características, sobre todo en sus inicios a principios del siglo XX, en parte por el desarrollo de movimientos como el fascismo, que en Italia promovía desde el Estado la transformación de la sociedad por medio de la cultura. En otros casos, hay países que delegan en sus representantes diplomáticos la difusión de la cultura por medio de los agregados culturales de las embajadas, que tienen esa responsabilidad, sin necesidad de desarrollar otros organismos internacionales. Entre los que cuentan con esos centros que se inician a principios del siglo XX, dedicados específicamente a la difusión del arte y de la cultura está, por ejemplo, el Reino Unido, con el British Council, que describe la finalidad de su apoyo a las artes y la relación con otros países: *"We find new ways of connecting with and understanding each other through the arts, building creative and collaborative global communities that inspire innovation, knowledge, prosperity and peace. The connections we build through arts and culture transform lives and create positive change"* (*"Encontramos nuevos medios de conectar unos con otros y de conocernos por medio de las artes, formando comunidades globales creativas y colaboradoras, que inspiren innovación, conocimiento, prosperidad y paz. La conexión que establecemos por medio de las artes y de la cultura transforma nuestras vidas y fomenta cambios positivos"*).

En España se han llevado a cabo numerosas actividades en colaboración con el British Council, que comenzó su andadura española nada menos que en 1940, recién concluida la Guerra Civil y en pleno franquismo, cuando el Reino Unido advertía evidentemente que Italia y Alemania establecían con determinación sus instituciones culturales en países, como era España en ese momento, de gran interés estratégico. Aparte de las enseñanzas del inglés, el British Council apoya y puede organizar, pero difícilmente propone, proyectos sugeridos por las instituciones del país receptor, como, por ejemplo, apoyar los préstamos de obras de museos y colecciones del Reino Unido o financiando cuestiones que faciliten su ejecución. Por ejemplo, el Museo del Prado recibió en 1988-89 la exposición *Pintura Británica. De Hogarth a Turner*, la primera sobre arte británico, y la presentación del director del Museo en el catálogo evidencia la estrecha colaboración con el British Council y la financiación de una entidad británica para el proyecto, Barclays Bank: *"La exposición que el British Council presenta en el Museo del Prado, coincidiendo con la visita oficial de S. M. la Reina de Gran Bretaña a España, constituye un señalado acontecimiento para el público español. Como es bien sabido, las circunstancias históricas del pasado no favorecieron, en modo alguno, el intercambio artístico entre los dos países, y los museos y colecciones españolas han sido y son todavía, pese a los reiterados esfuerzos hechos en las últimas décadas para remediarlo, especialmente pobres en lienzos de aquella procedencia. El gran periodo de la pintura*

*inglesa, desde del rutilante siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX es, en realidad, virtualmente desconocido para los españoles”.*

El British Council informa en nuestros días, y detalladamente desde su página web para España, de todas las actividades que desarrolla y, desde luego, en el campo de las artes anunciando: *“Estamos comprometidos con la cultura y la sociedad. Nuestro objetivo es exhibir lo mejor de la creatividad británica, así como fomentar la organización de proyectos transformadores para la ciudadanía, capaces de inspirar e incentivar la innovación en el campo cultural”.*

Italia cuenta asimismo con un importante centro que depende del Ministero degli Affari Esteri que, como el British Council, tiene la finalidad de la *“promozione della cultura italiana in Spagna. L’organizzazione e il sostegno di mostre e festival in collaborazione con le principali istituzioni locali”*, y muy especialmente también la enseñanza de su lengua: el Istituto italiano di Cultura. Esta institución se había formado al inicio del gobierno fascista, a mediados del decenio de 1920, y se estableció en España muy pronto: en primer lugar, en Barcelona en 1934, y más tarde en Madrid en 1937. Su fundación se cuenta entre las primeras de este género en Europa y en su caso se pretendía con ello poner en práctica el ideal fascista de transformación de la sociedad por la cultura y por un arte y arquitectura que seguían la estética realista y clásica de ese movimiento político, como más adelante hicieron asimismo al nazismo y al comunismo entre las características propias de los regímenes autoritarios y cada uno con sus ideales propios. Tras la Segunda Guerra Mundial y la derrota del fascismo pasaron unos años hasta que Italia restableció los institutos en diversos países, que son ahora ochenta y cinco en todo el mundo, y que en España regresó definitivamente en 1952. En lo relativo al arte su actividad se centra especialmente en la presentación de exposiciones de artistas italianos contemporáneos.

Otro de los centros de estas características, también con sede en España, es el Goethe Institut que, junto a su enseñanza del idioma propio, como todos estos centros, colabora a la manera del British Council o el Istituto italiano en la organización de exposiciones de artistas de nacionalidad alemana. El Goethe Institut se creó en Alemania en 1951 y comenzó su trabajo en España en 1957, sin importarle mucho tampoco la situación política antidemocrática del gobierno franquista, siendo uno de los centros de este tipo de mayor crédito en su actividad cultural, al contar con una excelente biblioteca, cinemateca, sala de conferencias y sala de exposiciones, presentando en estas a artistas contemporáneos. Su programación incluye todo tipo de ámbitos culturales, como la literatura, filosofía, cine, artes plásticas, arquitectura, diseño, música, danza y teatro, por lo que le fue concedido el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 2005. Participó como coorganizador junto con los Museos de Berlín en la exposición organizada por el Museo del Prado sobre Caspar David Friedrich en 1992, con motivo de la capitalidad cultural europea de Madrid en ese año, comisariado por los mejores especialistas sobre el artista, el austríaco Werner Hoffmann y el alemán Pieter-Klaus Schuster, el primero director de la Kunsthalle de Hamburgo y el segundo director entonces, y más adelante Director de los Museos Estatales.

España cuenta también, a partir de la llegada de la democracia y dependientes del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Ministerio de Cultura con varios organismos similares que atienden a las distintas facetas de la cultura, y que han ido variando o aumentando con el tiempo. Junto al Instituto Cervantes (Asuntos Exteriores), que se dedica fundamentalmente a la enseñanza del español y de la cultura literaria española, existe ACE (Acción Cultural Española), anteriormente denominado SEACEX, organismo que se ocupa de la proyección cultural de España a gran escala y, sobre todo, de lo relacionado con el arte, tanto de arte antiguo

como de artistas contemporáneos, de exposiciones internacionales y de presencia en determinadas ferias de arte, como en Dubai en 2019. Con diferencias respecto a otros países europeos, pero con una propaganda similar, por ese toque de nacionalismo trivial con el que se refieren a su trabajo estas instituciones, ACE manifiesta que es un: "*Organismo público dedicado a impulsar y promocionar la cultura y el patrimonio de España dentro y fuera de nuestras fronteras a través de un amplio programa de actividades e iniciativas que fomentan la movilidad de profesionales y creadores. Su misión es proyectar la imagen de España como un país con talento, innovador y dinámico en la producción artística y orgulloso de su legado*".<sup>1</sup>

## EL ARTE UTILIZADO POR EL PODER POLÍTICO EN EL SIGLO XX.

### *La URSS y la República Democrática Alemana*

Durante el siglo XX hubo una clara utilización del arte por los poderes políticos, sin tapujos y con el propósito de dirigir a los artistas para imponer a la sociedad por medio de sus obras y de su estética las ideas de cada tendencia política, en realidad, las del comunismo o del nazismo y fascismo. Eso es aún evidente en la actualmente algunos países. Hace unas semanas, en el Hong Kong recuperado por China, en 1997, aunque con su gobierno independiente, se retiró la gran escultura del artista danés Jens Galschiot, titulada *Pilar de la vergüenza*. Había sido erigida en 1997 en la sede de la Universidad, para conmemorar a los muertos en la matanza de la plaza de Tiannamen en Pekín el 4 de junio de 1989. Las varias razones esgrimidas para la retirada de la escultura, que se hizo con una sospechosa nocturnidad y sin previo aviso, que estaba en mal estado de conservación, que su fragilidad resultaba peligros, que se erigió por una decisión ilegal del gobierno británico, etc., indican claramente que no había otra razón para su desmontaje que la de estar en contra de la política actual de la antigua colonia, que de momento, y no se sabe hasta cuando, sigue celebrando una de esas ferias de arte internacionales de los países democráticos: Art Basel Hong Kong. Esa acción contra la escultura recuerda los tiempos de Mao Tse Tung cuando: «*Los guardias rojos se emplearon a fondo con todo cuanto fuera susceptible de una rápida destrucción física (monumentos, libros, muebles antiguos, caligrafía, pinturas, música, artes escénicas). Sólo en Shanghai destruyeron dieciocho áreas monumentales, incluyendo la Pagoda Longhua, la más antigua de la ciudad...[.] ...Los destrozos, extendidos por todo el territorio nacional, causaron un daño irreparable al antiguo y riquísimo patrimonio cultural de China*».

Escenas como estas, de barrer el pasado, han tenido lugar en todos los períodos de la Historia, cuando un nuevo poder derribaba al anterior y destruía sus símbolos visuales. Esa iconoclastia que destruye el arte, la arquitectura, los manuscritos y empleada para establecer las imágenes propias de una cultura, se ha visto recientemente por mano de los talibanes en áreas del llamado Estado Islámico, como la destrucción de museos, mezzitas, o los grandes Budas de Bamiyan en Afganistán, que tenían más de dos mil años de antigüedad.

La Revolución de Octubre, en la Rusia de 1912 y la creación de la Unión Soviética bajo el gobierno de los bolcheviques y de Lenin determinó un cambio con la estética anterior. Los antiguos palacios de los zares y sus colecciones no fueron destruidos, sino que se incorporaron con habilidad política a la riqueza del Estado, y destinados a la enseñanza del pueblo, presentados como algo del pasado, valiosos, pero opuestos a los ideales del comunismo. Por ejemplo, el director del Museo del Hermitage, Iosef Orbeli (1934-1951), había comenzado a preparar, ya en 1935,

<sup>1</sup> <http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/PoliticaExteriorCooperacion/DiplomaciasigloXXI/Paginas/Proyeccion-Cultural.aspx>

el proyecto para la salvaguarda y traslado de los miles de obras de arte de ese Museo que procedían de las colecciones de los zares, el más importante de la Unión Soviética, con la idea de trasladarlas más allá de los Urales, adonde nunca pudieran llegar las tropas alemanas, como efectivamente sucedió. Cuando varios años después los nazis invadieron la Unión Soviética pudo ponerse en marcha con rapidez el plan establecido. Conservaba el Hermitage todo el pasado histórico zarista, pero era un brillante botín heredado por un pueblo que había vivido sojuzgado e incluso esclavizado por aquellos a quienes su trabajo había ayudado por siglos a vivir en la abundancia. El régimen soviético, por otra parte, determinó que el arte moderno podía ser el medio más eficaz para que la nueva sociedad encontrara más fácilmente, por medios visuales, el camino establecido por el socialismo. Se pueden citar, por ejemplo, los museos de arte contemporáneo, como la Galería Estatal Tretyakov en Moscú, y el uso del antiguo Museo Estatal Ruso de Leningrado que, fundado por el zar Alejandro II en memoria de su padre con obras de artistas rusos del siglo XIX, fue reutilizado después de la Revolución exponiéndose junto a estos, en esos primeros años, obras de los artistas contemporáneos, como el *Cuadrado negro* de Malevich. En el caso del Suprematismo de este, con su búsqueda de un arte puro, alejado de la representación de lo real, fue más difícil y en los años que siguieron ese movimiento de vanguardia, de carácter abstracto, sería considerado burgués. Mayakovski, sin embargo, gran admirador de Lenin y creador de la imagen pública del nuevo líder, así como Tatlin, mantuvieron su influencia una década más, ya que los movimientos que representaban, como el Futurismo y el Constructivismo, se adecuaban más al período en que los avances técnicos y los proyectos de renovación del Partido comunista, con el predominio de la industria, las fábricas, los coches, camiones y vehículos, para la defensa de la URSS, encajaban bien con las ideas de estos dos últimos movimientos.

La dinámica característica de los períodos revolucionarios con la voluntad de cambio absoluto, se manifiesta igualmente en la URSS a fines del decenio de 1920, con la llegada al poder de Stalin y la puesta en marcha del Primer Plan Quinquenal, que tuvo lugar entre 1928 y 1933. Aparte de todos los cambios sociales o industriales, el gobierno de Stalin utilizó los museos y las exposiciones para encaminar al pueblo ruso férreamente hacia los planteamientos del comunismo. Los nuevos directores y conservadores de museos, encargados de sus actividades, plantearon un sistema nuevo, que no se había utilizado hasta entonces en los museos del resto de Europa, de Estados Unidos o de la temprana Unión Soviética, para explicar el arte, el del pasado, pero también el de los artistas del período temprano de la Revolución, vistos ya críticamente, incluso hasta los más vanguardistas. Los museos, y sus exposiciones, presentaban como novedad grandes letreros y manifiestos, a veces inscritos en los muros (algo normal en los museos y exposiciones actuales) que denunciaban el arte que había servido a la burguesía y al imperialismo, casi con un sentido más antropológico que artístico, y explicando lo que debía de cambiarse. Hubo también otros museos de nuevo cuño en los que se pretendió una aproximación excluyente e incluso violenta de la religión. Esas explicaciones sencillas del poder político no podían ser puestas en entredicho, eran tan dogmáticas como, por ejemplo, algunas cuestiones de la ortodoxia religiosa que tanto criticaban. Estaban dirigidas al pueblo prerrevolucionario, que no tenía en general una educación ni menos una formación artística anterior. Esos museos se definieron con posterioridad como "museos que hablan" o "museos parlantes", encaminados a un adoctrinamiento sistemático en la línea exigida por el Partido. Varias exposiciones en las ciudades más importantes son ejemplo de estos nuevos museos, como por ejemplo *Arte de la época del Imperialismo*, que tuvo lugar en 1931 en Museo Estatal Ruso de Leningrado, y en Moscú, en 1932, en la Galería Tretyakov, *Arte de la gran burguesía industrial en la víspera de la Revolución del proletariado*. Junto a las



exposiciones que con obras de los artistas del Suprematismo, por ejemplo, que incidían en un arte que valoraba la riqueza y las comodidades burguesas, se exponían en las salas de los museos, nuevos museos en todas las ciudades más importantes de la URSS, obras y manifiestos que valoraban el trabajo de hombres y mujeres de las fábricas o en el campo, de mano de los nuevos artistas que servían al régimen, como el propio Mayakovski en sus años más tempranos, con su proclamación, junto a sus compañeros futuristas del "Decreto nº 1 sobre la democratización de las artes", que prohibía el arte en "palacios, galerías, salones, bibliotecas y teatros", para mostrarlo solo en las "calles de la ciudad como escenografía de una "fiesta del arte para todos". Junto a los museos mencionados tuvieron no menor importancia aquellos antirreligiosos, como el abierto en Moscú en 1930 en la antigua catedral de Strassnoi, el Museo Central Antirreligioso, o en Leningrado en 1932, denominado asimismo museo antirreligioso y establecido en la antigua catedral de San Isaac. Algunos de los visitantes extranjeros, como Walter Benjamin, por ejemplo, a quien, como filósofo, no se le puede acusar de fanático religioso, describían el contraste entre la grandiosa arquitectura del pasado y las presentaciones sin gusto, modestas y decididamente dogmáticas de esos centros, que eran en realidad anticlericales, pero no cuestionaban ni explicaban la razón de las religiones, su historia y su transformación.

El nuevo arte que surge de la Unión Soviética, pero que en realidad responde al período estalinista, fue el llamado Realismo Social, cuyos temas se centran en los nuevos ideales para el pueblo, los interiores de grandiosas fábricas en marcha, como las obras de Alexander Kuprin, (*Fabricación de acero*, 1930), los jóvenes atletas de Alexander Deineka, (*Carrera*, 1932-33, *Ciclista de una granja colectiva*, 1935, considerado como una obra cumbre del realismo socialista), hombres y mujeres celebrando las fiestas de la Revolución, y grandes concentraciones para escuchar a sus líderes, que surgían del culto a Lenin y sus discursos, (Isaak Brodsky, *Lenin cerca de Smolny*), campesinos y campesinas alegres en su trabajo al aire libre, al sol (Andrej Mylnikov. *En los campos de paz*, 1950), sin recurrir a los paisajes nevados y las ciudades bajo el hielo. A los antiguos retratos familiares de la aristocracia, los sustituyen ahora reuniones de Stalin con sus camaradas (Anatoly Yar-Kravchenko, *Gorki lee su cuento "Una muchacha y la muerte" a Stalin, Molotov y Voroshilov, en octubre de 1931*, 1952). En los inicios, destacaba la creación del líder, la figura poderosa del Lenin que arrebató a las masas, o el silencioso y solitario estudioso leyendo en su estudio, en quien su pueblo podía confiar plenamente (Osaak Brodski, *Lenin en Smolny*). El Realismo socialista, propone una estética de luz y claridad, de hombres y mujeres fuertes, rubios, atletas, en marcha hacia la conquista del futuro de su pueblo, que tiene una curiosa semejanza con el arte que por los mismos años proponía el nazismo. Los países dependientes de la Unión Soviética, y China también, aunque más alejada y no occidental, siguieron esa estética, cuyo ejemplo más claro y sin duda de mejor calidad artística en el ámbito europeo fue la República Democrática Alemana (1949-1992), que siguió en los primeros años la idea exportada de la Unión Soviética de ser un "estado socialista de trabajadores y campesinos". Una publicación del año 2000 basada en una entrevista con Margot Hoenecker, la mujer del presidente de la República Democrática, Erich Hoenecker, (Luis Corvalán, *La otra Alemania. La RDA. Conversaciones con Margot Hoenecker*, Chile, [ed.ICAL] 2000) deja ver las ideas que dominaban el arte en ese estado que ella denomina como "sociedad socialista desarrollada". Una cosa fue el impulso de la cultura para todos, especialmente en lo relativo a la enseñanza y difusión de la música, las orquestas y los intérpretes, en que la política no podía imponer su sesgo dogmático, y otra muy distinta el arte, que se vio obligado a someterse al consabido "realismo socialista". No cabe duda de que la educación existía para todos, ampliamente, pero de los artistas se exigía un tipo de estética

concreta, "realista" y los temas, aquellos que definían, como en la URSS, el trabajo y el campo. Todo ello era difícil de mantener en la cercanía de la fronteriza realidad de la República Federal Alemana, con su evidente potencia económica, libertad creativa y papel decisivo en el mundo occidental, que atraía a los artistas de la RDA. Muchos, entre los más significativos, abandonaron la Alemania del Este, como Sigmar Polke (a los once años y con su familia en 1953), Gerhard Richter (salió dos meses antes de la construcción del muro de Berlín (1961), Georg Baselitz (1961), A. R. Penck (en 1980). Todos ellos se trasladaron a la República Federal y no regresaron a su país de origen. Como los artistas soviéticos, el arte producido en la Alemania socialista estaba enfocado, sobre todo en los primeros años, a la visión ideal del futuro de la sociedad socialista. Hubo, sin embargo, artistas interesantes dentro de lo que se podía definir como "Realismo expresionista", menos clasicista que el Realismo socialista soviético, como la obra de Willi Sitte. En cualquier caso, la RDA, dejó una mayor libertad a los artistas, que mantenían su procedencia del arte alemán más interesante del siglo XX, anterior al nazismo, como eran los representantes de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) del decenio de 1920, contrarios el Expresionismo, que veremos más adelante, y de los que los jóvenes creadores de las generaciones posteriores se consideraron seguidores. El arte de la RDA se reconoció en varias exposiciones, en las que se advierte ese avance hacia la independencia creativa. Las ciudades de Berlín y Dresde para la pintura, Leipzig para las artes gráficas, y Halle, esta última cerca de donde se había fundado la Bauhaus, para el diseño se establecieron, lógicamente, como los centros motores del arte con sus academias y museos o la Asociación de Artistas Visuales, que apoyaba el trabajo de todos, así como la organización de exposiciones cada dos o tres años y al apoyo a una exposición nacional en Dresde cada cinco años. En 1946 se inauguró la titulada *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*, la primera de otras diez que iban a seguirla en que se expusieron obras de los más importantes artistas alemanes, como Kirchner y Otto Dix, Max Beckmann (1884-1950), George Grosz (1893-1959), Paul Klee (1879-1940) y Oskar Kokoschka (1886-1980). Con ese nivel de calidad no era fácil que la política pudiera ejercer demasiada fuerza y por otra parte, existía una discusión teórica de la relación entre arte y política, que se refleja en dos publicaciones: Karl Hofer, *Kunst und Politik*, y Oskar Nelinger, *Politik und Kunst*, que expresaban ideas opuestas. El primero defendía la independencia y libertad del artista, que tenía el derecho a decidir su estilo y sus temas, y el segundo que veía con más objetividad que era imposible esa libertad y que un arte social, encaminado al pueblo, no tenía más remedio que adecuarse a las decisiones de sus gobernantes. Sin embargo, las sucesivas situaciones políticas que atravesó la RDA desde 1949, unidas a la "Guerra fría", que influyó en los países del Este, la invasión de Hungría por Krushev y la construcción del muro de Berlín, en 1961, determinaron la situación del arte hasta la fusión en 1989 de las dos Alemanias. Una exposición como la organizada por la Academia de las Artes en Berlín, en septiembre de 1961, *Junge Künstler/Mlerei óvenes artistas/Pinturas*), organizada por un escultor de prestigio en la RDA y en el ámbito internacional, mostró la variedad, la riqueza y las novedades planteadas por la generación de artistas más jóvenes. Fue aún atacada por los ambientes oficiales, si bien el poder político no se atrevió a ejercer represalias sobre su organizador. El nivel cultural de la Alemania del Este era alto y eso favorecía indudablemente la independencia artística a pesar de las directrices oficiales, que siguió aún durante dos décadas favoreciendo el realismo y la representación de los temas del trabajo de la sociedad optimista propugnada por los gobernantes del bloque socialista, A una mayor independencia fue favorable el último de sus gobernantes, Honecker, que en su discurso de 1971 ante el Comité central del Partido Socialista Unido de Alemania expresó que "Cuando se parte de la firme posición del Socialismo, no puede haber... tabúes en el ámbito del arte ni de la literatura. Esto concierne tanto a una cuestión de contenido como también de

estilo". Esa apertura partía de intelectuales de prestigio que expresaron la importancia de la independencia creativa, porque veían en el arte realista y dirigido de su país semejanzas con el realismo impuesto anteriormente por los nazis.

### *La Alemania Nazi*

Ese período de la historia europea desde la llegada de Hitler con el partido Nazi, en 1920, y su definitivo ascenso al poder en 1933 como canciller, en su caso con la nueva denominación de Führer, de la República hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, fue asimismo en el arte una de las etapas más claras de las férreas directrices ejercidas sobre este por un poder político. Es difícil saber cuánta influencia pudo tener, tal vez, en la consideración del arte que tuvo Hitler, su temprana formación como artista, cuyas obras, por lo llegado hasta nuestros días, eran de un realismo escasamente original. El artista favorito de Hitler fue el simbolista Franz von Stuck (1863-1928), profesor en la Academia de Munich, aunque su figura cayó pronto en el olvido en la década de 1920. La significativa importancia de los artistas del Expresionismo de principios del siglo XX, así como la consiguiente reacción de la generación más joven que había vivido el horror y la derrota de la Primera Guerra Mundial produjo uno de los momentos de mayor creatividad y proyección del arte alemán. Los artistas se enfrentaron a ese movimiento con la denominada como *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad o Nueva realidad factual por su insistencia en los hechos), consagrada con ese título por la exposición que tuvo lugar en Mannheim en 1925. Figuras como Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Christian Schad y otros, así como la presencia de numerosas artistas mujeres, como sucedía asimismo en esos años en la contemporánea Unión Soviética, centraron sus temas en la degradada situación de un país devastado y empobrecido después de la guerra con una expresividad que incorporaba en su arte, fundamentalmente urbano, el Cubismo y el Futurismo con la burla subyacente del Dadaísmo de los artistas berlineses. La pobreza, los heridos de guerra, la subversión de los valores cívicos, el alza militarista del nazismo con la utilización de una expresividad caricaturesca marca ese período que concluirá abruptamente con la proclamación del gobierno Nazi y el exilio de la mayoría de los mejores artistas de ese período. Se podría señalar que la estética de la figura de Hitler a su subida al poder está tomada de alguna de las obras de Franz von Stuck, su artista favorito, como el *Autorretrato en el estudio* de este, de 1905 (en que el peinado, el bigote y la posición altiva de la figura parecen estudiados concienzudamente por el Führer. Asimismo, uno de los cuadros más conocidos de Von Stuck, *Die Wilde Jagd* (*La caza salvaje*, Munich, Lenbachhaus), de 1898, en que un grupo fantasmagórico sale de caza en la noche, tiene como protagonista demoníaco a un jinete en primer plano, cuyas facciones y peinado parecen el modelo tomado por Hitler desde sus primeros años, que fue cuidadosamente preparado en los años anteriores a su presentación pública.

El nazismo definió con claridad cómo debía de ser el arte de su gobierno. Dos exposiciones pueden servir de ejemplo de lo que se pretendía y del apoyo absoluto del régimen a su ideal, así como de su oposición al arte independiente contemporáneo. En el decenio de 1920 se utilizó el término de *Entartete Kunst*, *Arte degenerado*, al producido por los artistas alemanes de ese período, y sobre todo a los representantes de la *Neue Sachlichkeit*, cuyas obras fueron descolgadas e incluso eliminadas de los museos nacionales, sus creadores obligados a abandonar sus cátedras, los que enseñaban en las academias, ni posibilidad de exponer sus obras en las galerías o exposiciones, lo que determinó que muchos abandonaran Alemania. Esa política contra el arte moderno, por ir «contra los sentimientos de Alemania», culminó con la exposición de ese mismo título, *Entartete Kunst*, celebrada en Munich en 1937, que viajó después por otras ciudades alemanas. Fue organizada en un tiempo record de cinco meses, entre julio y noviembre de ese

año, y reunió más de seiscientas obras en el edificio de los Hofgarten, los jardines en el centro de Munich. El montaje buscaba una presentación voluntariamente desorganizada, sin espacios para las obras, que estaban amontonadas y sin orden, acompañadas de carteles que explicaban sarcásticamente lo expuesto. Robert Medley, pintor británico que visitó la exposición decía de ella en una entrevista en la BBC: «Era enorme, llena de gente y todos los cuadros colgaban como una especie de sala de subastas de provincia, donde todo había sido simplemente pegado a la pared para crear el efecto de que se trataba de cosas sin valor». La visitaron más de dos millones de personas y las fotos de la época muestran las largas colas de público, así como la presencia en sus salas de los jerarcas nazis, incluido Hitler, cuyos comentarios negativos y amenazadores se publicaron en la prensa. 20.000 obras de arte de cerca de 14.000 artistas se almacenaron en un depósito de Berlín, requisadas de los museos en donde se habían ido redactado listas de cuadros de los artistas de la Neue Schachlichkeit. 4.000 de estas obras se destruyeron en una hoguera en la Köpernickstrasse de esa ciudad en marzo de 1939, otras se vendieron en el extranjero como la subasta realizada en Lucerna en 1939, en la que muchos jerarcas nazis compraron esta pintura que el propio régimen rechazaba.

Frente a la exposición de *Arte Degenerado*, en la Haus der Kunst de Munich, un gran edificio de arquitectura sobria y clásica, el régimen nazi organizó otra muestra titulada *El gran arte alemán*, que se celebró todos los años desde 1937 hasta 1944. En ella se valoraba el clasicismo grandioso y los temas de la mitología germánica, así como los modelos raciales de mujeres y hombres blancos y rubios, con el mismo tipo de realismo trasnochado de la pintura oficialista de la Unión Soviética. Fue organizada por el mismo *curator* de la exposición del *Erwartete Kunst*, Adolf Ziegler, artista él mismo y formado en la Academia de Munich. Por sus ideas políticas fue el asesor artístico de Hitler y la invitación para participar en la exposición del gran arte, era ser de "raza" alemana. Granjeros y granjeras, jóvenes desfilando con sus banderas, soldados como servidores de su patria germánica, esbeltas mujeres desnudas, rubias y muy blancas, poblaban los 900 cuadros de la primera exposición. Ninguno de los artistas ha permanecido en realidad en la historia del arte, como sí ha sucedido con los representantes del *Arte Degenerado*. Además de Ziegler, se pueden mencionar como los de mayor calidad, Anton Hackenbroich, Elk Eber, Werner Peiner o Arnold Breker.

### *La España franquista*

El periodo en el que se genera la utilización política del arte, definida modernamente como diplomacia cultural, después de la Primera Guerra Mundial y a raíz de los movimientos nacionalistas -como fue la Italia fascista (de 1923 a 1945), el Portugal de la dictadura de António de Oliveira Salazar (de 1930 a 1974), o más tarde la Grecia de los coroneles (de 1967 a 1974), la España franquista (1939-1975) utilizó, tempranamente, instituciones culturales oficiales para promover y blanquear su imagen en el extranjero, y lo que resulta más interesante es que se promocionó a artistas y movimientos españoles de vanguardia. Salvo la excepción, entre los más importantes, de Picasso, extremadamente activista en contra de esas organizaciones, y de Miró, más neutral y silencioso, que decidió regresar a España, los artistas españoles, incluido Salvador Dalí, no opusieron resistencia a la utilización que se hacía de ellos por la política franquista, y su presencia es evidente en exposiciones, Bienales y Ferias de Arte en el extranjero, que comenzaron temprano, en los inicios del decenio de 1950. Se amoldaron también, por interés, a la evidente, e incomprensible, aceptación internacional, después de la Segunda Guerra Mundial y desde los inicios de 1950, del Gobierno español antidemocrático, que pasó de ser rechazado por los países vencedores de la guerra y por la Naciones Unidas en los primeros años, a que se levantara la prohibición y se aceptara, casi

plenamente, a la España franquista. En los tres primeros decenios del siglo XX, los artistas españoles, como Picasso entre otros, habían ido saliendo de España, incluso por sus propios medios, para desenvolverse en un panorama distinto y vanguardista, que no existía dentro de las fronteras de su país, y fueron muy pocos los que regresaron, o los que se unieron después de la Guerra Civil a los exiliados por la contienda. La situación artística de España resultaba bien clara en el *Manifiesto dirigido a la opinión y los poderes públicos*, firmado por la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos en su publicación *La Tierra*, del 29 de abril de 1931, apenas dos semanas después de la proclamación de la República: «*El procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen [de Primo de Rivera] valió, con la organización absurda de toda manifestación artística nacional, para crear un arte oficial viejo, caduco y representativo de la España muerta*». Esa ajustada definición, de «arte oficial, viejo y caduco», se ajusta muchas veces, y no solo en España, a esas intervenciones y ayudas a las artes proporcionadas por un Estado atrasado culturalmente. Con la República comenzó en España, en cualquier caso, una revaloración de lo español, que argumentaba con sus palabras autorizadas el filósofo, escritor y político, Salvador de Madariaga. Procedían, además, de un catedrático de la Universidad de Oxford, cuya valoración de su país sonaba a verdad más que los anuncios actuales de los organismos internacionales dedicados a la cultura y mencionados más arriba:

“La cultura da a España en el mundo un rango de potencia de primer orden, si no de gran potencia. Todo lo que contribuya a afirmar esta cultura, tanto en sus valores históricos como en sus realidades y esperanzas contemporáneas, tiene, pues, que ser objeto de primordial atención desde el punto de vista de nuestra política exterior”<sup>2</sup>

Da la impresión de que esas palabras de Madariaga fueron escuchadas por los miembros de los primeros Gobiernos franquistas, y es evidente que estaban al tanto e interesados en los avances del arte en España en los años de la República, que la habían puesto de repente en el panorama internacional, especialmente con el Cubismo y el Surrealismo. En fecha temprana, la política franquista relativa a las artes experimentó un cambio hacia esa mencionada utilización del arte en que no se tuvo miedo a las vanguardias con vistas a blanquear la imagen de España, y conseguir los apoyos políticos y económicos necesarios después de la Guerra Civil. Al término de esta, el nuevo gobierno de Franco ya puso todo su empeño en que los cuadros del Museo del Prado, y de otras colecciones, que habían salido de España para su salvaguarda y estaban en Suiza, fueran expuestos en Ginebra en una exposición que tuvo gran eco, *Exposition des Chefs d'Œuvre du Musée du Prado*, tenida en el Musée d'Art et d'Histoire del 1 de junio a fines de agosto de 1939, cuando viajaron de vuelta con el peligro que supuso hacerlo durante el estallido de la Segunda Guerra Mundial y las tropas del ejército alemán invadiendo Francia, según me contó el joven Ángel Macarrón, de la casa Macarrón en Madrid, de artículos de pintura y de transporte de obras de arte, que acompañaba el convoy. Franco mismo visitó en varias ocasiones el Museo del Prado, y tal vez la primera vez fue el 7 de febrero de 1940. Por otro lado, por el impulso del subdirector de entonces, Don Javier Sánchez Cantón, nativo de Galicia como el dictador, el nuevo Gobierno consiguió que se hiciera con Francia, en 1941, un intercambio por el envío de un retrato de la reina Mariana de Austria, del taller de Velázquez, la devolución a España de dos obras que tuvieron un evidente eco en la opinión pública, como la *Dama de Elche*, o la *Inmaculada Soutl* de Murillo, que ihabía sido una de las obras sacadas de España por los franceses en la Guerra de la Independencia.

<sup>2</sup> de Madariaga, S. *Memorias (1921-1936)*. Amanecer sin mediodía. Madrid, 1974 c (Espasa Calpe), p. 608..



Es de interés poner de manifiesto que, con evidente inteligencia, y sentido práctico, escondido bajo la máscara del amor hacia los países de la América del sur, el Gobierno franquista comenzó su uso del arte con motivos políticos por donde le iba a resultar más fácil y propio, como eran los países sudamericanos. Se creó en 1945 el organismo encargado de esas relaciones, el Instituto de Cultura Hispánica (ICH) para el «mantenimiento de los vínculos espirituales entre todos los pueblos que componen la comunidad cultural de la Hispanidad». No deja de ser curioso que estas relaciones tengan una evidente cercanía, política y económica, además de cultural y «poética» con la británica Commonwealth, de la que parecen una copia. La primera de las manifestaciones de acercamiento hispanoamericano y del nuevo instituto es la presentación del arte español en la Exposición de Arte Contemporáneo Español en Buenos Aires en 1947, aún con una España rechazada por las naciones más avanzadas, pero unos años después, en 1950, cuando ya se habían restablecido relaciones diplomáticas con esos países europeos y con los Estados Unidos, el ICH organiza una magna exposición, la primera Bienal Hispanoamericana de Arte, que tuvo lugar en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952, con la utilización de varios edificios, la exhibición de más de dos mil obras y la participación de más de mil artistas españoles, portugueses, hispanoamericanos y varios estadounidenses, entre pintores, escultores, dibujantes y grabadores. La novedad fue que apenas había ejemplos del arte academicista anterior, porque se había promocionado un estilo informal que buscaba una vanguardia apolítica, que satisficiera a muchos, en la que se quería entender como español un arte con raigambre en la pintura del siglo XVII español, del barroco, con una «actitud ética ante la vida y la visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo, las texturas de la tierra, los colores oscuros y las tonalidades mortecinas de la tradición artística española»<sup>3</sup>. La oposición, aunque entre ellos estuviera Picasso, contrarios a que muchos artistas se hubieran plegado a las manejas del régimen franquista, desató una cierta controversia, pero no tuvo la repercusión que habían supuesto, ante la importancia y el impacto de las obras presentadas y el recorrido excepcional de este evento único hasta entonces en España: «Consideramos como un deber el manifestar nuestra oposición a tal escarnio como supone "celebrar" las pasadas glorias españolas en un momento en que toda España muere de hambre [...] pues aceptar tal invitación es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena. Nadie puede ignorarlo». (Picasso, Lobo, Serrano y Aparicio, publicó por primera vez en España en el número 34-35 del *Correo Literario. Arte y letras hispanoamericanas*, nº 10, 1951.

Esta primera Bienal supuso una verdadera revolución en el aprecio de España en el exterior, y eso determinó que tuviera otras dos sedes, en La Habana en 1954, y la tercera y última en Barcelona, en 1955-56, de una calidad realmente alta, y a partir de ese momento el arte español quedó bien establecido internacionalmente y no iba a necesitar más adelante del apoyo político de ningún signo. España se presentó con éxito a varias exposiciones de prestigio y con gran éxito, la IV Bienal de Sao Paulo, en 1957, la XXIX Bienal de Venecia en 1958, con una gran obra de Chillida, y en el MoMA de Nueva York en 1960, con la presentación de *New Spanish Painting*.

### El *Guernica* de Picasso y su variada utilización política

En septiembre de 1936, don Manuel Azaña, presidente del Gobierno de la República y apenas dos meses después del inicio de la Guerra Civil nombraba a

<sup>3</sup> Borja-Villel, M. *Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica, Tàpies. Els anys 80*, Catálogo de exposición, Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 203



Picasso director del Museo del Prado. El 17 de diciembre de ese año, escribía al pintor, el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Pablo Morey, para invitarle a viajar a Madrid, «para cerciorarse sobre el terreno de la labor que está realizando el Gobierno de la República para la defensa y salvación del tesoro artístico nacional». Picasso no aceptó oficialmente su nuevo cargo ni viajó a Madrid, pero el Prado ha tenido desde sus inicios un atractivo absoluto para los artistas, y el nombramiento de director era un honor inmenso al artista más importante ya de ese período, y un camino de modernidad marcado por la República como no ha podido encontrarse en ningún otro museo del mundo. En enero de 1937, de nuevo, el gobierno republicano en vías de organizar el pabellón español de la Feria internacional de París de 1937 invitó a Picasso a participar con una obra de su mano y un tema de su elección. La historia del pabellón es bien conocida, y una reciente exposición en el Museo Reina Sofía de Madrid ha servido para dejar constancia de todo el proceso del pabellón, de las obras expuestas y de la propiedad del *Guernica* por parte de Picasso. Es conocida la tardanza del artista para decidir el tema del cuadro, así como para llevar adelante la ejecución de esa obra de gran tamaño en un tiempo record. Fue el bombardeo de Guernica, la ciudad vasca cercana a Bilbao, el 26 de abril de 1937, la que determinó la decisión de Picasso para utilizarlo para el pabellón español. El terrible ataque de la legión Cóndor contra una población civil, el primero que tuvo esa repercusión mundial, fue de inmediato el asunto decidido por Picasso. Así, en el pabellón español, estaría la guerra y la violencia de los nazis, el trabajo de la República en la recuperación de la dimensión agrícola de España, con el mural de Joan Miró, la fuente de mercurio del americano Alexander Calder, que simbolizaba la riqueza del subsuelo y de la industria entre otras obras de vanguardia. Picasso utilizó una iconografía que había comenzado en el decenio de 1930. Con las representaciones del Minotauro, cuya figura convertida en toro reaparece en el *Guernica*. A una idea inicial que revelan los dibujos preparatorios de una composición de colorido variado y brillante, siguió la impresionante invención de utilizar lo que se conoce como grisalla, o pintura que reduce su colorido al blanco, el gris y el negro. Uno de los arquitectos del pabellón, el catalán José Luis Sert, temeroso de que esa obra gigantesca no llegara a tiempo para la inauguración, que debía de ser a fines de mayo, enviaba al taller del artista a uno de sus jóvenes colaboradores en el proyecto, que estudiaba entonces arquitectura en París y con José Luis Sert, el chileno Roberto Matta Echaurren, conocido más adelante solo como Matta, cuando años después se convirtió en uno de los artistas más significativos del Surrealismo. Matta, a quien conocí a fines de la década de 1980 y me contó numerosas historias de los años en que visitó España por primera vez y conoció el Museo del Prado y me comentó cómo iba él todas las mañanas a tomar café con Picasso, que hacía un alto en su trabajo, en un café cercano a su estudio, para ver cómo marchaba el cuadro y si iba a concluirse a tiempo. No una, sino varias veces, y lo ha publicado también, creo, me contó como Picasso entusiasmado le decía «¡Roberto, estoy pintando un cuadro para el Prado!» Años después, con el cuadro ya en España y cuando se alteró gravemente la voluntad del más importante artista de nuestra historia y se sacó el cuadro del Prado para llevarlo al Reina Sofía por ser una obra de «arte contemporáneo», que se destinaba a un museo de arte contemporáneo, ¡como tenía que ser! Las explicaciones para justificarlo son pintorescas, que cuando Picasso pintó el cuadro y más adelante tampoco, no había aún en España un museo, de calidad, de arte contemporáneo y no tenía más remedio que destinarlo al Prado. Picasso, como le explicaba a Matta, pintaba un cuadro para el Prado, una obra que en su cabeza tenía su sitio allí, junto a Velázquez y Goya. Para mí es seguro que algún día volverá y se recuperará el deseo del artista, que era entonces director del Prado. Esas cuestiones simbólicas, llenas de un sentimiento y un conocimiento de la Historia y del arte que no caben en la cabeza de los políticos, configuran un discurso de evidente pobreza intelectual

y de visión cortoplacista, y muestran su ineficacia como gestores de la cultura. Del mismo modo, se ha ocultado y trastocado el deseo de Picasso de que el *Guernica* regresara a España cuando se hubiera restablecido en esta una República, como expresó hasta el final de sus días. El cuadro más político de la Historia sigue teniendo una carga política que revelan claramente las fotos históricas de sus movimientos, de sus instalaciones, de sus traslados, de los comentarios de unos y otros. No es lo mismo verlo en el pabellón de la República en París para donde lo pensó el artista, que en otras exposiciones que alteran sus perfectas medidas y su armonía. Es interesante mencionar las palabras del arquitecto del pabellón, José Luis Sert, a la llegada del cuadro para ser colocado allí: «Nos sorprendió una mañana acompañando él mismo al camión que transportó la gran tela al pabellón. Con Luis Lacasa y con Alberto Sánchez presenciamos la colocación y montaje del marco. Era inconcebible cómo el mural tomó posesión del lugar, pues nosotros sólo lo habíamos visto en el taller, y el efecto era sorprendente, como si lo hubiese pintado sobre la pared misma, en el mismo lugar.» Es curioso ver la sorpresa del arquitecto por lo bien que quedaba el cuadro en el lugar para el que estaba destinado, reacción que he visto muchas veces ante una pintura, ¡como si pensarán que un artista no sabe lo que hace!, sobre todo un artista de esa magnitud. El *Guernica* es un cuadro pensado para colgar a esa altura, ligeramente encajonado, como estaba en el Pabellón, y como colgaba magistralmente en el MoMA en una sala cuyas dimensiones recuperaban las de París, y conseguían con el cuadro cercano, que las figuras del primer término yacieran sobre el suelo en el que han muerto o sobre el que se arrodillan. Es seguramente posible que el propio Picasso hubiera aconsejado cómo colgarlo, a pesar de que, por motivos políticos, de su pertenencia al partido comunista nunca pudo obtener un visado de Estados Unidos. Después de ese montaje del museo de Nueva York, no he vuelto a ver el cuadro bien colgado ni en la gran vitrina del Casón del Buen Retiro, organizada por las amenazas de destrucción que tuvo la obra a su llegada, ni en la enorme sala del Museo Reina Sofía, donde se altera la visión y la propuesta de Picasso.

El *Guernica*, ha sido desde luego en los tiempos modernos el cuadro más político de la Historia, y la larga lista de los lugares en que se expuso después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial lo manifiestan.

## BIBLIOGRAFÍA

- Stephanie BARRON-Sabine ECKMANN (ed.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, cat. exposición, Los Ángeles: County Museum of Art- Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2009- Berlín, Deutsches Historisches Museum, 2009/10,- Colonia, DuMont, pp.105-117.
- Antonio BONET CORREA, *Arte del franquismo*. [Cátedra], Madrid, 1981
- Miguel CABAÑAS BRAVO, *El ocaso de la política artística americanista del franquismo de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*, Madrid: [CSIC], 1995
- Arturo COLORADO CASTELLARY, *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Universidad Complutense, 2011,
- Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil, [Cátedra] Madrid, 2008.
- Luis CORVALÁN, *La otra Alemania. La RDA: Conversaciones con Margot Hohecker*, [Ed.ICAL] Santiago de Chile, 2000.
- CULTURA En el Tercer Reich: Difusión de la cosmovisión nazi, *Enciclopedia del Holocausto*, United States Holocaust Memorial Museum.
- David P. CONRADT, «Cultura Política, Legitimidad, Participación: El caso de Alemania occidental» I, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, no.20. marzo-abril 1981, pp. 7-27.

- Lorenzo DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, *Acción cultural y política exterior: la configuración de la diplomacia cultural durante el régimen franquista: (1936- 1945)*. Madrid. Universidad Complutense, 1992
- Rubén DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, "Los primeros pasos del Instituto Italiano de Cultura en España (1934-1943)", *Cuadernos de Filología Italiana*, 2013, vol. 20, 277-290
- April A. EISMAN, "East German Art and Cultural Politics: An Introduction", <https://ecommerce.umass.edu/default/sites/default/files/East%20Germany%20Art%20and%20Cultural%20Politics%20An%20Introduction.pdf>
- Alicia FUENTES VEGA, "Franquismo y exportación cultural. El papel de "lo español" en el apadrinamiento de la vanguardia" Madrid: Universidad Complutense, *Anales de la Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2011.
- Cristina GÓMEZ GARCÍA, *El papel del arte en la diplomacia cultural franquista. La Bienal Hispanoamericana de Arte en el contexto de la política de la Hispanidad*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Tesis fin de grado en relaciones internacionales, 2014/2015.
- Adam JOLLES, "Stalin's Talking Museums", [Oxford University Press] *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 3 (2005), pp. 429-455.
- LA POLÍTICA cultural en España, coordinado por el Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, con aportaciones de Lluís Bonet y Ana Villarroya (Universitat de Barcelona), Pau Rausell (Universitat de Valencia), Emmanuel Négrier (CNRS/Universitat de Barcelona), Jesús Prieto (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Víctor Fernández, Juan Prieto and Santiago Alvarez (Universidad de Oviedo), Xavier Fina (Universitat Autònoma de Barcelona), Rubén Gutiérrez y Cristina Martín (Fundación Autorriil, Madrid , 2004.
- Vladimir LENIN, "La organización del partido y la literatura del partido". Sobre la literatura y el arte. Trad. Alicia Ortíz. La Plata: Calomino, 1946, pp. 90-97.
- Concha LOMBA SERRANO, "El triunfo de la vanguardia durante la República", en *El arte del siglo XX*, coord.. por Cristina Giménez Navarro, 2009, pp. 65-90.
- Rafael MATEU DE ROS. "Guernica: las preguntas y lagunas jurídicas que siguen en pie", *Expansión*, 24/06/2017.
- Barbara MCCLOSKEY, "Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära".
- Herbert MITGANG, *Dangerous dossiers*, [Donald I. Fine Inc.] Nueva York, 1988.
- Emmanuel NÉGRIER, "Cultural Politics: France and South Europe", *Política y Sociedad*, 2007, Vol. 44 Núm. 3: 57-70, pp. 57-70. Centre d'Études Politiques de l'Europe Latine Universidad de Montpellier.
- Anita ORZES, "La Bienal de Venecia y sus ciudades", *Anales de Historia del Arte*, [Universidad Complutense de Madrid] 2014, Vol. 24, 201-220.
- Javier TUSELL, *La España de Franco: el poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. [Historia 16] Madrid, 1989.
- Genoveva TUSELL, *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, [Cátedra], Madrid, 2017.



## LA INSTRUMENTALIZACIÓN ECONÓMICA DEL ARTE

### THE ECONOMIC INSTRUMENTALISATION OF ART

**Guillermo Solana Díez**

gsolana@museothyssen.org

*RESUMEN: en tiempos pasados, los artistas precisaban de muchos años para que los críticos se hicieran eco de su trabajo y había que tener ciertas influencias para exponer por primera vez, para ser seleccionado en una bienal, para tener una retrospectiva en un museo. Hoy es frecuente el caso del artista que pasa de cero a cien en diez segundos, que salta de la nada a la fama internacional salvándose todos los peldaños y los filtros, gracias a los medios y a algunos promotores inteligentes que saben aprovecharlos. La meta final de las grandes operaciones especulativas es siempre el dinero y para ello es fundamental la conquista de los medios. Las campañas de promoción siempre han existido, pero ahora están instaladas en el corazón de la misma creación artística.*

*ABSTRACT: In times gone by, artists needed many years for their work to be noticed by critics, and it was necessary to have certain influences to exhibit for the first time, to be selected for a biennial, to have a retrospective in a museum. Today it is often the case of the artist who goes from zero to a hundred in ten seconds, who jumps from nothing to international fame, saving all the steps and filters, thanks to the media and some intelligent promoters who know how to take advantage of them. The ultimate goal of large speculative operations is always money, and for this, the conquest of the media is fundamental. Promotional campaigns have always existed, but now they are at the heart of artistic creation itself.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 61-71

ISBN: 978-84-09-39771-6





### Tulipomanía

En 1885, Vincent van Gogh escribió una carta a su hermano Théo confesando su esperanza de que la locura especulativa del mercado de arte terminara pronto, "como desapareció la tulipomanía en otro tiempo". Y añadía: "no creas que te lo digo deprimido, porque yo creo que, igual que cuando se acabó la tulipomanía en la Holanda del siglo XVII siguió habiendo criadores de bulbos, yo seguiré cultivando mi vivero".

La tulipomanía fue, como es sabido, un fenómeno del primer tercio del siglo XVII, centrado en Haarlem, Amsterdam y otras ciudades de los Países Bajos. El tulipán había llegado a Holanda hacia 1570 y los humanistas lo habían puesto de moda. Apareció un mercado pujante y los precios de los bulbos fueron creciendo a lo largo de las décadas de 1620 y 1630. Algunos floreros de Ambrosius Bosschaert están protagonizados por tulipanes y porcelana china (jarrones Wan Li), que eran los objetos más caros de la época y al mismo tiempo representan lo efímero (las flores) y la fragilidad (la porcelana) de la belleza.



Ambrosius Bosschaert el viejo: *Tulipanes en un jarrón Wan-Li*, 1619, col. privada.



Ambrosius Bosschaert el viejo: *Cuatro tulipanes en un jarrón Wan-Li*, col. privada.

La tulipomanía alcanzó su punto máximo en febrero de 1637 y entonces el mercado se desplomó de pronto, como pasa con todas las burbujas especulativas; de la noche a la mañana los bulbos más cotizados cayeron a precios ridículos. El cuadro de Jan Brueghel el joven *Sátira de la tulipomanía* fue pintado tres años después de ese final. Un mono señala un huerto de tulipanes, otro levanta un tulipán y una bolsa con oro, otros cierran un acuerdo y finalmente hay un mono que orina en la escena derecha, sobre las flores que ya no valen nada y un especulador endeudado aparece ante un magistrado. Con el pretexto de la tulipomanía, Brueghel ha pintado una lección moral sobre la vanidad de las pasiones humanas.



Jan Brueghel el joven: Sátira de la Tulipomanía, c. 1640, Frans Hals Museum, Haarlem.

### Un mercado de arte rampante: 1960-1990

En las postrimerías del siglo XX se vivió en el mercado de arte algo parecido a la vieja tulipomanía. Entre 1960 y 1990 se dio un alza sin precedentes de los precios. Su primer hit tuvo lugar en 1961 cuando se superó la barrera psicológica de un millón de dólares en la venta pública de una obra de arte, con la subasta en Sotheby's de una pintura de Rembrandt, "Aristóteles contemplando el busto de Homero", que adquirió el Metropolitan Museum de Nueva York por dos millones trescientos mil dólares, en aquella época una auténtica fortuna.

Diez años después de este Rembrandt, el "Juan de Pareja" de Velázquez se vendería por más del doble: cinco millones cuatrocientos mil. Pero la verdadera escalada comienza hacia 1980. La obra "Yo Picasso", la adquiere un coleccionista en 1981 por 5,6 millones de dólares y cuando reaparece en el mercado en 1989 se vende por 47,8 millones de dólares: en ocho años, su valor se ha multiplicado por ocho. En esta década se batían récords en el campo de la pintura impresionista y postimpresionista y es sobre todo el capital japonés el que entra a saco para a Van Gogh a lo más alto del ranking.

El boom terminó con la década, en 1990. Lo curioso es que el "black monday" cuando la Bolsa de Nueva York cayó casi un 22%, la mayor caída en un solo día de su historia, había tenido lugar el 19 de octubre de 1987, por lo que el mercado de arte disfrutó de dos años de prórroga, en los que siguió creciendo a pesar de la caída frenética de las bolsas. Este es un ejemplo del arte como valor refugio: en un momento de extrema volatilidad de los valores bursátiles, la gente encontró por un tiempo asilo en el mercado del arte que es mucho más estable en principio, donde las inversiones pueden tener la confianza en revalorizarse a medio plazo.

Tenemos dos índices, el de Sotheby's y el de Daily Telegraph de estos años y en los gráficos se ve las curvas empiezan a remontar muy rápidamente hacia 1985, alcanzan un máximo en 1990, se desploman y luego hay un repunte hacia 1994. El mercado entonces se recupera, crece de nuevo y crece tanto que incluso después de la grave crisis de 2008 se han superado con mucho las cifras de las dos últimas décadas del siglo XX.

Les muestro un repaso de las cifras de la década pasada, del 2011 al 2017, con récords como “Los jugadores de cartas” de Cézanne, “Nafea Faa Ipoipo” de Gauguin, “El Grito” de Munch, “Las mujeres de Argel” de Picasso y hasta el “Salvator Mundi” atribuido a Leonardo da Vinci. Ningún objeto se ha apreciado tanto nunca tan rápidamente como esta última pintura. La obra apareció en 2005 cuando una familia de Luisiana la sacó a la venta en subasta en Nueva Orleáns. Dos marchantes locales, Alexander Parrish y Robert Simons, se fijaron en ella y la compraron por solo 1.175 dólares, aportando cada uno 650 dólares. Ellos intuían que había allí algo de mucho más valor y encargaron la restauración, que sacaría a la luz una pieza de calidad excepcional. En una primera subasta, fue vendida por 80 millones de dólares; en la segunda subasta ya mencionada de 2017 en Christie’s de Nueva York, el cuadro alcanzó los 450 millones de dólares. A continuación, han surgido en torno a la pintura infinidad de relatos conflictivos y confusos sobre su paradero y sobre su atribución, también, pero sea cual sea el veredicto final de los expertos, se trata sin duda de un caso extraordinario de especulación sobre una obra de arte.



El presidente global de Christie’s, Jussi Pykkänen vende *Salvator Mundi* por \$450,3 millones

## LOS FONDOS DE INVERSIÓN EN ARTE

Las noticias sobre los récords de precios alcanzados por obras de arte provocan en el público al mismo tiempo fascinación y malestar, que a veces incluso se traduce en indignación moral (como en la vieja tulipomanía). Esa indignación puede nacer de motivaciones muy diversas, incluso opuestas. Hay quienes ven los objetos artísticos cosas superfluas, una especie de lujo social, y por ello se escandalizan de que se paguen precios tan elevados por ellas. Y hay quienes, por el contrario, consideran el arte como algo dotado de un valor tan sagrado que el reducirlo a beneficio económico es simplemente profanarlo. Pero la especulación en arte puede jugar y de hecho ha jugado en muchos casos un papel positivo, como vamos a ver.

El 2 de marzo de 1914 tuvo lugar en el Hotel Drouot, la casa de subastas municipal de París, un gran acontecimiento artístico: la venta de la colección llamada “La piel de oso”. La subasta incluía 145 lotes, la mayoría pinturas de artistas recientes, como Gauguin, Van Gogh y otros impresionistas, más dos grupos de maestros más cercanos, 10 pinturas de Matisse y 12 pinturas y dibujos de Picasso, entre ellos la “Familia de Saltimbanquis”, hoy en la National Gallery of Art de Washington, la obra maestra suprema del periodo rosa de Picasso.





Pablo Picasso. Familia de Saltimbanquis, 1905. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington, DC.

¿De dónde venía esta colección, que reunía lo mejor del arte de vanguardia francés, que por primera vez se vendía con éxito en el mercado? Todo había empezado diez años antes, cuando un tal André Level, un hombre de negocios aficionado al arte propuso a doce amigos suyos constituir una suerte de cooperativa de inversión, aportando cada uno una cantidad modesta, 212 francos, para adquirir una colección de obras de arte y esperar a que se revalorizaran. Este fue el primer fondo de inversión en arte del que tenemos noticias, el primer fondo dedicado exclusivamente al arte. El propósito de la empresa era abiertamente especulativo, pero se trataba de una especulación favorable a los artistas, a los que ayudó a darse a conocer. Los especuladores, como los animales carroñeros, padecen una reputación deplorable, pero igual que los carroñeros desempeñan una función beneficiosa en el ecosistema, porque los asumen riesgos que nadie está dispuesto a asumir y aportan liquidez a mercados que carecen de ella. Cuando el público y el mercado se resisten a reconocer el arte innovador, hace falta gente que se lance a la arena, jugándose su dinero, con la esperanza de una alta recompensa futura.

El siguiente fondo de inversión que se interesaría por el arte, aunque no fuera un fondo exclusivo de inversión en arte fue, 70 años más tarde, el gigantesco fondo de pensiones de los ferrocarriles británicos, con un valor de 1.000 millones de libras de entonces, y un crecimiento anual neto de 50 millones. En 1974, los gestores de ese fondo, afrontando la crisis del petróleo, la caída de la libra, y la combinación de inflación y estancamiento económico, unas condiciones muy volátiles para el mercado de valores, eligieron el arte como valor refugio. Y asesorados por Sotheby's adoptaron además una sabia táctica de diversificación, constituyendo hasta siete colecciones distintas: dibujos del Renacimiento, miniaturas persas, pintura europea, escultura europea; conjuntos bien diferenciados precisamente para salvaguardar la autonomía de cada inversión --y evitando en todo caso el arte contemporáneo que les parecía un terreno más volátil. El fondo siguió adquiriendo

obras hasta 1980 y después comenzaron a vender, porque los valores habían aumentado ya suficientemente y no había una expectativa de ulterior crecimiento, y entre 1990 y 2000, asesorados por Sotheby's, fueron sacando a subasta los fondos con muy buen resultado económico. Después de esta iniciativa pionera los fondos de pensiones se multiplicarán con muy diversa fortuna.

### EL COLECCIONISTA ESPECULADOR: DE SCULL A SAATCHI

Siempre ha habido una tentación especuladora en los coleccionistas, pero he escogido dos casos especiales de coleccionistas que han incurrido en prácticas especulativas y han pasado a la historia como figuras polémicas.

El primero de ellos, Robert Scull, neoyorquino hijo de emigrantes judíos del este de Europa, autodidacto, trabajó como diseñador, como artista comercial, y tuvo la fortuna de casarse con la heredera de una pequeña flota de taxis que Scull expandió hasta convertirla en una gran compañía.

A mediados de la década de 1950 los Scull comienza a coleccionar expresionismo abstracto, el arte de vanguardia de aquel momento, y crean una colección importante, de referencia. A partir de 1960, se interesan por dos nuevos galeristas, Richard Bellamy y Leo Castelli, que traen a una nueva generación de artistas, y en la primera mitad de la década, los Scull se hacen --a un precio muy razonable, por no decir de ganga en algunos casos-- con algunas de las obras más icónicas del naciente movimiento pop, como el famoso retrato de Warhol "Ethel Scull 36 veces". La pareja neoyorquina se convierte en la anfitriona preferida de una nueva generación de artistas a los que agasajan en innumerables cócteles y fiestas.



Ethel Scull y Andy Warhol c. 1965.

En 1965, en plena luna de miel con el Pop, los Scull deciden sacar a subasta 25 obras de su colección anterior, integrada por expresionistas abstractos, obras de Willem de Kooning, Franz Klibe, Mark Rothko, o Barnett Newman, entre otros. Estos artistas, que tras una larga travesía por el desierto habían conseguido al fin el éxito, recibieron aquella venta como una puñalada por la espalda. Scull, por su parte, justificó su jugada alegando que pretendía destinar los beneficios de la subasta a una fundación benéfica para sostener a los artistas. El caso es que con esta operación ganó mucho dinero y pudo concentrarse en su capricho más reciente, que era el Pop art. Pero en 1973, los Pop serían víctimas a su vez de la misma maniobra, cuando los Scull sacaron a subasta en Sotheby's de Nueva York medio centenar

de obras de arte de Warhol, Rauschenberg, Allen Jones y otros que produjeron un saldo neto de 2,2 millones de dólares, que entonces era muchísimo dinero. Todo el mundo artístico de Nueva York se les echó encima; no tanto por razones morales, sino de decoro social; se les veía como unos nuevos ricos que demostraban una actitud excesivamente vulgar. Algunos piensan que aquella subasta de 1973 fue el primer síntoma de un cambio en el mercado del arte que conduciría a los nuevos excesos especulativos de la década de 1980 y a todo lo que ha venido después.

Nuestro segundo ejemplo es Charles Saatchi, que ha sido una figura de referencia en el coleccionismo británico internacional. Su fortuna procedía del negocio publicitario. En 1970 fundó con su hermano Moris la agencia "Saatchi & Saatchi", y se hicieron famosos en 1978 con un cartel de propaganda política que llevaría al poder a Margaret Thatcher: la imagen de una larga cola del paro con la frase: "Labour isn't working". En la década de 1980, Saatchi siguió con mucha atención el mercado del arte londinense y el trabajo de los artistas emergentes. En 1990 compró algunas obras de un artista entonces joven y poco conocido llamado Damien Hirst. La primera obra que adquirió fue "A Thousand Years": una cabeza de vaca podrida a la que acudían las moscas para perecer en un atrapamoscas eléctrico. En 1991, Saatchi anticipó 25.000 libras a Hirst para que adquiriera un tiburón tigre disecado y lo expusiera en una caja llena de fluido conservante. Este fue su primer gran golpe de efecto en el mercado de arte. Saatchi visitaba estudios de artistas jóvenes y exposiciones de estudiantes y se propuso traer a la luz pública a artistas nuevos, que podía adquirir a precios muy bajos, y a veces además con descuentos, por lotes, y con los que confeccionaría una gran operación comercial...

En 1997 todo esto culminaría en la exposición "Sensation" en la Royal Academy de Londres. Con un puñado de jóvenes artistas británicos que en muchos sentidos tenían poco que ver entre sí, Saatchi se inventó una generación; hizo su "branding" con el genio comercial que le caracterizaba, y a partir de entonces los jóvenes artistas británicos triunfaron por el mundo: desde Tracey Emin a Rachel Whiteread o el ya mencionado Damien Hirst. Desde entonces Saatchi ha creado galerías de arte, ha expuesto su colección, ha vendido varias veces grandes secciones de ella con grandes operaciones y nunca ha insinuado el menor temor a ser tachado de especulador.

#### EL ARTISTA COMO ESPECULADOR

Los artistas que son objeto de operaciones especulativas suelen experimentar sentimientos mezclados: por una parte el resentimiento de no beneficiarse directamente de la venta exitosa y por otra la parte la esperanza de rentabilizarla en sus ventas futuras. En la subasta de 1973 en que Robert y Ethel Scull vendieron algunas obras maestras del Pop, es fama que un Robert Rauschenberg bastante bebido se acercó a ellos para reprocharles su vulgaridad y su codicia. Pero cabe pensar que en el fondo no estaría tan descontento; aquella venta iba a multiplicar su cotización muy pronto.

Saatchi también ha mantenido una relación ambigua y no exenta de conflicto con sus artistas, y con Damien Hirst, en concreto, ha tenido alguna fricción. En 2001, Saatchi inauguró una nueva sede para su galería y a la entrada, como gran señuelo, instaló una pieza de Damien Hirst, un "mini" pintado con puntos de colores. Pero Hirst había creado esta pieza para una subasta benéfica y se irritó por el uso que Saatchi había hecho de ella.

Precisamente Damien Hirst es el protagonista de la última sección de esta charla. Hemos empezado hablando de especuladores que vienen de fuera del mundo del arte (los fondos de inversión), luego hemos pasado a los coleccionistas que



se convierten en especuladores y ahora por fin llegamos a la figura del artista. La especulación penetra así hasta el mismo corazón de la actividad artística. ¿Puede un artista especular con su propia obra? Naturalmente, y Hirst es el ejemplo más palmario de ello: el más brillante especulador que podíamos imaginar.



A. A. Gill, que fue crítico culinario del London Sunday Times, adornaba su despacho con un gran retrato de Stalin, que le había costado 200 libras en un mercadillo. En febrero de 2007, con ocasión de una subasta benéfica, a la que Gill quería donar algo, ofreció a Christie's su retrato del déspota georgiano, y la casa de subastas lo rechazó diciendo que no comerciaban con ese tipo de productos. ¿Y qué pasaría, respondió Gill, si se tratara de un cuadro firmado por Damien Hirst? Entonces, le contestaron, no habría ningún problema para subastar la obra. El astuto Gill cogió el teléfono y llamó a su amigo Hirst para pedirle que pintara un punto rojo en la nariz de Stalin (como una nariz postiza de payaso) y que lo firmara.



Despacho del difunto AA Gill con unretrato anónimo de Stalin.



Damien Hirst: retrato de Stalin modificado.

El cuadro fue recibido en Christie's y vendido con éxito. Las pinturas con lunares de colores son una de las series más características de la producción de Hirst y han sido falsificadas con cierta frecuencia. Pues bien, no hace mucho tiempo Hirst confesó en su cuenta de instagram que había adquirido en Ebay -por sólo 10 libras- una de estas falsificaciones de su propia obra, ejecutada chapuceramente con spray, y le hizo tanta gracia que la firmó y la incorporó a su propio corpus. Falsificar al falsificador es sin duda un rasgo de ingenio y al mismo tiempo puede ser una brillante operación comercial, porque el precio del falso, al ser firmado, pasó de 10 libras a 10.000.

Damien Hirst ha asumido algo que pertenece al mundo del arte desde Marcel Duchamp, que es la capacidad del artista para 'transustanciar' un objeto cualquiera en obra de arte mediante su firma y su exposición, y la ha adaptado a los fines de la especulación en el mercado y con una rentabilidad económica inmediata.

El objeto más célebre de Hirst, al menos desde el punto de vista especulativo, se basa en una calavera humana que el artista adquirió en una almoneda. Hirst la revistió de platino y la cubrió con 8.601 diamantes industriales, con un peso total de 1.100 quilates. En junio del 2007, este sofisticado memento mori se expuso en una sala oscurificada y reducida donde la calavera con los diamantes brillaba como un objeto mágico; sólo se permitía la entrada a los visitantes en grupos de diez en diez, y se les permitía estar sólo cinco minutos en la sala, todo un dispositivo de marketing para incrementar la escasez, la rareza del objeto y hacerlo más atractivo. De ahí, la galería, después de exponer la pieza, anunció que la calavera había sido vendida a un coleccionista privado en 50 millones de libras, lo que superaba con mucho el precio de la materia prima y hacía de ella una de las obras de arte más cara jamás vendida y la más cara en aquel momento de un artista vivo. Pero pronto se supo que el comprador en cuestión no había sido un coleccionista privado, sino un consorcio de inversiones, integrado por el galerista de Hirst, el propio artista y una tercera persona que era quien se encargaba de organizar un tour global de exposiciones, porque la famosa calavera recorrió museos de todo el mundo, empezando por el Rijksmuseum de Amsterdam. Es decir, que la escandalosa ostentación del valor económico de los diamantes era sobre todo un señuelo para atraer la atención del público y hacer posible una operación de promoción, para incrementar artificialmente el valor de la pieza antes de venderla de verdad a un coleccionista.

Quizá lo más interesante que haya hecho Damien Hirst fue la subasta que impulsó en septiembre 2008 en Sotheby's de Londres para vender más de 200 obras suyas creadas ex profeso para la ocasión y titulada en conjunto "Beautiful Inside My Head Forever". La operación fue importante, en primer lugar, por el hecho de que Hirst organizara una exposición de su propia obra sin mediación de sus galeristas y pasando directamente del mercado primario del arte al mercado secundario. Los galeristas suelen recordar con razón que son ellos quienes descubren a un artista, lo exponen y promocionan, construyendo su trayectoria, para que cuando ya es célebre, vengan las casas de subastas y cosechen enormes beneficios. Pero Hirst sabe que es en las subastas donde se realizan las grandes operaciones especulativas: ¿por qué perder el tiempo con todo el recorrido anterior?

Antaño cualquier artista necesitaba mucho tiempo y trabajo para que un galerista, un crítico, un comisario se fijaran en su obra; para exponer por primera vez, para ser seleccionado en una bienal, para tener una retrospectiva en un museo. Hoy es frecuente el caso del artista que pasa de cero a cien en diez segundos, que salta de la nada a la fama internacional salvándose todos los peldaños y los filtros, gracias a los medios y a algunos promotores inteligentes que saben aprovecharlos. Si repasamos lo que hemos ido viendo de Scull a Saatchi, y de Saatchi a Hirst, es

evidente que, si la meta final de estas operaciones es siempre el dinero, su camino fundamental es la conquista de los medios. Las campañas de promoción siempre han existido, pero ahora están instaladas en el corazón de la misma creación artística.



## **INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE RELIGIOSO EN LA PROVINCIA DE LEÓN DE LA ORDEN DE SANTIAGO Y OTROS SEÑORÍOS. SIGLOS XVII Y XVIII.**

*INSTRUMENTALISATION OF RELIGIOUS ART IN THE PROVINCE OF LEÓN OF THE ORDER OF SANTIAGO AND OTHER LORDSHIPS. THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES.*

**José Ignacio Clemente Fernández**

clemente\_ji@hotmail.com

*RESUMEN: El planteamiento de trabajo que propongo es básicamente temático y, además, está en consonancia con el tema de estudio planteado en estas jornadas. Por tanto, su tema vertebrador es: la instrumentalización del arte religioso, y su contexto: las ciudades y villas de la Provincia de León de la Orden de Santiago y Señoríos durante los siglos XVII y XVIII en la actual provincia de Badajoz. Las formas de instrumentalizar el arte religioso que se plantean en este estudio vienen determinadas por la documentación, por tanto, no se ha partido de estudios previos. De este modo, aquí se plantean sus diversas formas: el férreo ímpetu por lograr la mayor altura, la readaptación del espacio urbano, el vínculo de la obra de arte con la salvación, la representación social, etc, ó la representación gubernativa o civil en el arte.*

*ABSTRACT: The working approach I propose is basically thematic and, moreover, is in line with the subject of study proposed for this conference. Therefore, its main theme is: the instrumentalisation of religious art, and its context: the cities and towns of the Order of Santiago and Lordships in the province of León during the 17th and 18th centuries in what is now the province of Badajoz. The ways of instrumentalising religious art that is proposed in this study are determined by the documentation; therefore, we have not started from previous studies. In this way, the various forms are presented here: the fierce drive to achieve the greatest height, the readaptation of urban space, the link between the work of art and salvation, social representation, etc., or governmental or civil representation in art.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 73-93

ISBN: 978-84-09-39771-6





## I. INTRODUCCIÓN.

Antes que el lector lea este trabajo debe saber que no se ha planteado una sistematización de obras de arte, sino más bien, de manifestaciones culturales de un periodo concreto, cuyo espejo es la propia observación y la fuente histórica. Se trata de una reflexión propia sobre el tema que centra este congreso "La Instrumentalización del Arte". ¿Pero cómo se ha planteado este trabajo?

## II. MÉTODO DE ESTUDIO.

Si rescatamos el título del congreso: "La Instrumentalización del Arte", habría que entender que se nos está pidiendo. La Real Academia de la Lengua define el término "instrumentalización" como la acción de "Utilizar algo o a alguien como instrumento para conseguir un fin"<sup>1</sup>. En este trabajo se muestran las diferentes formas que ha adoptado la obra de arte para conseguir un fin diverso.

Al ser la etapa barroca el periodo de mayor exaltación de los sentidos, de la más ferviente religiosidad, de la mayor preocupación social por la representación, etc, deberían ser éstos los ítems que debieran vertebrar este trabajo. Precisamente, en este estudio se plantean las pasiones que han instrumentalizado el arte en las villas y ciudades de la Provincia de León de la Orden de Santiago y otros Señoríos durante los siglos XVII y XVIII. Se mostrará el deseo de ascensionalidad, la planificación del espacio urbano, el carácter devocional y personal del retablo y las imágenes sagradas, el arte en las festividades y, finalmente, el arte como instrumento de los poderes y nobleza locales.

Las fuentes que se han empleado para este estudio son de dos tipos: las fuentes primarias, que se caracterizan por su diversidad (protocolos notariales, cuentas de fábrica, etc), y las fuentes secundarias, éstas han sido usadas en un doble sentido, como vehículo de otras fuentes primarias o por las hipótesis planteadas por sus investigadores. También hay que considerar la propia observación de la obra y su entorno.

Por último, la selección de las obras responde a un deseo de representar lo novedoso e inédito -aunque también lo conocido-, lo más representativo y lo diverso, y buscando el equilibrio entre los distintos géneros artísticos.

## III. LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE EN POBLACIONES DEL TERRITORIO DE LA PROVINCIA DE LEÓN DE LA ORDEN DE SANTIAGO Y SEÑORÍOS.

*III.1 La carrera por la dezencia y mayor altura en la arquitectura, y la conquista del espacio por el urbanismo.*

a) La altura y acabado de las torres de Jerez de los Caballeros.

Sin duda, el arte no ha experimentado en la provincia de Badajoz un protagonismo tan exacerbado como el visto en la ciudad de Jerez de los Caballeros durante el siglo XVIII. Con motivo de una antigua comunicación acerca de la remodelación barroca de la torre de la iglesia parroquial de Los Santos de Maimona -por Baltasar Martínez de la Vera maestro alarife portugués-, un asistente me formuló dos preguntas sencillas pero claves para este asunto ¿qué altura tiene dicha torre?, ¿es más alta que otras de poblaciones cercanas?. En su momento no le di demasiada importancia, sin embargo, ahora me las planteo yo.

<sup>1</sup> Página web de la Real Academia de la Lengua: <https://dle.rae.es/instrumentalizar> (consultado 01/09/2021)

El fatídico terremoto de 1755 -con epicentro próximo a Lisboa- asoló un buen número de obras del suroeste de la Península Ibérica, de este modo, también se hizo notar en la ciudad de Jerez de los Caballeros, y sobre todo en sus torres. A partir de aquí se inició una carrera constructiva entre mayordomos, casas señoriales, feligreses, etc, por lograr la más alta y lucida torre de Jerez de los Caballeros. Tanto es así, que las obras de las torres de San Miguel, San Bartolomé, Santa Catalina y el tambor de Santa María se pueden circunscribir en un periodo de tiempo muy reducido.

En 1758 se remata la obra de la torre de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros en favor de Baltasar Martínez de la Vera<sup>2</sup>. En el documento de fianza de la obra, los alarifes Juan de Cuellar y Antonio Rodríguez reconocen las necesidades de dicha obra pero destacan "y sobre el alto de la Obra antigua se han obrado zinco baras mas, y para su perfezion nezesita lebantarse hasta su ultimo rematte diez y ocho baras, y prosigue más adelante en cuia forma deve subir las diez Baras que ay desde la Superficie Plana del Pedesttal en que oy esta la Ultima cornisa mayor, y de allí arriva ha de yr con la disminuzion que muestra la planta y traza que entregan". Queda claro el ímpetu por lograr la mayor altura y que llevaría a disminuir progresivamente su grosor, por lo que -y sin duda- la intencionalidad marca la forma de la aguja de San Bartolomé<sup>3</sup>. Este deseo debió ser una prerrogativa de uno de sus principales mecenas: el Marqués de la Rianzuela. El arrebató barroco por la altura en la torre jerezana -la instrumentación de la arquitectura más primaria del estilo- quedó de manifiesto en las palabras de Tejada Vizuete "La alta calificación del maestro -Baltasar Martínez de la Vera-, sin embargo, no fue suficiente para impedir que el 19 de marzo de 1759 -a las siete de la noche precisará el presbítero Núñez Barrero- se produjera el hundimiento de aquella vieja torre que había sobrevivido al terremoto lisboeta; pero no pudo sobrevivir a la arrogancia de quienes se empeñaron en doblar casi su altura"<sup>4</sup>. Sería el alarife Martín Pérez el que finalmente edificase la nueva torre a petición del Marqués de la Rianzuela y por valor de ciento veintiún mil reales de vellón.

La adscripción de la obra de San Bartolomé -torre, portada y escalera- no ha podido ser documentada escrupulosamente. Tejada Vizuete incluyó su conjunto dentro de los ciento veintiún mil reales pagados por el Marqués de la Rianzuela al maestro alarife Martín Pérez en 1759<sup>5</sup>. Y tengo la misma opinión. Para fundamentar esta hipótesis planteo dos aspectos a) el primero se cita en las fuentes: en la fianza ofrecida por el Marqués de la Rianzuela a Martín Pérez se plantea que la obra se reedificará (de nuevo): *se ha estado subbastando la obra de la rehedificacion y total rruina hasta sus zimientos de la torre de la Yga Parrochial del Sor San Bartolome de esta ciudad y su Iglesia Parrochial*; esto quiere decir que hizo la obra íntegra, por eso se divide el presupuesto en dos: *los Sesenta y Seis mill de ellos por la obra de dha torre, y los Zinco y Zinco mill Restantes por la de Su Yg.a*,<sup>6</sup> y b) el segundo aspecto está basado en la propia observación: las similitudes compositivas, decorativas y materiales entre la fachada y la torre revelan la procedencia de un mismo diseño.

Ya fuese por la carrera en la conquista del cielo, iniciada por el Marqués de la Rianzuela en los proyectos de la torre de San Bartolomé por Martínez de la Vera, antes, y Martín Pérez, después, ó por el espíritu ascensionista propio del estilo, el

<sup>2</sup> Archivo Histórico Provincial de Badajoz (en adelante A.H.P.B.). Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Joseph López Montesinos, 1758, fol. 63v.

<sup>3</sup> TEJADA VIZUETE, Francisco: Por Obra y Gracia de Jerez de los Caballeros, Libretillas Jerezanas, Badajoz, 2007, p. 127.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 128-129.

<sup>5</sup> *Ib.* p. 135.

<sup>6</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Joseph López Montesinos, 1759, fol. 199v.

mayordomo de la parroquia de Santa Catalina también buscará culminar su torre. Se escribió un contrato (1757) con los maestros alarifes: el *aprobado* Juan Alfonso de Ladera, su hermano Benito Alfonso de Ladera y Joseph Alfonso, y en éste se determinan las especificaciones precisas que dieran un perfecto acabado a la nueva aguja, quedando pendiente por *concluir la de su torre y acabar de calafetear y sacar aplana lo exterior de sus paredes, desde donde oy se hallan con esta perfezion hasta el todo de lo que falta con la parte de sus thexado i esta asimismo por concluir con el motivo de dha obra de la torre*<sup>7</sup>. No es objeto de este estudio transcribir al completo el documento contractual, sin embargo, hay que advertir el esmero en su descripción. En síntesis: había que cimentar hasta una vara por encima del cuerpo de campanas, erigir los balcones necesarios, lucirla por dentro y fuera, lucir el primer cuerpo de cantería falsa, etc. Es decir, toda una declaración de intenciones en mitad de un ambiente cargado de ferviente religiosidad que se materializaba en la rivalidad entre las colaciones de la ciudad. Durante el periodo que va de 1757 a 1759 el maestro Alfonso de Ladera (director de la obra por ser el único alarife aprobado junto a Martínez de la Vera) debió estar trabajando en el diseño inicial de la torre. En 1759 el nuevo párroco don Manuel Antonio de Figueroa plantea su disconformidad con el mapa planteado hacía dos años por el alarife: *la forma que tenía la planta era una desdicha*<sup>8</sup>. La obra finalizó en 1762 como reflejan los Libros Sacramentales de la iglesia de Santa Catalina *que el año que acaba de 1762 se acabó de hacer la torre*...<sup>9</sup>. El giro estilístico que experimenta Juan Alfonso de Ladera desde un barroco exuberante y decorativo -en la torre de San Miguel- a un neoclasicismo estructural y con lenguaje formal elegante propiamente Rococó -en la torre de Santa Catalina-, apoya la hipótesis del cambio de gusto manifestado por el nuevo párroco, la *desdicha* debía sustituirse con un estilo clásico y Rococó, es decir, claro y elegante, de este modo, la torre de Santa Catalina se convierte en la antítesis de las torres de San Miguel (barroco recargado) y San Bartolomé (barroco popular). Un nuevo giro de vuelta en la instrumentalización del arte pues ya no se trataba de hacer la torre más alta, sino la más novedosa, a imagen de los nuevos aires venidos de Sevilla.

Parece que los apellidos Alfonso de Ladera empezaban a resonar en la ciudad de las torres. Al margen de las obras de reparación en la iglesia de San Miguel (encomendadas a Martínez de la Vera en 1757), su mayordomo se dirige a Alfonso de Ladera para concluir su torre, sin embargo, esta relación contractual acabaría en pleito. No se sabe cuándo se inició el último cuerpo de la torre de San Miguel, pero no después de 1759. Ese año se abre pleito contra Alfonso de Ladera por no acabar la obra de la torre, de este modo, se han documentado dos poderes (1759) entregados por Diego Tejero Jofre y Juan Alfonso de Ladera a sus respectivos procuradores para ser representados en la causa que el primero le abrió al segundo. El 20 de agosto Diego Tejero Jofre otorga poder a Manuel Noguera de Valdés para que lo defendiera en la causa que sigue contra Juan Alfonso de Ladera, vecino de Jerez de los Caballeros y prófugo en Fregenal de la Sierra, con el objetivo de que concluyera la obra de la torre de su parroquia<sup>10</sup>. Poco después, el 29 de noviembre del mismo año, Juan Alfonso de Ladera se personó en la ciudad jerezana donde otorgó poder a Manuel Carmelo para que lo defendiera en la causa abierta por el mayordomo<sup>11</sup>. Finalmente, en 1762 los mayordomos escribieron un documento de desistimiento

<sup>7</sup> *Ibidem*, 1757, fol. 24v.

<sup>8</sup> TEJADA VIZUETE, Francisco: *Por Obra y Gracia de Jerez de los Caballeros, Libretilas Jerezanas*, Badajoz, 2007, p. 93-94.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>10</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Ysidro González Pacheco, 1759, fol. 99v.

<sup>11</sup> *Ibidem*, fol. 159v.

en donde ambas partes acuerdan que Alfonso de Ladera debía pagar 460 reales de vellón por lo que gastó en la torre, la cual dejó antes de acabarla.

Algo que no se ha planteado hasta este momento es ¿qué quedó Alfonso de Ladera por terminar en la torre?, es decir, ¿los 460 reales es el valor del ornato (policromías, yeserías, cerámicas, etc) que debió llevar la torre?. Parece poco valor, sin embargo, su desnudez sorprende frente al resto de torres decoradas de la ciudad. Por otro lado, y a vista actual, parece que la torre de San Miguel no llegó a concluirse, esto motivaría a su mayordomo -Diego Tejero Jofre- a querellarse con el alarife pues su objetivo era conseguir el mejor acabado para la torre de su parroquia.

Ha quedado manifestado el fervor constructivo de las iglesias de Jerez de los Caballeros tras el terremoto de 1755, pero también hay que advertir que la realidad estuvo llena de impedimentos -asociados a la financiación que no llegaba-, cambios de diseños, pleitos, etc. Parece que durante un periodo de tiempo reducido los mayordomos de las cuatro parroquias entraron en una carrera por la mejor representación.

b) La instrumentalización del espacio público: el urbanismo.

El espacio urbano también se convirtió en instrumento para el arte en la provincia de Badajoz durante el periodo Barroco.

Uno de los espacios urbanos que mayor importancia adquirió durante la Edad Moderna fue la plaza principal de un poblamiento. La actual plaza mayor de Llerena surgió como espacio periférico (s. XIII-XIV) y a la sombra de su iglesia mayor ó de Ntra. Sra. de la Granada<sup>12</sup>, no sería hasta el reinado de Felipe II cuando adquiere las dimensiones actuales (1587)<sup>13</sup> y es durante el barroco cuando se perfecciona<sup>14</sup>. A partir de 1587 se da permiso para su ampliación, en 1590 se compra el espacio de unas antiguas casas en la zona del "pezón de la villa", los soportales se modifican con columnas toscanas, se construye el Cabildo Nuevo y la Cárcel Pública, y para el s. XVIII se eliminan los soportales de madera adheridos a la iglesia mayor<sup>15</sup>. ¿Qué otras medidas se toman durante los siglos XVII y XVIII? Desde mediados del s. XVI se desplazan los talleres de diferentes oficios y la Pescadería buscando un espacio limpio -las Ordenanzas Municipales de Felipe IV buscaba la limpieza urbana (1634)-. La plaza se preconfigura como un escenario público donde el pintor Francisco de Zurbarán diseña su fuente en 1612 y se convierte en el espacio de gran número de fiestas, fuegos y luminarias, Autos de Fe, representaciones teatrales como la del día de Corpus Christi y corridas de toros<sup>16</sup>. Pero la transformación definitiva de la plaza vino dada durante la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que Jose de Hermosilla diseña la traza para la iglesia mayor que amenazaba ruina y que quedó construida a medias, quedando cuatro colosales medias columnas adheridas al paramento de la iglesia, ventanas "a lo romano", puerta adintelada y tres grandes escudos. A partir de todos estos elementos se observa que la plaza adquiere un nuevo sentido: la gran fachada lateral de la iglesia se convierte en el fondo de un escenario donde proyectar todo tipo de festividades, la plaza emerge como un ser con vida propia.

La ciudad de Jerez de los Caballeros comenzó a tomar forma lentamente engalanando primero sus espacios interiores, como queda de manifiesto en los retablos

<sup>12</sup> BONET CORREA, Antonio: La Plaza Mayor de Llerena, *Actas de las IV Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2003, p. 35.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 40.

<sup>15</sup> *Ib.*, p. 44-45.

<sup>16</sup> *Ib.*, p. 45.

mayores de San Bartolomé (fin. del siglo XVII) y Santa Catalina (primeros decenios del siglo XVIII). Poco después, sobre la mitad de la centuria, trasladaría sus intenciones al exterior, primero con sus plazas y fachadas, y luego con sus torres –el terremoto de 1755 fue el catalizador definitivo.

Los mayordomos de la iglesia parroquial de San Miguel contratan en 1742 los servicios de dos canteros portugueses para crear la mejor portada de toda la ciudad, una portada de una blanca y fina piedra –de Borba- que como reza el documento *diera a su plaza*<sup>17</sup>. Se trataba de una nueva carta de presentación en el Jerez barroco: una novedosa portada principal sería capaz de crear un nuevo espacio urbano - su propia plaza- hasta entonces “deprimido”. La obra fue encomendada a los canteros de Borba: Manuel Antúnez y Manuel Cardoso, los cuáles proyectaron una obra de finas líneas y decoración abigarrada. De nuevo, la novedosa portada se convierte en trasfondo aunque esta vez de una vida urbana emergente, como fue la del siglo XVIII, además, ese espacio de la ciudad es donde se dieron cita toda clase de vecinos buscando trabajo u ofreciendo negocios, además de otros transeúntes, también fue el lugar de talleres de diversos oficios.

Seguido en el tiempo es el espacio concebido para el acceso a la iglesia de San Bartolomé. Siempre se ha destacado la fantástica portada de la iglesia, en consonancia compositiva, decorativa y material con la torre. Sin embargo, no se ha resaltado suficientemente el juego de los espacios para disponer su fachada: el retranqueo de ésta queda oculta por su ancha torre, poniendo de relieve un recurso puramente barroco como es la sorpresa. Además, el estrechísimo entramado urbano vendría a reforzar dicho efecto –mismo caso que la grandiosa y “encajonada” fachada del palacio de la Rianzuela. El retranqueo también permite ganar espacio visual a la estrecha calle. Serpentear las calles alledañas a la iglesia tan solo permite ver su monumental torre, pero cuando se llega a la fachada de la iglesia, su portada deslumbra y la escalinata domina su entorno.

Un concepto distinto a los anteriores es el planteado en la plaza que precede a la parroquia de Santa Catalina. Hay que partir de la idea de que el origen de los elementos que la delimitan -la fachada de la iglesia y la sacristía- se levantan en momentos distintos. Mientras que la fachada, de la que tan solo queda la portada clasicista, es un diseño de Gonzalo Montiel entre 1623 y 1626<sup>18</sup>, la sacristía fue remodelada en 1666 debido a que de *no acabarse se viene mucho daño y perjuicio dicha yglesia, pues por ella (por la sacristía no acabada) se le pueden robar muchos bienes*<sup>19</sup>. La diferente cronología permite inferir que ambos elementos no se proyectaron de forma conjunta, pero además, que fueron planteados en un siglo –el s. XVII- en el que el espacio urbano, como recurso de propaganda e instrumentación, no tenía la representatividad que si lo tuvo durante el siglo XVIII. Será en este siglo cuando ambas arquitecturas –fachada de la iglesia y sacristía- se pongan en sintonía buscando la uniformidad. Es por esto que el planteamiento de Juan Alfonso de Ladera para la fachada, con una cornisa ondulada rematada de flameros y pináculos al estilo Rococó (1757), y el planteamiento poco después (1777) de Benito Alfonso de Ladera y Manuel Martínez Lima para la fantástica sacristía, siguen un estilo al unísono que inunda la amplia, abierta y bien delimitada plaza. La intencionada complementariedad de ambas reformas quedó manifestada en palabras de los propios alarifes hablando de la obra de la sacristía *hermoso aspecto,...acompañia a la fachada de la yglesia, pues corona la obra toda una hermosa barandilla, cuias cornisas acompañan a las cornisas de la yglesia y dan unas y otras el mejor aspecto de la torre*. Por tanto, la sinuosa cornisa de la fachada, a partir de ladrillos

<sup>17</sup> A.H.PB. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Miguel Delgado Murillo, 1742, fol. 24v.

<sup>18</sup> TEJADA VIZUETE, Francisco: Por Obra y Gracia de Jerez de los Caballeros, Libretillas Jerezanas, Badajoz, 2007, p. 30.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 31.

aplantillados, fue complementada con el sugerente movimiento de las molduras de las ventanas y vanos tetralobulados de la sacristía, amén del recurso plástico y compacto que ofrece la barandilla.

*III.2 El retablo. Instrumento de devoción popular y promover el Culto Divino. Transcender al tiempo, Vía de Salvación, Representación Social y Formación de Legos.*

Antes de introducirme en el tema –la instrumentalización del retablo- debo señalar que no se ha planteado el estudio de su iconografía. Siendo consciente de su importancia en la instrucción del creyente y por representar las sagradas escrituras, hay que ser también consciente de las limitaciones de una comunicación.

a) La devoción popular volcada en el retablo mayor y el *Divino culto*.

#### *La devoción popular*

En 1636 se plantea levantar un nuevo retablo mayor en la iglesia de Ntra. Sra. de la Granada, la iglesia principal de Llerena. Antes de escriturar su contratación (Jerónimo Velázquez arquitecto y escultor, y Francisco de Zurbarán pintor) don Alonso Fernández y Juan Lobo, como curas de la iglesia, deciden cambiar el retablo mayor *Acausa de averse caído El q. teniapor sermui Viejo y Antigo*. Solicitan al Provisor de la Provincia de León –el Doctor Francisco de la Fuente Moreno- que mandara ver la planta y condiciones para que les otorgaran licencia para iniciar su contratación. La respuesta de éste sería la que los religiosos esperaban. En la carta que envían al provisor se aseguran justificar debidamente la renovación de su retablo: *Emos procurado quanto Asido de nuestra Parte en fee de la debozion afectuosos y Cristiana q desta ciudad y sus Vezinos tienen Con nuestra S<sup>a</sup> de la granada Como única Patrona Suia y q Como tal en todas sus necesidades y aflicciones Socorrido este Pueblo de q se le haga Un Retablo*. Si aplicáramos un método histórico, ésta podría ser la hipótesis causal de mayor peso que explicaría el porqué de la construcción del nuevo retablo: la devoción, ni si quiera la caída del antiguo retablo posee tanta legitimación. Vemos como la obra de arte –el nuevo retablo como nuevo marco de la patrona- se instrumentaliza para remover la devoción popular y legitimar, ante el provisor, la aprobación de su planta y condiciones.

#### *El Divino culto*

Echando un vistazo a la documentación generada por sacerdotes y mayordomos con motivo de la construcción de sus retablos, se puede vislumbrar que el *Divino culto* es la fórmula más empleada para legitimar su construcción. La obra de arte se convierte en el medio más perfecto para coronar el culto religioso.

En 1699 el maestro zapatero Tomás Perano otorga poder en la villa de Zafra para que le devuelvan setenta y seis mil y cuarenta maravedíes del alcance de los propios del Concejo de la cuenta de su mayordomía de 1691. El poder tiene como objeto presentar una carta de pago para destinar dicha cantidad, en forma de limosna, a la construcción de un retablo que se estaba haciendo en la capilla de la Orden Tercera de San Francisco, y colocar allí la imagen del Cristo de los Afligidos. La fórmula escogida para costear la obra de arte es clara *para hornam.to del Culto divino*.

En 1718 se dispuso dorar el retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Feria. Tras iniciarse la obra –por los pintores y doradores sevillanos Juan y Pedro Samaniego-, una coyuntura económica dificultó su proceso: *Que allandose dha fabrica dorando el retablo de Su capilla may.or y con Pocos medios ael presente Para fenecer dha obra Por el poco valor que tienen los granos*. Ante tal situación, los mayordomos se dispusieron a buscar financiación para recaudar los diez mil reales



de vellón pues *a sido preziso solventarlo Por todos los medios*, para esto se dispuso promover las limosnas entre los vecinos y poner a censo algunas propiedades. Sin embargo, lo que interesa destacar en este trabajo es ¿a que se alude para movilizar a la feligresía y la concesión del censo? pues...*estandose la Igl.a Parrochial en el miserable estado que es notorio sin retablo en que colocar el soberano Sacramento de la eucaristia y Servir su divino Culto.*

En 1718<sup>20</sup> se escribió un documento notarial expresamente para la recaudación de fondos con los que concluir el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros. Los robos e invasión de los enemigos sumieron a la fábrica de la parroquia en una profunda pobreza, por eso le fue concedida limosna por su majestad y se pudo sacar a postura la obra del retablo, además del órgano y otros ornamentos. El documento deja claro como la conclusión de la obra es primordial para obtener *el buen logro y dezenia del culto divino*. Poco años después (1727) se sigue requiriendo los maravedís necesarios para acabarlo y así llevar a cabo *la zelebracion del santo sacrificio de la Misa y dezenia de sus Altares por la necesidad prezisa que tenia y tiene*<sup>21</sup> *ó para el fin tan Santo y bueno como lo es el culto Divino.*

El 28 de mayo de 1734 los mayordomos de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario –con capilla en la iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros– piden licencia para vender un censo impuesto sobre un cercado y así acabar el retablo que se está tallando *para la mayor dezenia del Divino Culto y de dha Ymagen de Ntra Sra en Capilla.*

En 1763 el maestro alarife Baltasar Martínez de la Vera fía al tallista Agustín Núñez Barrero -natural de Llerena y vecino de Jerez de los Caballeros– para realizar el retablo mayor de la iglesia del Convento de Santa Clara de Mérida<sup>22</sup>; el objeto de la renovación de la obra repite el motivo mencionado para el resto de retablos citados: *para maior Veneracion del culto divino.*

b) Los retablos privados: enterramiento y trascender al tiempo, vía de salvación, representación social y formación de legos.

La proyección de una obra de arte como recurso para trascender a la muerte es un rasgo propio de los siglos del Barroco, además, se convirtió en uno de los mecanismos más sugerentes en la instrumentalización del arte para la provincia de Badajoz. Esto se ha visto claramente con la fundación de capillas privadas dedicadas al enterramiento. Estas fundaciones, además de ser un acto sumamente personal, tanto por su registro privado en escribanía pública (testamentos, fundaciones de capellanías, etc) como por el propio vínculo del titular y familia con ella, también fue un acto de clara trascendencia social pues se convertía en un escaparate donde el linaje debía quedar bien representado.

Uno de los mecanismos de mayor representación social durante la época del Barroco fue la figura del patronato. Un beneficiario de un patronato, comúnmente de casta nobiliar ó adinerado, disfrutaba de algunas consignas: la presentación de un clérigo para la iglesia, lo que conllevaba una fuerte influencia, y poner el escudo de armas de su linaje o familia en la iglesia de su patronato<sup>23</sup>, esto le permitía

<sup>20</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Juan Delgado de Arias, 1718, sin foliar.

<sup>21</sup> *Ibidem*, Esteban García, 1727, fol. 87v.

<sup>22</sup> *Ib.*, Manuel González Mulero, 1763, fol. 119v.

<sup>23</sup> ALONSO MORÁN, Sabino: "El Derecho de Patronato", *Revista Española de Derecho Canónico* (pp. 541-578), Vol. 15, N° 45, 1960, p. 550-551.

perpetuar su linaje y mostrar un estatus social, además de adquirir otros derechos honoríficos<sup>24</sup>.

#### *Enterramiento y trascender al tiempo.*

En Llerena otorga testamento Doña Francisca Galíndez (1644) -mujer del reidor perpetuo Alonso Herrero de Chaves. En las postrimerías de su vida y por el amor que profesaban a la orden dominica fundan una capilla y enterramiento en el Convento de Santo Domingo de la ciudad. La nueva tumba y retablo otorgarían la decencia y adornos necesarios para la capilla. Pero hay que puntualizar que la obra de arte se convierte en el medio con el que trascender el tiempo: *Es mi voluntad de fundar una capellanía perpetua ó en esta capilla y entierro sean de enterrar mis deszendientes y del dicho mi marido el qual a de ser por todos los días de su vida patrono de ella y despues los que mandare mi marido*; se buscaba perpetuar la memoria de los patronos con la provisión de misas rezadas en la capilla a perpetuidad.

#### *Salvación.*

En 1743 Don Fernando Florencio de Solís Córdoba y Bazán -Marques de la Rianzuela- funda e instituye una capellanía con los bienes que su majestad le ha servido, entre ellos, un molino harinero en el arroyo de Menferre -término de Jerez de los Caballeros-, además, la dotó de las misas correspondientes y sus capellanes para que *subsista en ella para siempre*. El altar y capilla de Ntra. Sra. del Reposo en la iglesia de San Bartolomé se convirtió en el medio por el que *salvar mi Anima e Yntencio, Y las de mis Padres*. Casi cuarenta años después otorgó testamento (1772) y en su segunda manda testamentaria hace anotar una fórmula propiamente barroca: *que quando la voluntad de Ds Nuestro Señor fuere servido de llevarme deesta presente vida a la Eterna, mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del Sr San Bartolome donde soi parroquiano, en sepultura junto a la Puerta de su Sacristía, Ynmediata a el arco de la Capp.a de Nuestar Señora del Reposo, que aga frente a su altar, por la mucha debocion que siempre e tenido a su ymagen, y que sea amortajado mi cuerpo en Avito de Nu. Pa.e Sor. Francisco*<sup>25</sup>.

#### *Representación social.*

La fundación de un altar y capilla era la fórmula habitual con el que conseguir trascendencia social, pero había casos que fue a la inversa, la trascendencia social fue el medio con el que conseguir un espacio central en un espacio sagrado. En 1625 Doña Mariana de Céspedes pretendía ubicar el mausoleo familiar en el espacio de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de la Encarnación (Jerez de los Caballeros), logró posicionar su linaje en el espacio más destacado del templo y los eclesiásticos justificaron así la concesión de dicho privilegio: *...ninguna ocassión avrá esperança de que persona alguna diese otro tanto ni con mucho llegase allá como se be en las demás yglessias parroquiales, además del hornato con que se pretende aderezar las gradas y altar que es de piedra blanca de Estremoz labradas con primor y escoxidas como las tiene ya en la dicha yglessia (...) se espera hará muchas limosnas y hornatos en el altar de grande ymportancia y adorno para la*

<sup>24</sup> “a) ocupar un sitio más digno que el resto de los fieles, aunque no dentro del coro, y sin baldaquino ; b) derecho a que se recen por ellos especiales oraciones ; c) derecho a que se les ofrezca agua bendita a la puerta de la iglesia; d) el honor de ser incensado, al menos si es varón, pero con un solo golpe de incensario, y no por un sacerdote revestido de capa pluvial; e) recibir el ósculo de paz en la misa solemne, pero con el portapaz, y por un ministro revestido de sobrepelliz, no por el beneficiado, y después que se haya dado la paz a todos los del coro; f) el derecho de precedencia sobre los demás seglares en las procesiones públicas; g) el derecho de poner el escudo de armas de su familia y el nombre en la iglesia patronada; h) el derecho de sepultura enl misma; f) el derecho de que se le ofrezcan las palmas y las candelas, etc., a sus tiempos”, visto en ALONSO MORÁN, Sabino: “El Derecho de Patronato”, *Revista Española de Derecho Canónico* (pp. 541-578), Vol. 15, N° 45, 1960, p. 553.

<sup>25</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Luis Álvarez Sotelino, 1772, fol. 180 vuelta.

decencia del santísimo sacramento (...) y porque las personas que en él se an de sepultar son de las más principales desta ciudad (...) y gravedad assí por la dicha obra como por las personas que se an de enterrar (...) por la obra y hornato del edificio como por la calidad de las personas que entiende que los que en él se an de enterrar<sup>26</sup>. De este modo, el estado nobiliario de los Pacheco-Portocarrero, su capacidad económica -con una dotación de mil ducados para la iglesia-, el rico material empleado en el enterramiento de *piedra blanca, sin veta alguna, bien labrada y bruñida, de piedra tirada del rrisco*, su novedoso diseño -en línea con el clasicismo purista de los Montieles en Zafra- y el control férreo por parte de Doña Mariana -a contento de la dicha doña Mariana o de la persona que nonbrare que entienda de la dicha obra- se convirtieron en factores determinantes para el posicionamiento de la Casa Pacheco-Portocarrero en el templo. De este modo, la obra artística se convierte en un hermoso escaparate de enorme trascendencia social para dignificar a sus dueños.

En 1662 otorgó testamento en la villa de Llerena Ana Maria de Orellana, mujer de Joseph Ruiz de Torres y Valdemoro escribano de su majestad. En una de sus mandas testamentarias describe innumerables bienes muebles -principalmente joyas, rosarios, etc- que manda vender y poner en almoneda para costear el dorado del nuevo retablo mayor del Convento de la Concepción de la villa. En este caso, la testamentaria manda a su marido para que *estando concertado el dorado de dicho retablo con el pintor que lo a de disponer entregara dicha cantidad al maestro que tomare a su cargo dicha obra lo cual hago por mayor onra y gloria de Dios nuestro señor... y ademas de ello a un lado de dicho retablo donde pareciese a dicha hermandad se ponga el escudo de las armas del dicho mi marido*. Vemos como la testamentaria costea la obra del dorado del retablo para mayor honra y gloria de Dios pero se asegura que la cofradía disponga el escudo del linaje de su marido a un lado de la capilla mayor.

A mediados del siglo XVIII (1750) los señores Don Joaquín Jorge de Quiñones y Doña Juana Sánchez de Silva Vargas y Figueroa, ambos vecinos de Cáceres, eran patronos de la capilla que llamaban *de los Silva*, una capilla en el lado de la epístola de la iglesia de Santa María de la Encarnación (Jerez de los Caballeros). El estado *indezente* en que se encontraba la capilla obligó a los patronos a *repararla y adezantarla*<sup>27</sup>. Para ello contratan al maestro alarife Juan Alfonso de Ladera para abrir el arco -del mismo modo en que estaba la capilla del lado del evangelio (buscando su uniformidad)-: picar, encalar y blanquear el muro, elevar la ventana buscando la claridad del espacio, embaldosar el suelo, construir su altar y pintar su arco de sillería fingida. No se cita en la documentación pero se puede intuir que la capilla debía ir provista del escudo de los Silva. Este es un ejemplo paradigmático de lo que suponía poseer un patronazgo: la responsabilidad de mantener la capilla y la búsqueda de la representación social ocupando un lugar preeminente en el templo y mejorando su aspecto. Pero la búsqueda de la representación social no quedó ahí. Pocos años después, en 1769, el mismo matrimonio contrata al tallista portugués Ignacio de Silva y Moura para realizar un retablo en la llamada Capilla de la Pasión que es su todo de la Casa de los Silva, ésta se ubicaba en el lado del evangelio de la misma iglesia de Santa María. No se menciona patronato alguno, sin embargo, es obvio el vínculo de la familia Silva con dicha capilla. La reafirmación social de la Casa de los Silva se manifiesta en el deseo de vincular *los atributos de la Pasión*

<sup>26</sup> SEGOVIA SOPO, Rogelio, BARBOSA MAYA, Luis: Arquitectura funeraria tardo-renacentista en Jerez de los Caballeros. La cripta de los Pacheco- Portocarrero en la iglesia de Santa María de la Encarnación (pp. 87-104), *XI Jornadas de Historia en Llerena. El arte en tiempos de cambio y crisis*, Llerena, 2010, p. 97-98.

<sup>27</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Francisco Méndez Torvisco, 1750, fol. 24v.

de nro Redemptor Jesuchristo con las Armas Abiertas de la Casa de dhos Señores Silva, y de rremate una buena tarjeta Grande con su atributo.

Misma fórmula escogió la Casa de Henestrosa para su capilla en la iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles de Los Santos de Maimona. No se ha conservado el contrato de la obra aunque si la manda testamentaria (1795) de Doña Manuela Maria de Chaves y Sanabria: *Digo que he tenido y tengo mucha Devocion a mi Padre y Señor San Francisco de Paula q.e se venera en al Yglesia Parroch.l de esta vª y existe Colocado en Retablo y Altar q.e construido y Dorado a mis espensas, y le he proporcionado Lampara para que se alumbre de Dia y noche quiero promover a los fieles a que se dediquen atenerle Devoción y Ofrecerle Culto en su obsequio.* El retablo, que se conserva en la actualidad, es un verdadero escaparate. Hay un deseo por vincular el linaje de Henestrosa con los atributos de San Francisco de Paula, ¿cómo? encargando una imagen del santo patrón para la hornacina central y la publicitación por triplicado de la palabra *Charitas* –atributo franciscano–, pero además, se aseguran que el linaje quede bien representado a través de la enorme tarja y escudo que remata la obra.

### *Formación de legos*

Las obras pías y capellanías se emplearon de forma repetida para que un miembro de una familia pudiera ascender en la carrera eclesiástica, esto le otorgaría un mayor estatus social. Algunas de estas fórmulas emplearon retablos e imágenes sobre las que sustentar los bienes donados, de este modo, la obra artística se instrumentaliza para la consecución de un mejor posicionamiento eclesiástico.

En la ciudad de Jerez de los Caballeros Francisco de Mesa -de oficio procurador- y su mujer Josepha María fundan una capellanía en 1727<sup>28</sup>. Éstos vinculan su *requiem* y responsos -con las misas acordadas- al altar de las Ánimas del Purgatorio de la parroquial de San Miguel, además, a la capellanía se vincula que su hijo sea ordenado en la carrera eclesiástica *a titulo de ella* –la capellanía- y *con otras pueda ascender al estado del sacerdozio*.

El 31 de octubre de 1787 los señores Don Blas Borrego y Doña Catalina Infante fundan un patronato laico de legos y capellanía con el objetivo de que su hijo Francisco Borrego Infante -clérigo tonsurado- adquiriera el estado sacerdotal: *por su mucha y grande ynclinacion a el Elevado y Alto estado sacerdotal pueda ascender.* La provisión de bienes unidos al patronato era condición indispensable para el acceso a la carrera eclesiástica, sin embargo, para el ámbito de este estudio interesa más la instrumentalización que se hace de la obra de arte: *la prezisa obligacion demandar decir por carga que imponemos y le cargamos quatro misas rezadas que seande decir y Celebrar en el Altar del Patriarca fundador señor San Francisco de Paula que en su altar y retablo seculo y venera en la yglesia parroquial de Santa Catalina.*

### *III.3 Las donaciones a las imágenes sagradas: instrumento de veneración y salvación.*

La escultura religiosa también ha sido objeto de instrumentalización y se ha convertido en objeto de multitud de disposiciones personales y de voluntades generales. Éstas han sido de todo tipo. Cabría destacar la de acrecentar el culto divino de la imagen y la salvación del donante.

En 1764 el presbítero Joseph Ramos de Castro da poderes para que se venda una casa de morada que él tenía en Jerez de los Caballeros en la calle de arriba, intramuros de la ciudad. Allí dejó estipulado que *bende y da en venta Real por Juro*

<sup>28</sup> *Ibidem*, Esteban García, 1727, fol. 39v.

de heredad desde aora para siempre Jamas a la Cofradía de dha Ymagen de nues-tra Señora del Carmen<sup>29</sup>; el motivo que justifica la venta a la cofradía es *para q.e ... se aumente el culto divino y debocion de los fieles* hacia la imagen. La imagen se convierte en objeto de devoción y se le colma de bienes.

De modo distinto se debe interpretar la venta que realizó Joseph Rangel (1766) de unas casas en la collación de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros en favor de la Imagen de Ntra. Sra. de la Cabeza, que tenía su capilla en su iglesia<sup>30</sup>. Aquí no se expone abiertamente una motivación de naturaleza devocional, sin embargo, da la sensación que la colación se debía a su iglesia y, en este caso, que los vecinos de San Bartolomé deseaban fortalecer la cofradía de Ntra. Sra. de la Cabeza.

Otro caso es el de Doña Magdalena Sánchez Nava. Donó en 1769 una casa a la Señora Doña Antonia de Solis, abadesa del Convento de religiosas de la Santísima Trinidad de Jerez de los Caballeros. Hasta entonces Doña Magdalena compartía dicha propiedad con su hermana Marina Saenz, por lo que era una propiedad indivisible, aunque con el reciente fallecimiento de la última pudo disponer libremente de ella. El motivo principal que se esgrime para la donación a la imagen es la devoción de la donante: *con destino de sus Productos o balor a ma.or culto y veneracion de Maria Santissima de la Misericordia en cuia Ymagen se venera en la Yglesia de dho Combento*<sup>31</sup>. La obra de arte se convierte en depositaria de la devoción popular y de sus bienes.

Además de las disposiciones personales habría que mencionar aquellas de carácter general. Don Diego Saenz de Tejada funda en 1769 una obra pía para el culto y veneración de la imagen de Ntra. Sra. del Carmen, con capilla en la iglesia de Villanueva del Fresno, para *aconsagrar el ma.or Culto y Venerazion a su Santa Ymagen*. Aunque el otorgante se constituyó en esclavo de la imagen desde su niñez, fundamenta la obra piadosa en una causa global e *podido juntar caudales de limosna que e pedido y andado los fieles devotos de los Pueblos desta Prov.a*<sup>32</sup>.

Hacia 1778, Manuel Rodríguez y María Menacho, marido y mujer vecinos de Jerez de los Caballeros, donan *con su pia devoción* una obra de escultura del Señor San Antonio de Padua de *bastante bulto y tamaño* a su Cofradía. Aunque la donación lleva implícita la adoración y veneración de la imagen por su cofradía y otros creyentes, en el documento se revela la condición exigida por los donantes *con la calidad y condicion espresa de que el el dia que se celebra, o en el que hagan su fiesta anualm.te y para siempre xamas se haga decir por dha Cofradia Una Misa Rezada perpetuum.te en el Altar en que este colocada la Ymagen el Santo por sus almas*. La donación de una obra de arte se convierte en moneda de cambio por la salvación de sus almas *perpetuum.te*.

#### III.4 La obra de arte en las festividades. Representación y conflicto.

En este apartado se van a exponer ejemplos de las relaciones entre la obra de arte y dos de las fiestas más extendidas en los reinos hispánicos: el Corpus Christi y la tauromaquia<sup>33</sup>. Una tercera festividad es el Carnaval, sin embargo, no ha podido establecerse su relación con el arte religioso de la provincia de Badajoz.

De todas las manifestaciones festivas de la devoción durante la Edad Moderna, la procesión del Corpus Christi es la que más se llenó de contenido teatral y que llevó

<sup>29</sup> Ib., Manuel González Mulero, 1764, fol. 107v.

<sup>30</sup> Ib., 1766, fol. 190v.

<sup>31</sup> Ib., Miguel Delgado Murillo, 1769, fol. 8v.

<sup>32</sup> Ib., fol. 92v.

<sup>33</sup> GARCÍA MARTÍN, Pedro, MORA CAÑADA, Adela: "Las fiestas populares en España. Siglos XVI-XVIII (pp. 257-270)", *Il tempo libero. Economia e società. Secc. XIII-XVIII: Atti della "ventiseiesima settimana di studi"*, 1995, p. 259.

a los mayores excesos, y será en lugares cercanos a Badajoz, como lo fue Sevilla, dónde el protagonismo corre a cargo de imágenes simbólicas<sup>34</sup>, pero ¿hay algo más simbólico que una cruz procesional?. En la ciudad de Jerez de los Caballeros, Don Pedro Arteaga, mayordomo de la fábrica de la iglesia de San Bartolomé, otorga escritura de protesta (16 de junio de 1751) contra Don Diego Tejero Jofre, mayordomo de la iglesia de San Miguel, a la espera de la apelación de autos de agravio presentada ante el señor Teniente Vicario y Juez Eclesiástico Ordinario de la ciudad<sup>35</sup>. ¿Cuál fue el motivo? un pleito interpuesto por el primero para que la cruz procesional de su iglesia no concurreniera a la procesión que se celebraba el día octavo de la festividad del Corpus en la iglesia de San Miguel. El asunto no debió ser menor pues los poderes a procuradores continuaron los años sucesivos (al menos desde 1752 a 1763), lo que explica los excesos de celo por ocupar un lugar predominante en la representación estamental durante la procesión del Corpus Christi. La obra de arte se convierte en instrumento de la representación religiosa y en un marco tan simbólico como una procesión.

Como se acaba de ver, la festividad de la Semana Santa fue una fiesta en la que la obra de arte adquirió un protagonismo destacado, sobre todo en sus procesiones, y tanto por su simbología como por su belleza. Tanto es así que la festividad llegó a condicionar la propia creación de la obra de arte. En 1759 el mayordomo de la iglesia parroquial de la villa de Villalba (de los Barros) se apremia a obligar a María Pérez, viuda de Juan Ramos de Castro, y a sus yernos -Agustín Núñez Barrero y Joseph Rincón (maestros tallistas)- para que lleven a término la obligación adquirida por Juan Ramos de Castro en la villa de Almendral en 1758, se trataba de dar por acabado en tiempo y forma el retablo mayor de la iglesia parroquial de Villalba<sup>36</sup>. El apremio por parte del mayordomo quedó patente y *el tercero y Ultimo (cuerpo) para quaresma del año que viene de Setezcientos y Sesenta, de modo que en su Semana Santa havia de quedar enteramente concluido para que pudiere servir en ella*. La finalización de la obra de arte se convierte en condición *sine qua non* para la celebración de la festividad; la obra de arte se sobredimensiona pues será el instrumento ideal de la mayor fiesta religiosa.

La obra de arte no solo ha sido motivo de disputa en el contexto procesional. Hay casos en los que seculares, miembros de una cofradía, invaden la jurisdicción eclesiástica para contratar sin licencia una obra de arte. El 8 de abril de 1762 los hermanos de la Hermandad de la Santa Caridad de Jerez de los Caballeros efectuaron una protesta ante el escribano público<sup>37</sup>. Su asunto era que ellos estaban en posesión de elegir la imagen de Ntra. Sra. que debía acompañar al Sr. Amarrado a la Columna en la procesión llamada De la Sangre, y para cumplir este fin, sin licencia, encargaron una imagen de Ntra. Sra. de los Desamparados para su procesión, se trataba de sustituir a la que se venía usando De la Concepción. En este caso, la obra de arte se convierte en una herramienta para transgredir jurisdicciones, y la licencia necesaria para su contratación se convierte en símbolo de la jurisdicción eclesiástica.

Las fiestas relacionadas con el toro son inseparables de la idiosincrasia ibérica. El siglo XVIII no era ya el momento de las capeas improvisadas en recintos intramuros de la ciudad, sino el momento de reglamentarlas a instancias municipales y reales<sup>38</sup>, y de emplear espacios específicos. Este es el caso que nos ocupa. Los

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>35</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Francisco Méndez Torvisco, 1751, fol. 80v.

<sup>36</sup> *Ibidem*, Joseph López Montesinos, 1759, fol. 441v.

<sup>37</sup> *Ib.*, Isidro González Pache, 1762, fol. 39v.

<sup>38</sup> GARCÍA MARTÍN, Pedro, MORA CAÑADA, Adela: "Las fiestas populares en España. Siglos XVI-XVIII (pp. 257-270)", *Il tempo libero. Economia e società. Secc. XIII-XVIII: Atti della "ventiseiesima settimana di studi"*, 1995, p. 261.



mayordomos de la Cofradía de Santa Bárbara (Jerez de los Caballeros) se dieron cita (12 de mayo de 1749) para solicitar licencia para poder celebrar una corrida de toros ese mismo año y en los sucesivos *según estilo desta Ziudad*<sup>39</sup>. Tras el rechazo del Gobernador otorgaron poder al pintor Ignacio Xavier García, vecino de Jerez de los Caballeros y residente en la villa y Corte de Madrid, para que solicitase la licencia a su majestad y al Real Consejo de las Órdenes. Ahora bien ¿qué relación se establece en este caso entre el arte y las fiestas?. El documento desvela la clave: *de los gastos Causados en obsequio de la Santa están por satisfacer diferentes Cantidades de mrs a la persona que lo ha suplido*<sup>40</sup>, es decir, con motivo de las fiestas a la Santa, se generaron unos gastos que corrieron a cargo probablemente de algún fiel devoto de la imagen, quedando a debérsele lo adelantado, por lo que la corrida de toros se convertía en el medio para devolver lo prestado. De este modo, la obra de arte se convierte en titular de festejos laicos, como son los toros, cargados de un enorme sentido sociológico; la obra de arte se instrumentaliza aludiendo a aspectos como *al fin piadoso a que se dirige y encaminada a promover fidelidades*.

III.5 La representación de los poderes y nobleza locales a través de la arquitectura.

Otro aspecto de la instrumentalización del arte es la representada por los órganos de gobierno civil y eclesiástico. Del primero será del que menos ejemplos se han documentado.

En el centro de Jerez de los Caballeros, mirando a la plaza de San Miguel, se levantó en 1632 el edificio de la Audiencia<sup>41</sup> de la ciudad. Se trata de un edificio de clara raigambre clasicista y en el que el material escogido –de fina cantería– revela el interés por el que el gobierno civil quedase debidamente representado, en palabras de Tejada Vizuete *es un edificio público de cierto carácter y que testimonia el buen hacer de aquellos maestros* de inicios del siglo<sup>42</sup>. La obra de arte se convierte, por tanto, en símbolo destacado del plano administrativo de la ciudad. Para dimensionar la verdadera intencionalidad que se perseguía con la construcción de este edificio, habría que recordar que en ese mismo estilo se levantaron el fantástico enterramiento de los Pacheco-Portocarrero en la iglesia de Santa María de la Encarnación y el palacio de Don Fernando de Silva y Figueroa, ambas de un estilo completamente novedoso y solo al alcance de la nobleza local. La importancia dada al edificio por la ciudad no es baladí. Para el año 1774 el Marqués de la Rianzuela poseía el cargo de diputado y obrero mayor de la ciudad, dentro de las tareas de su oficio estaba el reconocimiento de las edificaciones civiles, eso sí, apoyado por técnicos que en este caso eran los maestros alarifes. Ese mismo año hizo reconocimiento del deplorable estado en que se encontraba la Casa de la Gobernación (con salas de justicia): *sin ser bastante los puntales q se le han puesto a la sala q.e cae sobre el portal ala Plazappca*. La premura de su reparación no fue solo por ser sede gubernativa, sino porque su portal *sirve para la Venta del pan cozido entodos tpos del año y esta expuesto amuchas desgrazias por haver atodas oras mucha concurrencia de gentes asi por la venta de pan y demas comestibles*. Todo hace indicar que se trataba de un edificio principal de la ciudad -desde su creación en 1632 hasta su reforma 1774- y por tanto un símbolo civil.

<sup>39</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Isidro González Pacheco, 1749, fol. 133v.

<sup>40</sup> "Suplido: I. m. Anticipo que se hace por cuenta y cargo de otra persona, con ocasión de mandato y trabajos profesionales". (<http://dle.rae.es/>. Consultado 22/09/2021)

<sup>41</sup> Término acuñado por Francisco Tejada Vizuete en *Por Obra y Gracia de Jerez de los Caballeros*, Libretillas Jerezanas, Badajoz, 2007, p. 67.

<sup>42</sup> *Ib.*, p. 67.

Pero no solo se empleó el arte para la representación del gobierno civil, la nobleza local se apoyó en la arquitectura para proyectar su linaje en el entramado social de la ciudad. Este es el caso del Marques de la Rianzuela y su palacio levantado en 1780 en la calle de San Agustín de Jerez de los Caballeros. No hay más que valorar los factores que definen su construcción: por un lado la autoría de la traza o mapa, a cargo de Baltasar Martínez de la Vera *maestro de los de mejor nota y maestro mayor del consistorio* y del maestro alarife Juan Alfonso de Ladera, por otro, la enorme inversión de hasta 35.000 reales de vellón y, por último, el diseño y materiales empleados donde se combinan enormes pilares de granito en los extremos, portada en mármol con el escudo de la Casa, un ondulante balaustre rematando la fachada y cuatro ventanas con elegantes molduras entre cada pilar de su parte posterior, toda la obra esta rematada por enormes pináculos redondos que le dan altivez. Sin duda, una de las apuestas arquitectónicas más elegantes y audaces del Jerez del siglo XVIII, la nobleza local también buscaba su espacio de representación.

III.6 Los asientos eclesiásticos y gubernativos. La instrumentalización de las artes aplicadas.

Por último, hay que mencionar que las artes aplicadas también se convirtieron en instrumento de poder y jurisdicción. Como no podía ser de otra manera, los poderes eclesiásticos también hicieron del arte un símbolo de poder y jurisdicción. Pedro de Mena Barriga, clérigo de menores y patrono del Convento de Santa Ana de la villa de Llerena, otorgó poder a Cristóbal Martínez Flores (familiar del Santo Oficio) en 1639 para que presentara requerimientos ante su Majestad y los señores del Consejo Supremo de esta Gobernación, *o a quien mas convenga*. El motivo fue porque la Inquisición de la villa retiró unas sillas de la iglesia de dicho convento en la víspera del día de Santa Ana. Las sillas representaban los derechos de asiento del patrono y otro hermano de la orden en la iglesia del citado convento. El documento representa un conflicto jurisdiccional entre dos órganos de la iglesia: una institución perteneciente a una orden religiosa -dedicada al culto y veneración de su patrona- frente a una institución encargada de hacer cumplir los preceptos de la iglesia. De nuevo vemos como la obra de arte -como símbolo- se convierte en objeto de disputa jurisdiccional y de un conflicto judicial.

Otro modo de instrumentalizar las artes aplicadas fue el empleado por los órganos de gobierno locales. Juan Tejero Jofre, maestro tallista de Jerez de los Caballeros, se obliga a tallar un conjunto de asientos para los poderes civiles de Oliva de la Frontera, aunque la fecha de su estreno no se estableció hasta la festividad de la Semana Santa. El maestro escribió un contrato de obligación con los poderes civiles de la villa el 19 de marzo de 1749: *me obligo por este hazer la obra de los asientos para los señores Justizia y Capitulares y Alcaldes de la hermandad destav<sup>43</sup>*; se trataba de dos escaños de cinco asientos con los pies torneados y los respaldos tallados (probablemente con una iconografía heráldica) o dos sillas *con respaldo relebante tallado y figurado en ellos las Armas de esta v<sup>a</sup>, que seras unas ojas de higueras y unos ramos de olivo a modo de palmas*. Todo en este caso esta instrumentalizado. Los elementos ornamentales -segun Arte- que debían adornar los asientos ponen de manifiesto el deseo del concejo por estar representado según el arte que en ese momento inundaba sus vidas. Misma intención se mostró por el uso de un material noble como el nogal. Y tercero y último, debían estar finalizados para las fiestas de Semana Santa. ¿En qué mejor momento se podría hacer gala de ellos?

<sup>43</sup> A.H.P.B. Sección Protocolos. Jerez de los Caballeros. Francisco Sánchez Doblado, 1749, sin foliar.

#### IV. Conclusiones.

A lo largo del estudio se ha tratado de mostrar las diversas formas de instrumentalizar el arte religioso en un espacio y tiempo determinado, y según el género artístico. Algunas de las obras citadas son representativas de su género y estilo, otras podrían considerarse más modestas, sin embargo, todas ellas ponen de manifiesto los intereses y pasiones propios de su época. Aunque puedan no ser las obras y los hechos más representativos y significativos del tema tratado, sirva este trabajo al menos como base para un estudio más extenso y diverso.



Lámina 1: Revestido de la torre de la Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles (Los Santos de Maimona). Baltasar Martínez de la Vera, 1771-1777.



Lámina 2: Torre de la Iglesia de San Bartolomé. Martín Pérez, 1759.



Lámina 3: Torre de San Miguel (Jerez de los Caballeros). Juan Alfonso de Ladera, 1759-1762.



Lámina 4: Torre Iglesia Santa Catalina (Jerez de los Caballeros). Juan Alfonso de Ladera. 1757-1762.º



Lámina 5: Fachada de la Iglesia de Ntra. Sra. de la Granada (Llerena).  
Planta y primer cuerpo: Jose de Hermosilla y Joseph Gómez.



Lámina 6: Fachada de la iglesia de San Miguel (Jerez de los Caballeros). Manuel Antúnez y Manuel Cardoso, 1742.



Lámina 7: Fachada de la Iglesia de San Bartolomé (Jerez de los Caballeros). Martín Pérez, 1759.



Lámina 8: Plaza de la Iglesia y Sacristía de Santa Catalina (Jerez de los Caballeros). Benito Alfonso de Ladera y Manuel Martínez Lima, 1777.





Lamina 9: Retablo mayor de la Iglesia de Santa Catalina (Jerez de los Caballeros). Juan Ramos de Castro el mayor y Gerónimo Machado.



Lámina 10: Retablo de la capilla mortuoria del Regidor Alonso Herrero de Chaves. Iglesia de la Concepción (Llerena). Cristóbal Romero y Manuel Rodríguez, 1644-1648.



Lámina 11: Retablo de la capilla de Alonso Salas Parra. Iglesia de Ntra. Sra. de la Candelaria (Zafra). Ensamblador desconocido. Pintores Francisco de Zurbarán y taller. Manuel Rodríguez, circa 1642.



Lamina 12: Altar y capilla de Ntra. Sra. del Reposo en la Iglesia de San Bartolomé (Jerez de los Caballeros). Juan Ramos de Castro el joven, 1738-1745.



Lámina 13: Retablo mayor de la Iglesia de Villalba de los Barros. Juan Ramos de Castro el joven, Agustín Núñez Barrero y Joseph Rincón, 1758-1760.



Lámina 14: Retablo de San Francisco de Paula. Iglesia de Santa Catalina (Jerez de los Caballeros), 1787.





Lámina 15: Antiguas Casas Consistoriales y Audiencia (Jerez de los Caballeros). 1632-1774.



Lámina 16: Enterramiento de Pacheco-Portocarrero, Iglesia de San María de la Encarnación (Jerez de los Caballeros) Pedro Álvarez Muñiz, maestro de obra de pedrería, 1628.



Lámina 17: Parte posterior del Palacio del Marqués de la Rianzuela (Jerez de los Caballeros). Baltasar Martínez de la Vera y Benito Alfonso de Ladera, 1780.



## LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE "LA ARQUITECTURA JUDÍA" EN LA HISTORIA DE CÁCERES

### THE INSTRUMENTALISATION OF "JEWISH ARCHITECTURE" IN THE HISTORY OF CÁCERES

**Marciano Martín Manuel**

mmmhervas@gmail.com

*RESUMEN: El proceso de falsificación de los vestigios patrimoniales judaicos y su repercusión en la historiografía extremeña es el tema nuclear de "La instrumentalización de 'la arquitectura judía' en la Historia de Cáceres". Las fuentes documentales de los archivos civiles y eclesiástico ponen en tela de juicio una serie de vestigios, de dudosa filiación judía, entre las que cabe catalogar las juderías y sinagogas de Cabezuela del Valle, Casar de Palomero, Hervás y Valencia de Alcántara, los estilos arquitectónicos "judeogótico" de Valencia de Alcántara y "judeoverato" de Valverde de la Vera, el "Museo de la Inquisición" de Garganta la Olla, y las cruces de las marcas de canteros en las jambas de las puertas interpretadas como disfraces de mezuzot, son ejemplos materiales de la Sefarad inventada.*

*ABSTRACT: The process of falsification of Jewish heritage remains and its repercussions on the historiography of Extremadura is the central theme of "The instrumentalisation of Jewish architecture' in the history of Cáceres". The documentary sources of the civil and ecclesiastical archives call into question a series of vestiges, of doubtful Jewish affiliation, among which the Jewish quarters and synagogues of Cabezuela del Valle, Casar de Palomero, Hervás and Valencia de Alcántara can be catalogued, the 'Judeo-Gothic' architectural styles of Valencia de Alcántara and the 'Judeo-Overato' of Valverde de la Vera, the 'Museum of the Inquisition' in Garganta la Olla, and the crosses of the stonemasons marks on the door jambs interpreted as mezuzot disguises, are material examples of the invented Sepharad.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 95-113

ISBN: 978-84-09-39771-6



## I. INTRODUCCIÓN

"En el estado actual del conocimiento sobre la casa medieval en la Península Ibérica no puede señalarse diferencia alguna de tipo constructivo, funcional, decorativa o de cualquier otro tipo que diferencie a la morada de una familia judía de otra musulmana o cristiana. Sólo su ubicación y la localización de determinados elementos pueden confirmarnos esta adscripción". La proposición de Felipe Reyes es toda una declaración de principios sobre la inexistencia de una arquitectura judía<sup>1</sup>. Más bien debemos hablar de arquitecturas en juderías.

## II. VESTIGIOS PATRIMONIALES HEBREOS

Las comunidades judías establecidas en los territorios comprendidos en la actual provincia de Cáceres, se sirvieron de los materiales que les ofreció el entorno rural para edificar o rehabilitar sus viviendas, privadas y colectivas, siguiendo el modelo constructivo específico de la comarca en la que habitaban. Apenas se han conservado restos materiales producidos por las comunidades judías cacereñas. Se circunscriben mayormente al ámbito de la religión, se hallan muy deteriorados y en vías de extinción. Hay restos patrimoniales de las sinagogas de Alcántara, Arroyomolinos de Montánchez, Cáceres, Coria y Trujillo, el capitel hebraico de Alcuéscar; la lápida conmemorativa de Mosé Lerma, de Alcántara (desaparecida en los años 60 del siglo XX), la lápida epigráfica del dintel de la puerta de la sinagoga nueva de Trujillo; cinco lápidas fúnebres de Trujillo (varias vendidas y otra desaparecida hacia 1999); el baño ritual de Coria; restos del cementerio de Plasencia, en fase de descomposición, tras la desafortunada idea de dejar al aire las tumbas de granito (véase la fig. 1); y las hendiduras de las jambas para depositar la *mezuzá* en Trujillo y Cáceres<sup>2</sup>.



Fig.1 Plasencia. Cementerio hebreo.

Las sinagogas cacereñas eran construcciones muy austeras en su aspecto exterior. Guardaron cierto parentesco con las ermitas medievales extremeñas. Eran de planta rectangular y en el dintel de la puerta depositaron una lápida epigráfica de cantería con la inscripción en hebreo: "Esta es la puerta del Señor, los justos

<sup>1</sup> REYES, F. "El espacio privado: una casa en la judería de Alcalá de Henares", *El legado material hispanojudío*, (coord. López Álvarez, M<sup>a</sup> e Izquierdo Benito, R.), Cuenca, 1998, (pp. 181–208), p. 184.

<sup>2</sup> HERVÁS, M. de [seudónimo de MARTÍN MANUEL, M.] *Documentos para la Historia de los judíos de Coria y Grandailla*, Coria, 1999; *Judíos y Cristianos nuevos en la Historia de Trujillo*, Badajoz, 2009; y "La judería y sinagoga de Coria", *Sefarad*, 1, 61, 2001, pp. 91–125.

entrarán por ella" (*Salmos* 118, 20), como la que se conserva en Trujillo. En la sinagoga nueva de Plasencia, las mujeres accedían a la galería del piso superior por la puerta de la calle Trujillo, y los hombres por la puerta de la Plazuela de Santa Isabel (hoy, de Ansano). La sinagoga de Coria, en la Plazuela de San Juan número 2, tenía una puerta de acceso a un patio interior, con un aljibe para la recogida de las aguas pluviales, y un recinto con dos puertas por la que entraban separadamente hombres y mujeres, similar en su estructura a la sinagoga de Córdoba. A las espaldas había un corral con olivos. Y en una zona subterránea propinqua a la sinagoga, el baño ritual (*micvé*)<sup>3</sup>, sepultado bajo tierra, cuyas ruinas describió Madoz<sup>4</sup>: "una sala subterránea con una fuente de agua común bastante derruida y algunas otras casi arruinadas y se dice ser el edificio donde tenía la sinagoga sus reuniones". Los Reyes Católicos transfirieron las sinagogas a los órdenes militares de Alcántara y Santiago, cabildos de clérigos, órdenes religiosas y nobleza. Casi todas fueron rehabilitadas como ermitas. En Cáceres se transformó en la capilla de Santa Cruz de Jerusalén y Santa Elena; en Trujillo, en el convento de las monjas dominicas; en Plasencia, en la iglesia de Santa Isabel; en Arroyomolinos de Montánchez, en la ermita de Santa Catalina; en Alcántara, en la ermita de la Soledad; y en Valencia de Alcántara, en un almacén de granos.

De los elementos arquitectónicos utilizados en las construcciones de las casas y del uso del mobiliario hebreo hay constancia del "maderamiento, tablas, puertas, vasares, arcas, arcamesas, bancos, armarios de madera, tabla, teja, cabríos y canes laderillo o de ripia o piedra" en el señorío de Béjar, diócesis de Plasencia<sup>5</sup>. En Plasencia, el cabildo catedralicio arrendó una casa en la Plaza Mayor a Yudá Caçes, tundidor, con la condición de que la tuviese "linpias de vasura e bien adobadas e reparadas de todas las cosas que les fueren nesçesarias a vista de maestros"<sup>6</sup>. Los tapias de ladrillos de adobe (barro y paja sin cocer) constituyeron un elemento fundamental en la construcción. Los judíos acaudalados de la Rinconada de Trujillo, con licencia del Ayuntamiento, edificaron balcones con vistas a la Plaza Mayor. Un privilegio excepcional en los apartamientos judíos cacereños. En las dos sinagogas del señorío de Béjar emplearon materiales "de hierro e azero e de cobre, y espeçialmente de las sinogas y de las casas que fueron de rabí Simuel [de Béjar] muchos çerrojos y aldabas, candados y çerraduras y clavaje". De la sinagoga de Béjar, los expoliadores de bienes judíos se llevaron más de trescientas tejas, tablas y vigas de maderas y acabó derruida. En la morada de Jacob de Ruego, de Hervás, había una cuba y una arca mesa, y en la de Mosé Escapa, vasijas de cubas, tinajas y una arca mesa. La bodega se situó en el sótano, o en una dependencia anexa. En la planta baja instalaron el obrador textil, las caballerizas y el almacén. En las traseras se desarrolló un corral o huerto con parras e higueras. También había casas trojes o graneros comunales. Y cubas, tinas y tinajas que utilizaban en la elaboración y almacenaje del vino, así como azadones para labrar la tierra.

En cuanto a los manuscritos se conserva un documento redactado en hebreo y otro en aljamía hebraicocastellana en el archivo de la catedral de Plasencia<sup>7</sup>; y fragmentos de una carta de dote matrimonial (*ketubah*) de Segura de León, donde se consignan las obligaciones asumidas por el cónyuge judío<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> *Documentos para la Historia de los judíos de Coria y Granadilla*, Coria, 1999, doc. 96, pp. 197–199.

<sup>4</sup> MADOZ, P. *Diccionario Histórico-Geográfico de Extremadura*, 2, Cáceres, 1955, pp. 294–295.

<sup>5</sup> AHN, Osuna, C. 218, D. 32.

<sup>6</sup> ACP,ACC «Libro primero viejo», fols. 123v–124.

<sup>7</sup> El texto se encuentra cosido a otro documento en ACP, leg. 1, núm. 45, fols. 3v–4, le facilité una fotocopia a LA-CAVE, J. L. «Documentos hebreos de Plasencia», *Sefarad* 59, 2, Madrid, 1999, pp. 309–317.

<sup>8</sup> «La "Ketuba" de D. Davidovitch y las ketubbot españolas», *Sefarad*, 33, 2, Madrid, 1973, (pp. 375–386), pp. 375–376.



Con el paso de las centurias el manto del olvido desmoronó la historia de las comunidades judeocacereñas. Los historiadores y la cultura popular de transmisión oral y literaria, víctimas del síndrome de Korsakoff, cubrieron las lagunas de los hechos del pasado con un repertorio de calumnias, leyendas antijudías y tradiciones orales (en el mayor de los casos, invenciones), a las que han agregado en los siglos XX y XXI un catálogo de sinagogas, juderías y objetos litúrgicos, meras falsificaciones, creadas por los ayuntamientos y técnicos de turismo rural como señuelo turístico, cuyo proceso podría definirse como la instrumentalización política de la historia judía cacereña, o, parafraseando a F. Sabaté, la Sefarad cautiva y reinventada<sup>9</sup>.

### III. CATÁLOGO DE LAS INVENCIONES Y FALSIFICACIONES

Si en el siglo XIX, historiadores extremeños atribuyeron la construcción de los puentes medievales a los romanos, y los castillos a los árabes, en los siglos XX y XXI han convertido los barrios medievales en espectaculares juderías. Las invenciones seudojudaicas iniciaron su travesía con la proposición por Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo en la España franquista (1962–1969), del modelo de desarrollo económico articulado en la industria del turismo, que dio origen a la formación de las juderías, sinagogas, estilos arquitectónicos hebreos y un “Museo de la Inquisición” en la provincia de Cáceres, de muy dudosa filiación hebraica, que la Junta de Extremadura, Diputación de Cáceres, ayuntamientos y el sector turístico facturan en las ofertas turísticas de temporada como legado patrimonial judío. La creación de la Red de Juderías “Caminos de Sefarad”, en 1995, ha puesto la guinda al pavo.

#### III. 1. Hervás, la judería mejor conservada de España

En Hervás residió una comunidad judía en una calle que, tras el edicto de expulsión, se denominó Nueva (de la Cruz en el siglo XVII; hoy, Plazuela de Hernán Cortes), y compartió con los cristianos la calle Corredera (Relator González), la Plaza y, posiblemente, la calle del Vado<sup>10</sup>. Después del edicto de expulsión, hacia 1578, la casa de Béjar dividió Hervás en dos comunidades gremiales o políticas, para dar entrada a los cristianos nuevos en el gobierno del Ayuntamiento. A la bandada conversa intituló “mercader” y al gremio de los cristianos viejos “labrador”. El duque de Béjar impuso un estatuto de limpieza que discriminó de los oficios de justicia a los cristianos nuevos con delitos en la Inquisición durante tres generaciones. El estatuto de sangre resquebrajó Hervás en dos barrios populares. En el de abajo –que hoy se factura al turismo como judío–, se alojaron los cristianos viejos o labradores, y en el de arriba, los cristianos nuevos o mercaderes. Tras la abolición del estatuto de sangre y las divisiones gremiales se mantuvieron las denominaciones de los barrios, que trascendieron a la cultura popular de transmisión oral. A finales del siglo XVIII, fray Liciniano Sáez, archivero de la casa de Béjar, recordó<sup>11</sup>: “Nombra la casa de los señores duques indistintamente de unos y de otros [bandos], porque aunque no se ha olvidado la denominación de barrios bajo y alto, se tienen todos los vezinos por buenos e iguales, sin haver más desigualdad que en

<sup>9</sup> SABATÉ, F. “La Sefarad cautiva y reinventada, o los retos de la arqueología y divulgación del patrimonio cultural”, pp. 29–67, en *¿Una Sefarad inventada? Los problemas de interpretación de los restos materiales de los judíos en España*, (ed. CASTAÑO, J. con la colaboración de Izquierdo, R. y Palomero, S. Córdoba: Ediciones El Almendro, 2014; y Barcelona: Herder Editorial, 2017, 2ª edición; un texto de lectura obligatoria.

<sup>10</sup> Tengo en fase de redacción el ensayo *Historia del antisemitismo de Extremadura. II Labradores y mercaderes*, editorial Libros del Lagar, donde analizo la historia de los judíos de Hervás y el conflictivo proceso de asimilación de los cristianos nuevos en la cultura cristiana.

<sup>11</sup> AHN, Osuna, C. 267, D. 63.

los caudales, deseo de mandar y codicia en aprovechar y tener autoridad, como sucede en todas partes”.

Hervás desterró de la memoria el sinuoso proceso de asimilación de los cristianos nuevos en la cultura cristiana, jalonado por los episodios dramáticos del edicto de expulsión (1492), la calumnia religiosa de la hostia consagrada (1506), los autos de fe de la Inquisición de Llerena (1514 y 1515), los estatutos de limpieza en el Ayuntamiento (1578–1660) y en las cofradías del Sacramento y de San Juan Bautista de la Penitencia, la publicación del libelo difamatorio del Libro Verde con las genealogías de los descendientes de judíos moradores del barrio de arriba (1671) y los grafitis contra el párroco mercader y sus familiares (1675)<sup>12</sup>. Los viajeros, cronistas e historiadores de los siglos XVIII y XIX no tenían conocimiento de la existencia de una comunidad judía, barrio hebreo y sinagoga. Los autores coetáneos señalaron como reliquias patrimoniales, la iglesia de Santa María, el antiguo convento de los trinitarios descalzos y la enfermería de los padres franciscanos<sup>13</sup>. El desconocimiento de los hechos del pasado contribuyó al alumbramiento por los eruditos de un selectivo corpus de teorías sobre el pueblo judío y la sinagoga, sin ningún sustento científico. A finales del siglo XIX, el maestro de niños Agustín Manzano Calzado perfeccionó la primera teoría sobre los judíos de Hervás<sup>14</sup>:

“Otra calle de la población antigua conserva el nombre de calle de la Sinagoga, lo que prueba que en ella habría un templo judaico para los individuos de esa raza que habitaren en el pueblo, debiendo ser en gran número a juzgar por el dicho antiguo que aún se conserva *En Hervás, judíos los más*. Desde el castillo parte otra calle que separa el pueblo en dos mitades, nueva y vieja, y a la parte opuesta una plazuela llamada Cantón del Centinera, donde es creíble hubiese un centinela, que en unión del que habría en el castillo, estuviesen destinados a impedir el trato de los judíos con los cristianos”.

Manzano Calzado convirtió en judería las casas entramadas del barrio labrador de los cristianos viejos, cuya teoría transmitió Paredes, en 1907, y amplió Mérida, uno de los padres de la arqueología moderna, en 1924<sup>15</sup>: “es sumamente curioso y pintoresco por las numerosas casas que conserva, típicas de la Edad Media, por lo general de dos pisos, el superior en saledizo y saliente también el alero del tejado; los muros de tierra apisonada, a veces resguardadas con tejas. Son curiosas las calles del Rabilero y la de la Sinoga, nombres en que fácilmente se adivina corrupción de términos tan significativos como Rabino... y Sinagoga”. La calle Rabilero aparece citada por primera vez en los protocolos notariales del siglo XVII y “la Sinoga” en el callejero de 1859. Hurtado transfirió el referente “medieval” de Mérida<sup>16</sup>. Y Cela pinceló un pintoresco retrato literario de la judería, en 1951<sup>17</sup>: “En la ciudad de abajo, más allá de la Puerta del Centinela, los niños de la Judería saltan, igual que

<sup>12</sup> He recreado el proceso en mi novela histórica *El Libro Verde*, Libros del Lagar, 2ª edición, 2021.

<sup>13</sup> PONZ, A. *Viaje por España*, VII, Madrid, 1784, p. 5; CONCA, A. *Descrizione odeporica della Spagna*, Parma, 1795, p. 49; LABORDE, A. *Itinerario descriptivo de España*, Valencia, 1826, p. 121; SOCIEDAD DE LITERATOS, *Diccionario geográfico universal*, IV, Barcelona, 1831, p. 505; DÍAZ Y PÉREZ, N. *Baños de Baños*, Madrid, 1880, pp. 147–149; RIERAY SANZ, P. *Diccionario Geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, militar, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de Ultramar*, Barcelona, 1883, pp. 449–451; y MARIANA Y SANZ, J. *Diccionario geográfico, estadístico, municipal de España*, Valencia, 1886, p. 284.

<sup>14</sup> Redactó sus notas en 1887, pero no vieron la luz hasta 1907, publicada por PAREDES, V. «Hervás», *Revista de Extremadura*, IX, 1907, pp. 97–106.

<sup>15</sup> *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres. 1914–1916*, II, Madrid, 1924, p. 235.

<sup>16</sup> *Castillos, Torres y Casa Fuertes de la provincia de Cáceres*, Cáceres, 1927, 2ª edición, pp. 284–285.

<sup>17</sup> *Arriba*, Madrid, 29 mayo 1951; *La Gaceta Regional*, Salamanca, 31 mayo 1951; y *La obra completa de Camilo José Cela*, Caixa de Sabadell, (p. 455–458), p. 457.

núbiles bestezuelas, recortando sus renegridas y panzudas figurillas sobre el severo y nutricio verde del bosque que, quizá por umbrío, llaman Gallego”.

El hebraísta Cantera Burgos trasladó la memoria oral de la villa<sup>18</sup>:

“Hoy resulta curioso un paseo por las empedradas y muy pintorescas callejuelas del barrio judío, en una depresión del terreno y al N. E. de la población: calle y travesía del Rabilero, calle de la Sinoga o Sinagoga, etc., junto al muro de la villa y no lejos del puente sobre el Ambroz. Es interesante constatar la vivencia que todavía conserva en aquellas simpáticas gentes la historia judía del poblado. Las más modestas mujerucas nos cuentan en junio de 1954 que en determinada casa (hasta hace poco con un porche de vieja vigería ante la puerta) de la calle del Rabilero [número 19] estaba el templo judaico; alguno agregará que se conservó hasta hace poco la «pila de abluciones» reglamentarias<sup>19</sup>; que allí vivían los rabinos y por eso tomó el nombre de Rabilero, etc, etc.

Pero lo cierto es que la calle de la sinagoga es otra más corta y modesta, perpendicular al extremo S. de la del Rabilero. La hemos recorrido con atención y no parece conservar especiales vestigios que puedan interesarnos”.

Hervás atravesaba una grave sangría migratoria, la Extremadura vacía, como consecuencia del cierre de las fábricas. La fábrica del mueble de Buezas Cepeda echó el cerrojo en 1947 y los dos últimos establecimientos textiles candaron sus puertas en 1963. La corporación municipal de la dictadura franquista tomó conciencia de la industria del turismo como alternativa del desarrollo económico. Las suecas con sus biquinis y el boom urbanístico se expandieron por las costas españolas. Hervás apostó por el tesoro histórico-artístico del “barrio bajo o barrio judío”, como empezó a coronarlo la casta política. La corporación municipal solicitó a la Real Academia de la Historia la declaración de la villa como Conjunto Histórico Artístico. Sustentado en las rocambolescas teorías elaboradas en los últimos sesenta años, elaboró el siguiente informe, que presentó como aval histórico en la Academia de la Historia:

“Barrio Judío.- De época medieval, visitado constantemente por nacionales y extranjeros. Se halla situado en la parte baja del pueblo, a la orilla del río Ambroz. Es curioso y pintoresco por su gran número de casas de dos pisos, la mayoría saledizos en el primero y aleros prolongados en el tejado. Los muros son de adobes o barro sin cocer y entramado con madera de castaño, que parece incorruptible por los siglos que por ella han pasado sin apenas deterioro. El barrio ha sufrido escasas consideraciones; siguen con sus nombres las calles de la Sinagoga, en la que estaba su templo, y la del Rabilero, donde habitó el Rabino”.

El Ayuntamiento franquista movió sus peones y trató de implicar en la movida turística a Julio Caro Baroja, el 16 de octubre de 1966, que trasladó diplomáticamente la pelota al profesor Cantera Burgos. El escultor hervasense Enrique Pérez Comendador, ponente de la comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, reclamó al alcalde, el 16 noviembre de 1966, que ampliara el dossier:

“los datos históricos que enviáis son demasiado someros y dudo que en la Academia de la Historia y aún en esta [de San Fernando] sean suficientes para la declaración que se pretende. ¿Por qué no os habéis asesorado

<sup>18</sup> *Sinagogas españolas*, Madrid: CSIC, reimpresión, 1983, pp. 227–228; e «Informe sobre solicitud del Ilustre Ayuntamiento de Hervás (Cáceres) pidiendo que el Barrio Judío de la villa sea declarado conjunto histórico-artístico», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXVIII, Madrid, 1971, (pp. 388–391), p. 390.

<sup>19</sup> La pila de cantería, en realidad, era un abrevadero para el ganado.

del conde de Canilleros o de alguien de Plasencia, Béjar o Cáceres que os hiciera algo más completo? ¿Es que no hay alguien que pueda averiguar algo sobre las vicisitudes históricas de la villa desde el tiempo que fue del ducado de Béjar y sobre la fundación de los monumentos –iglesias– y sobre sus autores?”.

Pérez Comendador fue nombrado ponente del comité, el 21 de noviembre. El escultor hervasense sabía que el texto informativo estaba basado en conjeturas, por lo que insistió al alcalde Gaspar López Gil, el 20 de febrero de 1967: “Tengo el expediente como te dije pero no suficientes datos en qué apoyarme para hacer el dictamen favorable”. Nunca llegó el solicitado informe histórico porque nadie se preocupó de investigar en los archivos. No obstante, el Estado franquista declaró “el barrio bajo o barrio judío” Conjunto Histórico Artístico (decreto 308/1969 de 13 de febrero, BOE número 53, 3 de marzo de 1969)<sup>20</sup>.

La judería turística empezó a cobrar fama a nivel nacional y trascendió a la historia. En su trabajo sobre la arquitectura popular en Extremadura, L. Feduchi identificó la tipología constructiva de las casas entramadas del barrio bajo, con la “antigua judería con muy irregular trazado de calles tortuosas y estrechas, pobremente pavimentadas con canto rodado grueso, con pasadizos bajo plantas altas de algunas casas. Junto con Cabezuela y Tornavacas forma un núcleo interesante, por confluir en él caracteres salmantinos y abulenses y marcar la transición entre la zona de la sierra de Gata y la comarca de la Vera”<sup>21</sup>.

Las invenciones y fantasías sobre la judería de Hervás fructificaron como granos de mostaza. Elisa Carolina de Santos Canalejo (1986) confirió veracidad a la rocambolesca fábula del gueto judío vigilado por los centinelas<sup>22</sup>. Juan García Atienza (1978)<sup>23</sup>, Salvador Ordax (1988)<sup>24</sup>, Jesús Ferrero (1991)<sup>25</sup>, Carlos Aganzo (2008)<sup>26</sup> y un largo etcétera publicitaron las excelencias de un barrio judío que solo existe en los folletos turísticos.

En 1995 se fundó la Red de Juderías “Caminos de Sefarad”, con sede en Gerona. En sus comienzos existió un comité científico, que trató de velar por la integridad patrimonial y asesorar sobre la historia de los judíos españoles. Pero los trabajos de los investigadores entorpecían las pretensiones comerciales de la Red y el comité científico fue eliminado pocos años después. La martingala de la Sefarad cautiva y reinventada inició un nuevo ciclo en la Extremadura de la Transición. En 1996, el alcalde de Hervás J. R. Ferreira ordenó colocar la estrella de David en todos los rótulos de las diecisiete calles del barrio bajo y en el suelo de la Plaza y del puente de la Fuente Chiquita (fig. 2), con el consentimiento de los “Caminos de Sefarad”. Por arte de birlibirloque, Ferreira transformó el barrio de los cristianos viejos en la judería más extensa de Europa, incluido el Estado de Israel. Poco des-

<sup>20</sup> Las cartas, informes y expedientes en AMH, leg. 183, expte. 7, «Expediente sobre solicitud a la Real Academia de la Historia o a la de Bellas Artes de que se declare monumento histórico-artístico al barrio judío de esta villa»; y Ministerio de Cultura, Archivo Central, caja 87659, número de registro 2055, 13 febrero 1969.

<sup>21</sup> FEDUCHI, L. *Itinerarios de arquitectura popular española. 5. La Mancha, del Guadiana al mar*, Barcelona, 1984, (pp. 32–119), pp. 82 y 118.

<sup>22</sup> «Los judíos de Hervás, aldea de Béjar fueron apartados del trato con los cristianos poniendo un centinela en el castillo y otro en la plaza opuesta a él», en *La historia medieval de Plasencia y su entorno geo-histórico: la sierra de Béjar y la sierra de Gredos*, Cáceres, 1986, p. 532.

<sup>23</sup> *Guía judía de España*, Barcelona, 1978, p. 174.

<sup>24</sup> *Monumentos históricos de Extremadura*, Cáceres, 1986, p. 532.

<sup>25</sup> «Los pasos perdidos de Rabí Samuel», *El País*, 1991, Relato, p. 9.

<sup>26</sup> «El sabor de la arquitectura popular», *Rutas por las juderías de España*, Madrid, 2008, pp. 142–151, entre otros tópicos menciona “las casas judías” y “el quejido lastimero de la Maruxa”.

pués, el Ayuntamiento diseñó el lema promocional: “la judería mejor conservada de España”<sup>27</sup>.



Fig. 2 Hervás. Calles con estrellas de David.

El fértil imaginario judío está dejando en mantillas la estética surrealista de los hermanos Marx.

### III. 2. Casar de Palomero: la encrucijada de las civilizaciones

De la invención de la judería de los Barreros y de la reconversión de la sinagoga imaginaria en la iglesia parroquial de Casar de Palomero, he dado noticia en mi trabajo publicado en las actas de las XVIII Jornadas de Historia en Llerena<sup>28</sup>. A comienzos del siglo XXI, inspirado en las teorías peregrinas diseñadas por Romualdo Martín Santibáñez en su libelo *Historia de la Santa Cruz del Casar de Palomero* (1870), en el que expuso la coexistencia (ficticia) de las tres religiones en el medievo, con sus respectivos barrios y templos religiosos, el Ayuntamiento fabricó un híbrido turístico, a la estela del callejero de Hervás, con la incorporación de los emblemas de la media luna, la estrella de David y el crucifijo en las rotulaciones de las calles. Los tres pueblos del Libro, o si lo prefieren, la encrucijada de las civilizaciones, o el crisol de las tres culturas, están hermanados por la ficción turística, como ilustra el texto del panel de la Plaza Mayor:

“Recomendamos al viajero la visita de la Basílica de la Cruz Bendita (S. XVIII), antigua sinagoga y de la Parroquia del Espíritu Santo, antigua mezquita (S. XVIII) como grandes construcciones. Podemos dar un paseo por las estrechas calles del barrio judío y por el barrio árabe, contemplando las distintas construcciones y llegar a la plaza mayor y observar los magníficos y antiguos soportales”.

<sup>27</sup> Sobre la falsificación de la judería véanse mis trabajos DE HERVÁS, M. [seudónimo de MARTÍN MANUEL, M.], “La invención de la tradición: leyendas apócrifas sobre los judíos de Hervás”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 52, Madrid, 1997, pp. 177–203; *La invención de la tradición judía de Hervás. Discurso de ingreso en el Centro de Estudios Bejaranos contestado por D. José Muñoz Domínguez*, Béjar, 2010; y “La judería de Hervás (Cáceres): historia de una invención”, *XLIII Coloquios Históricos de Extremadura*, Cáceres, 2014, pp. 255–283.

<sup>28</sup> “El legado judío de Casar de Palomero (Cáceres): el fruto de la intolerancia”, Felipe Lorenzana de la Puente y Francisco Mateos Ascibar (coords.), *El legado de la España de las Tres Culturas XVIII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2019, pp. 129–139.

### III. 3. Valencia de Alcántara: la carnicería y la arquitectura "judeogótica"

Valencia de Alcántara también se ha sumado a la moda de la rehabilitación del patrimonio hebraico, con el diseño de dos joyeles dignos de figurar en los anales de la historia del arte contemporáneo. Las casas del barrio gótico, con su variopinta gama de portadas ojivales de cantería labrada, han sido revestidas para el turismo rural con una tipología arquitectónica específicamente judía, producto de la fantasía naturalmente, denominada estilo "judío-gótico"<sup>29</sup>. En junio de 1992, la revista Valbón acuñó por primera vez el diseño constructivo. Al año siguiente, Eustasio López, en el prólogo del texto de F. Bejarano, dio noticia del atractivo "barrio judío-gótico"<sup>30</sup>, sin citar ninguna calle en particular, cuya propuesta ha dado origen a la fabricación de otra de las juderías de ficción de la provincia de Cáceres.

La otra filigrana patrimonial de Valencia de Alcántara es la sinagoga. En el padrón de vecinos de 1681 consta la "calle Carnezería", denominada Villagutiérrez en 1575, hoy, calle Gasca<sup>31</sup>. En la casa número 36 se encontraba la carnicería pública<sup>32</sup>. Una de las fachadas del antiguo edificio conservaba una puerta tapiada de molduras de granito, en cuyo dintel figuraba el étimo "matadero". No debe confundirse el matadero del siglo XVI de la calle Gasca número 36, en cuyo edificio se sacrificaban reses, con "la carnicería [que] está vajo de las casas del ayuntamiento", en la Plaza Mayor, dedicada a expendedoría de carne<sup>33</sup>.



Fig. 3 Valencia de Alcántara. La carnicería en 1965.

En 1965, J. Bueno Rocha agavilló las tres teorías que circulaban por la población sobre el edificio misterioso de la calle Gasca<sup>34</sup> (fig. 3). Algunos vecinos lo identificaron con una mezquita, otros con una sinagoga, la mayoría, con un almacén. M. Almagro Bosch, A. García Bellido y A. Sánchez Paredes descartaron que fuese una

<sup>29</sup> La primera mención en el prólogo de E. López al texto de BEJARANO, F. *Inventario de las portadas del llamado barrio gótico de Valencia de Alcántara*, Valencia de Alcántara, 1993, p. 2.

<sup>30</sup> BEJARANO, *Inventario de las portadas*, p. 2.

<sup>31</sup> LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> del M. «El barrio gótico de Valencia de Alcántara», *Alcántara*, 2, mayo-agosto 1984, (pp. 31-39), p. 34; y BUENO ROCHA, J. *Notas para la Historia de Valencia de Alcántara* p. 96: «Carnecería (1681) antes Villagutiérrez (1575) = el despacho de carnes se debió situar aquí, tal vez en el antiguo Pósito (1681)».

<sup>32</sup> A finales del XV, extramuros de la villa, había una casa dedicada a matadero, véase, *Ordenanzas del concejo de Valencia de Alcántara*, edición y estudio preliminar, Domingo Bohórquez Jiménez, Cáceres, 1982, p. 191.

<sup>33</sup> AHPCC, Real Audiencia de Extremadura, Visitas de residencia 1791, leg. 13, fol. 2; recogido por LOZANO BARTOLOZZI, «El barrio gótico de Valencia de Alcántara», p. 35.

<sup>34</sup> BUENO [ROCHA], J. «Un edificio misterioso», *Extremadura*, 19 agosto 1968, pp. 11-14; agradezco la fotocopia del artículo a Francisco Bejarano.



sinagoga. En 1989, Elías Diéguez comunicó a J. L. Lacave una supuesta tradición local, muy arraigada en la villa, que señalaba el edificio misterioso como patrimonio sinagogal. Lacave también desestimó que fuera sinagoga y no lo mencionó en su *Guía de la España judía*<sup>35</sup>. En mi visita a la villa, en mayo de 1994, la tradición oral no estaba tan arraigada como suponía el señor Diéguez.

El debate sobre el edificio misterioso valenciano cobró vuelos con las propuestas de la arqueóloga Ballesteros y de Oliveira, que encontraron similitudes razonables (¿) entre la sinagoga portuguesa de Tomar, encuadrada en la tipología de las cuatro columnas centrales de tipo sefardita establecida por C. Hersell Krinsky<sup>36</sup>, y el edificio valenciano. Pese a que el dosel granítico valenciano corresponde al siglo XVI, Ballesteros y Oliveira no tuvieron empacho en consagrarlo como espacio público judío dedicado a la *tebá* (púlpito). En las sinagogas documentadas de Extremadura no he hallado un solo edificio con semejante tipología. M<sup>a</sup> José Pimenta Ferro Tavares ha resaltado que las columnas centrales de la sinagoga de Tomar, que guardan semejanzas con la cripta que custodia el túmulo funerario del duque Alfonso en la iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia, descansan sobre cuatro arcos de medio punto ligeramente peraltados, elementos que no se repiten en el edificio valenciano.



Fig. 4 La carnicería tras su conversión al judaísmo turístico en 2001.

A pesar de la ausencia de trabajos de investigación, la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura invirtió veinte millones de pesetas en la restauración y conservación de "la sinagoga" (D.O.E. núm. 147, 16 diciembre 1999). Primó el interés de la industria turística sobre la historia y la cultura. La arqueóloga Ballesteros dirigió el proceso de intervención. Durante las excavaciones exhumó numerosos huesos de animales, pero no halló ningún resto material hebreo<sup>37</sup>, como reconoció públicamente en el debate que mantuvimos en el XVII Congreso de Cultura Hispanojudía y Sefardí de Toledo, en septiembre de 2007. Seducida por el entusiasmo de la neófita, la arqueóloga interpretó que los basamentos de las

<sup>35</sup> LACAVE, J. L. *Juderías y sinagogas españolas*, Madrid, 1992, p. 408.

<sup>36</sup> HERSELL KRINSKY, C. *Synagogues of Europe: Architecture, History, Meaning*, New York, Cambridge, Mass: Architectural History Foundation & MIT Press, 1985, pp. 9–13, señala cinco tipologías: la sinagoga con cuatro columnas centrales próximas entre sí específica de Europa del Este, la sinagoga con cuatro columnas centrales de tipo sefardita, la sinagoga de tres naves, la sinagoga de una nave y la sinagoga de dos naves, recogido por BALLESTEROS, C. y DE OLIVEIRA, J. *La sinagoga de Valencia de Alcántara. (elementos para su estudio)*, Valencia de Alcántara, 2003, 2<sup>a</sup> ed, p. 22.

<sup>37</sup> Léanse sus declaraciones en el *Diario HOY*, (edición Badajoz, 28 febrero 2000), «Primeros hallazgos en la excavación de la sinagoga de Valencia de Alcántara», p. 9: «entre los objetos que se están encontrando figuran metales, huesos de animales y cerámicas».

columnas sobre los que descansan los cuatro arcos centrales confirmaban la existencia de un cuerpo que, a modo de linterna, coronaba la cubierta, pero que había desaparecido. A la vista de los hechos, Ballesteros construyó el postizo del castillete en el tejado, en referencia al que supuestamente debió existir sobre los cuatro arcos centrales. Y añadió otro elemento de ficción: la sala del vestíbulo (fig. 4). En fin, la rehabilitación de la "sinagoga" de Valencia de Alcántara es un ejemplo plausible de la dudosa metodología utilizada por la arqueóloga en la hermenéutica de los restos materiales, facturada por la Junta de Extremadura, por motivos meramente crematísticos, como un incuestionable recurso patrimonial judío.

La documentación del Archivo General de Simancas señala el emplazamiento de la sinagoga valenciana en las traseras de la Plaza Mayor, detrás del Ayuntamiento, en la antigua calle del Alfolí, hoy, Travesía de San Juan<sup>38</sup>. Después del edicto de expulsión, los Reyes Católicos hicieron merced de la sinagoga a la mesa maestra de la orden de Alcántara, utilizada como almacén de granos y destruida en el siglo XVIII. Pese a los avances historiográficos, la Junta de Extremadura, Diputación de Cáceres y el Ayuntamiento valenciano no han dado su brazo a torcer y siguen facturando el edificio de la carnicería como una sinagoga turística, que, a fin de cuentas, es otra carnicería ... histórica.

### III. 4. Garganta la Olla: el "Museo de la Inquisición" único en el mundo

Garganta la Olla es otra de las perlas de la Sefarad cautiva y reinventada. Hubo una comunidad judía en el siglo XV, pero no hay noticias de la judería. En la casa número 8 de la calle Toril, existe un porche con una viga de madera y una base de granito con la inscripción: "Esta cruz la hizo siendo capitán Ivan Muñoz familiar Santo Oficio 1606". Los nativos transcriben "Iván" en lugar de "Juan". El familiar del Santo Oficio era un funcionario, laico o religioso, al servicio de un comisario, que no tenía atribuciones judiciales, ni estaba facultado para torturar, juzgar o interrogar a los convictos. El tribunal de Llerena preservaba en su archivo los documentos notariales de los procesos y jamás autorizó la instalación de una sala de juicios, cámara de tortura y mazmorras a los familiares y comisarios. Los funcionarios del Santo Oficio depositaron un blasón con las armas de la Inquisición en la fachada de sus casas, como hizo Juan Muñoz en Garganta la Olla. En Casatejada, en la casa número 8 de la calle Real luce otra divisa del Santo Oficio; en Coria, en la casa número 15 de Cuatro Calles; en Trujillo, en la calle del Alférez número 2; y en Valencia de Alcántara, en la calle Bórdalo número 1.

Hacia 1971, Antonio Gómez Mateos adquirió en el rastro madrileño artilugios de tortura con los que armó, inspirado en el óleo de Goya, *Tribunal de la Inquisición* (c. 1812-1819), un "Museo de la Inquisición", en la casa número 8 de la calle Toril. El mecenas desconocía que, en 1612, hubo tres familiares en Garganta la Olla<sup>39</sup>. Construyó su "Museo" como reclamo turístico, para promover la conversación con los visitantes, como me confesó en la entrevista que mantuvimos en agosto de 1985. El autor se había inspirado en Fraga Iribarne, que mencionó la industria del turismo como una fábrica sin chimenea, según informó su nieto Francisco Antonio. El autor consultó al Marqués de Lozoya y a Julio Caro Baroja (otra vez intentaron meter al antropólogo en estos berenjenales turísticos, cuya oferta declinó), y se dijo: "Lo voy a hacer porque este pueblo necesita que se haga algo por él". De este

<sup>38</sup> AGS, C.M.C, 3ª, leg. 2002, expte. 19, "Cuentas de las casas de la mesa maestra en Valencia de Alcántara", editado por GALAVÍS BUENO, F. *Consideraciones sobre el barrio gótico de Valencia de Alcántara*, Badajoz, 2010 pp. 379-439; y MIRANDA DÍAZ, B. y MARTÍN NIETO, D.A. *El patrimonio artístico de Valencia de Alcántara a través de los documentos (siglos XIII-XIX)*, Badajoz, 2011, pp. 97-107.

<sup>39</sup> "Garganta la olla, tres leguas de xarandilla, 400 vezinos, tres familiares", en AHN, Inquisición, leg. 2711, s. expte, s. f.

modo, armó el tribunal del Santo Oficio. Otra ficción turística, sin ningún sustento académico<sup>40</sup>:

“El nieto sostiene que la casona nunca fue sede de tribunal alguno del Santo Oficio en Garganta la Olla. «Este cuarto era el que se utilizaba en la casa para guardar las patatas, aunque él decía lo de la Inquisición para darle mayor verosimilitud y para que la gente entrara mejor en el tema». El viejo don Antonio relataba a los visitantes que el tribunal de la Inquisición se había instalado en su casa en 1606, dejando la del conejo, para evitar que el vecindario se soliviantara con los gritos que acompañaban a los interrogatorios.

Ahora, allí siguen, tal cual él dispusiera, la tarima que preside la estancia sobre la que se alza un viejo sillón tapizado en púrpura, donde, según el creador, se sentaba el obispo. Un viejo y oscuro escaño era reservado para el tribunal. Frente a él, en un arcón con agujeros en forma de cruz, se encerraba a los judíos para que meditara sobre la verdadera religión. A la derecha, de un pesado rodillo de rústica traza sigue pendiendo la maroma de la que se suspendía al reo en cuyos pies se ataban pesadas piedras. El decorado del museo –limitado a esta estancia– se completa con una especie de cepo de madera en los que los condenados se exponían a la vergüenza pública. El «atrezzo» se completa con algunas armas antiguas que, según desvela ahora el nieto, fueron compradas por él en el Rastro madrileño”.



Fig. 5 Garganta la Olla. “Museo de la Inquisición”.

El “Museo” candó sus puertas en 1989, fecha del deceso del creador. Pero reabrió sus puertas años después. En el soportal de la casa, el propietario ha colgado el cartel: “Tribunal de la Inquisición. Museo único en el mundo” (fig. 5). El 19 de mayo de 2019 intenté grabarlo con mi cámara de cine, pero el propietario no me lo permitió. La web oficial muestra una fotografía de la fachada con el pórtico y el pie de foto: “Museo de la Inquisición único en España. Podrás ver los instrumentos de tortura más interesantes que puedas imaginar”. Añade un texto con la descripción de las plantas. Luego inserta tres fotografías con las leyendas<sup>41</sup>:

“[Fotografía de la izquierda.] Museo de la Inquisición.

<sup>40</sup> Las declaraciones de su nieto Francisco Antonio en A.S.O., *Diario Hoy*, «Museo de la Inquisición de Garganta: un huérfano sin futuro», 16 agosto 1991, p. 6, incluye fotografías de L. Cordero.

<sup>41</sup> [www.museodelainquisicion.es](http://www.museodelainquisicion.es), consultado el 23 de marzo y el 24 de setiembre de 2021.

[Pie de foto:] Esta casa fue construida para el Tribunal de la Inquisición en 1606 siendo capitán Jván Muñoz, familiar S.F. (Santo Oficio), oficiales Rafael Martín.

[Fotografía del centro.] Despacho y Sala de Juicio.

[Pie de foto:] En estas salas se guardaban los documentos importantes del Santo Oficio. Y se juzgaban y condenaban a los presos.

[Fotografía de la derecha.] Salas de Torturas y Mazmorras.

[Pie de foto:] Usada para torturar a los presos, en ella podrás ver instrumentos de tortura como la Garrucha, Potros, Guillotina, Garrote Vil, Dama de Hierro y muchos más."

El artificio museístico ha trascendido a la historiografía extremeña como un hecho verídico<sup>42</sup>:

"en La Vera, al ser tan importante el elemento judeo-converso, se creó en Garganta un tribunal, que se denominó Casa de la Inquisición, dependiendo del de Llerena. Hoy se pueden contemplar en un museo los instrumentos de tortura que utilizaba este tribunal para imponer penas a los reos juzgados en él. Dicho museo fue fundado por Don Antonio, singular garganteño, enamorado de la cultura y el folklore de su pueblo y de La Vera".

Al "Museo" de marras, la localidad ha añadido, en fecha reciente, una judería. En mi visita a Garganta la Olla, en 1985, ningún lugareño me dio noticias del barrio judío. Lacave tampoco recogió ninguna tradición oral en abril de 1989<sup>43</sup>. Regresé al lugar en noviembre de 1993 y algunos vecinos me informaron que se hallaba en el barrio de la Huertas. ¿Qué había sucedido para que amaneciera en la comarca de la Vera otra judería indocumentada por la archivística? Encontré la respuesta en el texto de F. López Ortigo<sup>44</sup>:

"Llegada al Barrio la Huerta. No existe razón alguna, a no ser la de protagonista campana, para que, después de la remodelación de este barrio, se intente denominar «barrio judío»; o es deseo de querer comparar lo incomparable: el barrio la Huerta con el «barrio judío» de Hervás (Cáceres), porque si así fuese, todo este conjunto municipal ostentaría ese nombre".

De esta sugerente proposición ha nacido el barrio judío turístico de Garganta la Olla.

Otro sin papeles de la historiografía judía cacereña.

### III. 5. Valverde de la Vera y la arquitectura "judeoverata"

En el recorrido que Lacave efectuó por la comarca verata en abril de 1989, levantando acta del estado de la memoria oral y literaria de las juderías extremeñas, tomó conciencia del incipiente problema de las falsificaciones<sup>45</sup>: "Por la Vera hubo muchas juderías y de vez en cuando sale alguien diciendo que en tal barrio de tal ciudad está la judería, como por ejemplo en Jarandilla, con su barrio medieval de la Moraleja [...] Sólo podemos hablar de barrios medievales". La propuesta de la judería de Jarandilla, situada en el arrabal de Fuente Flores y la Plaza Nueva, en la zona de la Moraleja, que por fortuna no ha cuajado en la historiografía, me la comunicó Valentín Soria, el 20 de enero de 1994. Cuando le interpele por las fuentes

<sup>42</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, M. "Los judíos en la comarca de la Vera, según el «Fuero» de Plasencia", *Alcántara*, 69, 2008, (pp. 91-98), p. 98.

<sup>43</sup> LACAVE, *Juderías y sinagogas españolas*, pp. 410-411.

<sup>44</sup> LÓPEZ ORTIGO, F. *Estudio histórico y cultural de la villa de Garganta la Olla*, Cáceres, ed. del autor, 1989, p. 34.

<sup>45</sup> LACAVE, *Juderías y sinagogas españolas*, p. 410.

documentales, no supo darme razón. Había hilvanado una hipótesis de trabajo sin ningún criterio científico.

Valverde de la Vera también se ha apuntado al bombardeo de la recreación de la arquitectura hebrea como incentivo turístico. En la villa hubo una comunidad judía en el siglo XV, pero se desconoce la ubicación de la judería<sup>46</sup>. Inspirado en el rim-bombante estilo “judeogótico” de Valencia de Alcántara, los promotores del turismo rural han diseñado un nuevo estilo arquitectónico, también judío, por supuesto, y único en el mundo, naturalmente, con la titulación de “barrio judeo-verato”. El 3 de marzo de 2019 topé en la calle del Altozano Alto un atrevido cartel que rezaba: “Tradicional barrio que conserva buenos ejemplos de la Arquitectura popular denominada «judeo-verata», con estrechas y tortuosas calles por las que fluyen las características «regueras»” (fig. 6).

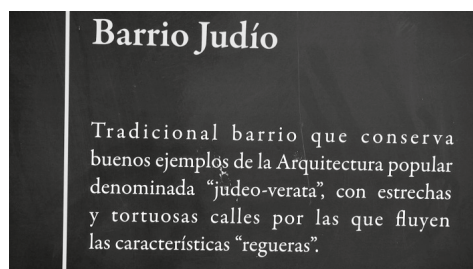


Fig. 6 Valverde. Barrio “judeoverato”.

La seudojudería del Altozano de Valverde de la Vera es otro ejemplo tangible del proceso de falsificación del patrimonio rural, en este caso, fabricado por los agentes de desarrollo rural, en aras de la civilización del turismo del ocio.

#### IV. VESTIGIOS MATERIALES: LA MEZUZÁ Y LOS CALVARIOS

Judíos y cristianos utilizaron los mismos elementos materiales en las construcciones de las viviendas y usaron los mismos utensilios y ajuares, vasijas, jarras, tinajas, platos, por lo que el rastreo de los espacios públicos y privados y los vestigios materiales ofrecen arduos problemas de interpretación<sup>47</sup>. No obstante, se conservan algunas hendiduras en las jambas de cantería de las casas, los *mezuzot*, que permiten señalar edificios habitados por judíos.

*Mezuzá* en hebreo significa marco o jamba de la puerta. Es una funda de metal, acrílico, madera o cualquier otro material, que contiene un rollo de pergamino con dos pasajes de la Torá (*Deuteronomio* 6: 4–9, y 11: 13–21) escritos en hebreo en veintidós líneas. En el anverso lleva la inscripción *SHaDaI* (*SHomer Daltot Israel*) “Guardián de las puertas de Israel”. La funda se coloca en la hendidura practicada en el tercio superior del interior de la jamba derecha. Los sefarditas, en posición vertical, y los asquenazis con la cabeza hacia el interior.

<sup>46</sup> Más datos sobre los judíos y el proceso de asimilación de los cristianos nuevos de Cabezuela del Valle, Jarandilla, Valverde y Villanueva de la Vera en mi libro *La madroña y el Peropalo*, Plasencia: Asociación Cultural Placentina “Pedro de Trejo”, 2022

<sup>47</sup> IZQUIERDO BENITO, R. “Arqueología de una minoría: la cultura material hispanojudía”, *El legado material hispanojudío*, Cuenca, 1988, pp. 265–290.





Fig. 7 Trujillo. Mezuzá tapiada con cemento. Calle Hernando Pizarro.

En Trujillo hay dos *mezuzot*. En el interior de una casa de la antigua judería apartada de la Rinconada (calle Corral del Rey), y en la calle Hernando Pizarro número 6, como muestra la fig. 7. En la izquierda de la fotografía, en primer plano, se aprecia la *mezuzá* tapada con una capa de cemento, y al fondo, a mano derecha, la trasera de la antigua sinagoga, reformada como puerta de entrada del convento de las monjas dominicas en el siglo XVI. En Cáceres, en la calle que sube frente a la sinagoga vieja, hay una casa con la portada de cantería con una posible *mezuzá*.

En la calle Derecha de Albuquerque (Badajoz) he registrado cinco *mezuzot* en perfecto estado de conservación<sup>48</sup>. En Burguillos del Cerro (Badajoz), antiguo solar de la casa de Béjar, hay *mezuzot* en la casa número 2 de la calle Badajoz (fig. 8), en la calle Santa Catalina número 23, propinqua a la casa de la duquesa María de Zúñiga y Pimentel, y en otros lugares<sup>49</sup>.



Fig. 8 Burguillo del Cerro. Mezuzá, calle Badajoz, número 2.

En Portugal, se conservan vestigios materiales en la Rua Nova de Estremoz, Rua do Beco do Barão de Santarem, Rua da Fonte de Castelo de Vide, etcétera.

#### IV. 1. La secuela judeoturística

<sup>48</sup> Visitas realizadas el 15 de febrero, 3 de marzo, 18, 19 y 28 de mayo y 14 de octubre de 2019.

<sup>49</sup> Sobre la comunidad judía de Burguillos hay datos en MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M. R. *Apuntes para un topográfico-tradicional de la villa de Burguillos perteneciente a la provincia de Badajoz*, VI, Sevilla, 1884, pp. 53–54, *Historia de Burguillos del Cerro*, edición, introducción MARCOS ARÉVALO, J. Badajoz, 1995, p. 115; SURREBAS PARRA, A. <http://burguillosyhistoria.blogspot.com/2015/03/la-juderia-de-burguillos.html>; CALERO CARRETERO, J. A. y CARMONA BARRERO, J. D. "Aportaciones al entramado urbano y la arquitectura de las juderías extremeñas: el caso de Burguillos del Cerro", *VI Jornadas de Historia de Llerena*, Llerena, 2005, pp. 69–81.



Circula por los pueblos de la frontera de Extremadura y Portugal una teoría, diseñada a finales del siglo XX, según la cual, los cristianos nuevos, para disfrazar la hendidura delatora de su antigua religión, tallaron una raya en la parte superior de la *mezuzá* y un triángulo, a modo de pedestal, formando un crucifijo<sup>50</sup>, como recoge el signo del calvario interpretado como disfraz de *mezuzá* en la villa de Béjar (fig. 9). En realidad, estos calvarios son marcas de canteros. Si fueran alteraciones de *mezuzot* mostrarían dos trazados diferente: la hendidura vertical ejecutada por el cantero en el siglo XV, y los postizos de la rama superior y la base tallados por otro cantero en fecha posterior.



Fig. 9 Béjar. Marca de calvario interpretada como disfraz de *mezuzá*.

Guarda, Covilhã, Castelo de Vide, Sabugal y otros lugares de Portugal están sufriendo los efectos devastadores de las marcas cruciformes como disfraces de *mezuzot*, y, en menor grado, en Extremadura, cuyo proceso de instrumentalización patrimonial podríamos definir como “el calvario de los *mezuzot*”. A M<sup>a</sup> José Ferro Tavares, la hermenéutica de los calvarios en las *ombreiras*, interpretadas como vestigios patrimoniales judaicos por la arqueóloga Ballesteros, autora de la teoría<sup>51</sup>,

“me parece muito discutível e sem fundamento histórico comprobado, pois o sinal da cruz nos seus diversos formatos pode querer identificar, a marca do senhorio eclesiástico; um sinal de pedreiro como tantas outras siglas de artesãos; ou ter sido usado como um signo mágico-religioso de protecção daquele lar, cujos habitantes desconhecemos quem seriam, na altura em que foi gravado na pedra. Tão pouco nos parece que os cristãos novos fossem gravar na pedra a cruz como sinal de que professavam o cristianismo”.

En la oficina de turismo de Marvão (Portugal) me informaron, en junio de 2018, que en los pueblos de la raya de Extremadura y Portugal, ávidos por capturar al ocioso turismo de masas, se hallaba en fase de diseño la ruta de las “*ombreiras*”. La industria del turismo, la mercantilización de la cultura judía, ha traspasado nuestras fronteras. Diputación de Cáceres, a través del área de Reto Demográfico, Desarrollo Sostenible, Juventud y Turismo, englobado en las actuaciones del

<sup>50</sup> BALLESTEROS, C. “Marcas de simbología religiosa judaica e cristã”, *Callipole*, 3–4, 1995–1996; EADEM, *Marcas de simbología judaica e cristã, para um levantamento em povoações da raia espanhola e portuguesa*, separata de Ibn Maruán. Revista cultural do concelho de Marvão, vol.VII, 1997.

<sup>51</sup> TAVARES, M. J. F. “A presença judaica em Portugal: o confronto dos vestígios materiais com a documentação escrita”, *¿Una Sefarad inventada?*, pp. 221–283; inserta nueve fotografías con cruces de calvarios, en pp. 227–229.

Proyecto Estrategia Global de Desarrollo Turístico, GLOBALTUR EUROACE, "Creación y desarrollo del producto turístico Rutas Históricas Transfronterizas tematizadas, estructuradas y centradas en el turismo patrimonial como elemento integrador en la EUROACE" (Eurorregión Euroace. Alentejo Centro Extremadura), presentó, en marzo de 2021, el programa "Ruta de las Juderías", en la que ha incluido los "paquetes" (nunca mejor dicho) de Hervás y Valencia de Alcántara<sup>52</sup>. Es evidente el divorcio que existe en la institución cacereña con la historia judía documentada.

La atribución a la mano del ollero judío de la marca de la estrella de David en las tinajas de barro, que abundan por el norte de la geografía extremeña, es otra de las teorías que circularon por la región, pero han tenido escasa repercusión. Los judíos del Valle del Jerte desarrollaron las actividades de médico, boticario, sastre, zapatero, especiero, cirujano, tundidor, jubetero, trapero, como sucedió en las comunidades judías arraigadas en los lugares de la diócesis placentina. También hubo judíos olleros, indudablemente, pero discrepo de la hipótesis de mi colega Flores del Manzano<sup>53</sup>, especialista en la historia y la vida tradicional del Valle, según la cual, "la alfarería debió ejercerse también por familias judías, a juzgar por las muchas tinajas que nos han llegado con la «Estrella de David» inscrita en sus panzas". En Coria (fig. 10) y en la comarca del Valle del Ambroz proliferan tinajas con tales marcas, pero no fueron fabricadas por tinajeros judíos. La estrella de David como emblema del pueblo judío data del siglo XVII. El sello corporativo pertenece a una familia de alfareros de Torrejoncillo (Cáceres), que lo usó como distintivo desde mediados del siglo XVIII.



Fig. 10 Coria. Marca de la estrella de David.

Otro de los tópicos del imaginario judío que está abriéndose hueco en Extremadura es el referente de las llaves que supuestamente se llevaron los judíos sefardíes expulsados de España en 1492. El Museo Judío de Béjar lo ha tomado como icono de su institución y ha depositado, en la segunda planta, un armario de madera con un surtido de llaves, que, como reconoce el cartel informativo, no son judías. El Museo portugués de Castelo de Vide también ha reservado un espacio al matarile de las llaves sefardíes. Un mito romántico que se desarrolló en el albor del siglo XIX, informa Pilar Romeu Ferré<sup>54</sup>, y abonó la narrativa española. Arturo Barea<sup>55</sup>: "Al abuelo le echaron de España, le echaron de lo que vosotros llamáis la Imperial Toledo y se

<sup>52</sup> Sity-Magnus Nature presentó los talleres turísticos de las Rutas Históricas Transfronterizas en Hervás el 23 de marzo de 2021, al que asistí. En mayo, envié a la empresa bibliografía especializada sobre las falsificaciones patrimoniales cacereñas para que revisase el contenido de los "paquetes" de Hervás y Valencia de Alcántara.

<sup>53</sup> FLORES DEL MANZANO, F. *La vida tradicional en el Valle del Jerte*, Mérida 1992, p. 88.

<sup>54</sup> ROMEU FERRÉ, P. "En «clavemanía»: ¿Dónde están las llaves de ... Sefarad?", *Sefarad*, 80, enero-julio 2020, pp. 263-295.

<sup>55</sup> *La forja de un rebelde. II La ruta*, Barcelona, 2001, p. 48-49.

vino aquí con sus monedas y su llave”. Cansinos Assens<sup>56</sup>: “Anhelaba [...] una restitución de la tierra y de los tesoros usurpados [...] para entregar un día las llaves de este suelo sagrado a los descendientes de los proscritos, cuando retornasen”. Juan Bonilla<sup>57</sup>: “Me gusta recordar que los sefardíes [...] conservaban las llaves de sus casas confiando en que no tardara el día en que pudieran volver a utilizarlas en las puertas de las casas de las que los echaban”. Manuel Vicent, Manuel Cebrián, Andrés Seoane también han comulgado con el mito llavístico. La Red de Juderías “Camino de Sefarad” regala reproducciones de llaves a los turistas que visitan los pueblos de la Red. El pánico ha cundido en Hervás. Los vecinos, temerosos de que la Red regale las llaves de las casas de los judíos exiliados, han cambiado las cerraduras de todas las viviendas, antiguas y modernas. ¡Por si las moscas!

Reservo para mejor ocasión las teorías que tienden a atribuir el uso del acróstico JHS, las cruces y las inscripciones latinas y cristianas en los dinteles de cantería como manifestación de la conversión sincera de los judíos al cristianismo.

El fructífero imaginario judío está en constante transformación, fabricando por doquier sorprendentes programas judeoturísticos. La Federación Extremeña de Montaña y Escalada (FEXME) ha diseñado una ruta senderista por la sierra del valle del Jerte y la del Ambroz, denominada “PR-CC 10. Ruta de las Juderías”<sup>58</sup>: “la ruta de las Juderías o de los Carboneros, en referencia al camino arriero para el carbón vegetal, es una muestra de la unión entre las culturas: árabe, judía y cristiana, que convivieron abiertamente en la zona hace 500 años, dejándonos legados como la agricultura en terrazas que escalonan las laderas, la tradición del comercio, o algunos barrios pintorescos, como el de Hervás y Cabezuela del Valle”. Otro crisol de culturas.

#### IV. CONCLUSIONES

El proceso de falsificación del patrimonio judaico es el tema nuclear de *La instrumentalización de “la arquitectura judía” en la Historia de Cáceres*. Las fuentes documentales de los archivos civiles y eclesiásticos ponen en tela de juicio vestigios, de muy dudosa filiación judía, entre los que cabe catalogar las juderías y sinagogas de Casar de Palomero, Hervás y Valencia de Alcántara, los estilos arquitectónicos “judeogótico” de Valencia de Alcántara y “judeoverato” de Valverde de la Vera, la judería y el “Museo de la Inquisición” de Garganta la Olla, el calvario de las marcas de canteros en las jambas de las puertas y el mito de las llaves que se llevaron los judíos expulsados de Sefarad<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> *Las luminarias de Januká*, Buenos Aires: Candelabro, 1961, p. 75.

<sup>57</sup> BONILLA, J. “Segundo Panel de Semblanzas. Participantes: Fernando Delgado, Almudena Grandes, Juan Bonilla y Luis Antonio de Villena”, *José Manuel Caballero Bonald. Actas del Congreso-homenaje*, eds. Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez (Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 2008), (pp. 163–178), p. 171.

<sup>58</sup> [http://fexme.com/senderos/pr-cc-10\\_ruta\\_de\\_las\\_juderias/](http://fexme.com/senderos/pr-cc-10_ruta_de_las_juderias/), consultado el 30 de setiembre de 2021.

<sup>59</sup> Mi agradecimiento a Judith Cohen.



## LA MULTIPLICACIÓN DEL BRONCE TARTÉSICO CONOCIDO COMO "GUERRERO DE MEDINA DE LAS TORRES". UNA MANIFESTACIÓN DE LA POSVERDAD LOCALISTA

THE MULTIPLICATION OF THE TARTESSIAN BRONZE  
KNOWN AS THE "GUERRERO OF MEDINA DE LAS TORRES".  
A MANIFESTATION OF THE LOCALIST POST-TRUTH

**Pablo Ortiz Romero**

pabloortizromero@gmail.com

*RESUMEN: Desde que se propuso que la figura tartésica conocida como "Guerrero de Medina de las Torres", adquirida en 1927 por el Museo Británico, era en realidad la misma que aparecía en una foto de 1903 que certificaba su hallazgo en Valencia del Ventoso (Badajoz), se organizó una campaña para negarlo. El resultado fue un ejercicio de posverdad donde los datos y el rigor histórico dejaron paso a una ficción. Se alteraron fechas, hallazgos y protagonistas para defender que en las obras de construcción de la estación de ferrocarril de Medina de las Torres aparecieron otros dos "guerreros" más, todo con la pretensión de negar que el único que realmente existe procede de la vecina Valencia del Ventoso. La posverdad se concreta en un relato imaginado con raíces en el negacionismo, devastador para el conocimiento científico.*

*ABSTRACT: Ever since it was proposed that the Tartessian figure known as the "Warrior of Medina de las Torres", acquired in 1927 by The British Museum, was in fact the same one that appeared in a 1903 photograph certifying its discovery in Valencia del Ventoso (Badajoz), a campaign was organised to deny it. The result was an exercise in post-truth where data and historical rigour gave way to fiction. Dates, findings and protagonists were altered to defend those two more "warriors" appeared during the construction works of the Medina de las Torres railway station, all with the aim of denying that the only one that really exists comes from the neighbouring Valencia del Ventoso. Post-truth takes the form of an imagined narrative rooted in denialism, devastating scientific knowledge.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 115-130

ISBN: 978-84-09-39771-6





En 2016 el Diccionario de Oxford consideró que el término "posverdad" era la palabra del año. Quizás ya no esté tan de moda, pero no se ha consumido entre los palabros fugaces de la posmodernidad. Llegó para quedarse, porque es exacta para definir situaciones cotidianas en la sociedad hiperconectada, donde se viraliza una mentira y, al poco, se consolida como una verdad porque, aunque no lo sea (y el sentido común alerta de que no lo es) eso no supone ningún problema para que sea asumida como tal, porque hay gente que la desea. Sin más. La posverdad, pues, es una situación en la que la verdad es secundaria, el dato, relativo, y en ella los hechos objetivos tienen menos valor que el discurso emotivo. La idea clásica de verdad queda obsoleta y en su caída arrastra también a la mentira, que deja de ser condenable y, por tanto, también se relativiza<sup>1</sup>.

La posverdad tiene efectos devastadores para la ciencia si germina en la dimensión localista, alimentada de pulsiones atávicas. Si el erudito decimonónico se empeñaba en mitos y leyendas, aislado en soledades que le impedían llegar a las fuentes, el localista de ahora adopta las formas de la comunicación científica y sus teorías se difunden en formatos presentables que les dan apariencia de solidez. Fabrican un relato sobre la historia de su pueblo, lo recrean y reciben, y lo expanden luego por los medios. Si se ocupan de cuestiones arqueológicas caen de lleno en lo que se definió como "arqueología patológica": "práctica que retuerce y mixtifica, hasta el punto de tergiversar, no ya las interpretaciones, sino incluso los propios datos, que cuando no existen, se inventan"<sup>2</sup>.

#### NEGACIONISMO Y LOCALISMO EN TORNO A LA HISTORIA DE LA FIGURA TARTÉSICA CONOCIDA COMO "GUERRERO DE MEDINA DE LAS TORRES".

Una manifestación exacta de la posverdad localista es el caso que nos ocupa. Aquí, enraizada en el negacionismo, la posverdad se formula para rechazar una investigación historiográfica sobre una pieza arqueológica, una escultura de bronce, que se tiene por hallada en la localidad de Medina de las Torres. La posibilidad de que se hubiera encontrado en realidad en Valencia del Ventoso, una población cercana, fue su desencadenante. La pieza en cuestión se conoce como "Guerrero de Medina de las Torres" y se conserva en el Museo Británico de Londres, que la adquirió a un anticuario en 1927<sup>3</sup>. Desde entonces ocupó un lugar destacado en la serie de imágenes protohistóricas conocidas como *smiting gods*, un conjunto de esculturas que comparten unos rasgos comunes y que representarían a una divinidad guerrera y protectora, seguramente el dios fenicio Reshef.

El primero que dio noticia de esta figura en la bibliografía arqueológica fue José Ramón Mélida, solo citándola y considerándola obra púnica-egipcia<sup>4</sup>. Le siguieron casi todos los grandes de la arqueología española del siglo XX atraídos por su singularidad<sup>5</sup>. En 2003, traspapelada en el archivo de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz, encontramos una fotografía de 1903 con un texto al dor-

<sup>1</sup> CRUZ, M. "La posverdad: entre la falsedad y el engaño", *Uno*, n° 27. *La era de la posverdad: realidad vs. percepción*. Madrid, 2017, (pp. 29-30), p. 29.

<sup>2</sup> BELLO DIÉGUEZ, J. M.<sup>a</sup> "Arqueología, pseudociencia y ciencia patológica", en MOLINA, E, BIRX, H.J. y CARRERAS, A. (eds.). *Avances en evolución y paleoantropología*, Huesca, 2001, (pp. 11-47), p. 23.

<sup>3</sup> Bronce de 38,5 cm de altura y 7 kg de peso que representa a un varón ataviado con una túnica corta muy ceñida y casco. De rostro muy expresivo, con dos crenchas rígidas por delante de las orejas, avanza ligeramente el pie izquierdo proyectando los brazos hacia adelante. Tiene las dos manos cerradas, empujando algo que ha desaparecido y que iba embutido en dos agujeros realizados en las manos. Suele fecharse en el VII-VI a.C. (Figura 1).

<sup>4</sup> MÉLIDA, J. R. *Arqueología española*, Barcelona, 1929, p. 127.

<sup>5</sup> BLANCO FREIJEIRO, A. "Un bronce ibérico en el Museo Británico", *Archivo Español de Arqueología*, XXII, Madrid, 1949, pp. 282-284; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.<sup>a</sup>. *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*, Salamanca, 1975, pp. 97-99. Idem, "Bronces de la Mérida prerromana", *Actas del Bimilenario de Mérida*, Madrid, 1976,

so, en la que reconocimos al “Guerrero de Medina de las Torres” (Figura 2). El texto lo escribió el profesor krausista Tomás Romero de Castilla y, junto con un oficio que acompañaba a la imagen, se daba cuenta de que la que él denominaba “escultura de Valencia del Ventoso” había sido hallada en ese pueblo y que se creía que estaba en poder de Francisco Navarro Fernández (rico propietario y vicepresidente de la Diputación Provincial por entonces). De los avatares de la pieza y de la importancia del hallazgo, que venía a resituirla en su verdadero marco espacial, dimos cuenta en algunas publicaciones<sup>6</sup>.

Esto trajo consigo que en Medina de las Torres reaccionaran a la propuesta. Surgió la posverdad. Desde ámbitos ligados al poder político municipal y provincial se inició una campaña para que la pieza arqueológica del Museo Británico siguiera siendo “de Medina de las Torres”. Se dio forma así a una estrambótica teoría que perseguía aunar los nuevos datos con los intereses del mito ultralocalista defendiendo que no había un solitario “Guerrero de Medina de las Torres”, sino que había tres: uno en el Museo Británico, el conocido; otro el que se decía en la fotografía de 1903 que había aparecido en Valencia del Ventoso, pero que en realidad también era de Medina, en paradero desconocido; y otro más, de Medina de las Torres también, oculto, en manos de una familia del pueblo. Este “tercer guerrero de Medina de las Torres”, del que nadie jamás ha dado cuenta, porque nunca nadie lo ha visto, es la clave de una fantasía que ha ido haciéndose un hueco no solo en el imaginario de los medinenses, sino también en algunos espacios de divulgación de la cultura extremeña.

Se ha conformado así una idea que no quiere construir conocimiento, sino destruirlo para levantar una fabulación. El localismo es una fuerza poderosa que, si se reviste de apariencia científica, multiplica sus efectos. Si se explota la raíz identitaria, el capazo de lo emocional rebosa y una comunidad entera asume el relato como una aventura propia, como un empeño donde se vence a alguien, se derriba algo y, gustosa, se reconoce en la victoria. Esta posverdad localista refuerza los lazos imaginarios de la comunidad con un pasado que ha sido alterado por el historiador. Bajo la apariencia de una obra de historia, la posverdad es pregonada como tal y la comunidad la asume como un acto de reparación. Hay particulares que, ante el resquebrajamiento del espejo donde ven sus raíces identitarias, demandan una historia que restaure el orden tradicional. Es ahí donde la posverdad se eleva para, contra la historia, preparar una “historia” a modo, un relato del pasado construido de manera que se les devuelva una imagen gratificante, idílica y no problemática<sup>7</sup>.

En documentales y espacios informativos, en noticias de prensa, los guerreros multiplicados fueron codeándose con hitos de la arqueología extremeña, arropada la propuesta por los poderes públicos (Ayuntamiento, Diputación Provincial, canal autonómico de TV), vestido lo falso de rigor, la elucubración, de verdad contrastada y lo imaginado, de hecho histórico<sup>8</sup>. El fabulador aparecía entonces como un

(pp. 11-18), pp. 14-15; ALMAGRO GORBEA, M. *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura*, Madrid, 1977, pp. 250-251.

<sup>6</sup> ORTIZ ROMERO, P. “El Bronce Tartésico conocido como “Guerrero de Medina de las Torres”. Notas sobre su hallazgo en Valencia del Ventoso (1903)”, *Cuadernos de Çafra, III, Zafra*, 2005, pp. 95-112. *Ídem*, *Institucionalización y crisis de la arqueología en Extremadura. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*. Mérida, 2007, pp. 317-323.

<sup>7</sup> SILVA OLARTE, R. “Del anacronismo en Historia y en Ciencias Sociales”. *Historia Crítica* [en línea], 2009, (278-299), p. 285. En: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81112369015> (julio 2021).

<sup>8</sup> Sin entrar en detalles, la posverdad de los tres guerreros medinenses apareció en un documental de cierto impacto sobre la Historia de Extremadura (Tartesos, la civilización perdida), emitido repetidamente por Canal Extremadura TV. Este material audiovisual se editó y amplió más tarde para centrarse en los supuestos “Guerreros de Medina de las Torres”, transformándose así en el altavoz de la posverdad gracias a la productora Canovisión y a la colaboración de la Asamblea de Extremadura, Canal Extremadura TV y el Ayuntamiento de Medina.

investigador y la falsedad como una teoría científica. Todos miraban pero nadie parecía ver. Excepción hecha del área de Prehistoria de la Uex<sup>9</sup>, nadie alertó de inexactitudes e imposibles. A nadie le parecieron sospechosas tantas afirmaciones sin documentar. Nadie se hizo (ni hizo) algunas preguntas elementales, tanto ciega la atmósfera de la posverdad, sobre todo si está el poder político a los mandos.

### ESTRUCTURA DE UNA FANTASÍA

Esta posverdad localista toma como punto de partida un librito de 2009 titulado *Guerreros de Medina de las Torres* (nótese el plural), en edición no venal costeada por la Diputación Provincial de Badajoz y gestionada e impulsada por el Ayuntamiento de Medina de las Torres, pues no en vano el autor era por entonces (lo sigue siendo hoy) miembro de la corporación municipal<sup>10</sup>. La publicación, de 62 páginas, llevaba una breve presentación del entonces alcalde Marcos Chamizo Concejero y un prólogo de Guillermo Sánchez Castañón, un periodista unido a Medina por lazos familiares. Este, en un texto lleno de retórica vana, algo faltón, exaltaba al autor presentándolo como un moderno David vencedor del Goliatarqueólogo (un servidor) que había osado afirmar que la pieza tartésica del Museo Británico no había aparecido en Medina de las Torres. Era un buen cimiento para la posverdad, en sus divagaciones. Así y todo, debió de surgirle al prologuista alguna duda a la hora de hilar la abnegada y épica empresa de su David con el rigor de la investigación histórica, aunque se cuidó de expresarla abiertamente<sup>11</sup>.

Dejando de lado las singularidades de la publicación y su deficiente arquitectura, quedémonos con la idea matriz para ver en ella cómo se va levantando la posverdad: en 1903, durante la construcción de la estación de ferrocarril de Medina de las Torres, aparecieron numerosos restos arqueológicos, entre ellos tres (tres) "figurillas de bronce con forma de guerreros". Esto es: tres "guerreros de Medina de las Torres".

Acotemos la crónica. Primero, en la zona donde se construían los almacenes de la estación aparecieron "cimientos de antiguas casas y bastantes ánforas e incluso trozos de mosaicos", a los que no se prestó mucha atención. Después, abriendo los cimientos del edificio de la estación salió otro conjunto donde estaban tres "figurillas de bronce con forma de guerrero"<sup>12</sup>. Los capataces de la obra, ingleses, se los apropiaron y los llevaron con ellos en su faena por el tendido ferroviario Zafra-Huelva, hasta la obra de la siguiente estación, la de Valencia del Ventoso. Una de las esculturas acabó en Londres, vendida por el capataz al Museo Británico; otra se perdió, aunque en Valencia del Ventoso se le hizo una fotografía que llegó hasta la Comisión de Monumentos de Badajoz; y la tercera, sin saber en manos de quién (un anónimo "maestro albañil de la localidad") ni por qué razón, permaneció en Medina, donde aún se conserva a buen recaudo.

Dice el autor de la posverdad que, ante el hallazgo, intervino el Ayuntamiento de Medina de las Torres, que recuperó lo que pudo sin tocar lo que ya estaba en poder de los ingleses. Estos materiales fueron guardados por Benito Zoido, que luego los entregaría al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Las estatuillas de bronce, un mármol con la representación de Minerva y ánforas, escaparon sin embargo

<sup>9</sup> PAVÓN SOLDEVILA, I., DUQUE ESPINO, D. y RODRÍGUEZ- DÍAZ, A. "Prehistoria y Antigüedad en el campo de Zafra: una perspectiva desde el estudio del poblamiento", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXI, n.º I, Badajoz, 2015, (pp. 67-114), p. 69.

<sup>10</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Guerreros de Medina de las Torres*, Imprenta de la Diputación Provincial. Badajoz, 2009.

<sup>11</sup> "...quizá les cueste más poner en pie la historia del tercer guerrero y del cambio de partida de nacimiento del guerrero de Medina de las Torres... pero eso se lo dejo a Daniel. No les he contado ningún cuento, aunque lo pueda parecer, quizás sólo en la forma..." (p. 16).

<sup>12</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op. cit.*, p. 23.

a su control. Como no hay nota a pie de página alguna ni referencia bibliográfica que sostenga la información, es imposible saber quién puso qué en la crónica del hallazgo. El lector descubrirá al final de la publicación que el punto de partida está en el testimonio oral de la nieta de un obrero que presencié el (los) hallazgo(s), pues al final del libro el autor muestra su agradecimiento a "Lola Fernández, nieta de Francisco Fernández, trabajador en la construcción de la estación de ferrocarril, y que me contó la historia del hallazgo, que tantas veces le contaba su abuelo"<sup>13</sup>.

Este es, en esencia, el núcleo de la posverdad que trajo todo un milagro para la ciencia arqueológica: único en el mundo hasta entonces (sigue siéndolo), el bronce conocido como "Guerrero de Medina de las Torres" dejó de estar solo en el Museo Británico y, zas, de golpe, pasó a ser parte de una tríada. Se había multiplicado.

## LAS CAPAS DE LA POSVERDAD

### a) El hallazgo y sus circunstancias

En el relato sobre la aparición de piezas arqueológicas en la estación del tren de Medina se establecen varios momentos. Primero, cuando se procedía a remover tierras para la explanación del terreno afloraron restos ("cimientos de antiguas casas y bastantes ánforas e incluso trozos de mosaicos"<sup>14</sup>) que, por las prisas que había para hacer la obra, no merecieron mucha atención. Posteriormente, al hacer los cimientos del edificio de la estación, fue cuando aparecieron los restos más importantes: "un gran trozo de mármol en el que había una representación de las 'siete cabezas de Minerva', también aparecieron ánforas más o menos completas e incluso algunas lucernas"<sup>15</sup>. Junto estos materiales ("poco después"), es decir, en el mismo sitio, y formando parte del mismo hallazgo, aparecieron "los guerreros".

Veamos cómo se construye la posverdad de los (tres) "guerreros de Medina de las Torres" desde el momento en que aparecen formando un verdadero nido. La posverdad levanta alas y la exhumación de las piezas se narra con una precisión inusitada, propia de un diario de excavaciones. Así, se apunta que "en lo que parecía un "escalón" o zona bien alisada se encontraron dos figurillas de bronce con forma de Guerrero"<sup>16</sup>. Alerta: si un obrero (o un capataz) ya supo en el momento de la aparición de las estatuillas que estas representaban a unos "guerreros" era, desde luego, para nota. El bronce conocido como "Guerrero de Medina de las Torres" que está en el Museo Británico no fue identificado como la representación de un guerrero hasta 1949. Es obvio que nadie que no posea dotes adivinatorias o una excepcional intuición arqueológica capaz de adelantarse al tiempo, podía ver un guerrero en la figura de bronce que nos ocupa, con su túnica ceñida y ese movimiento blando que expresa cierto amaneramiento, tan lejano todo él al mundo de la guerra.

El caso es que las "figurillas" (ojo, el bronce tartésico que conocemos mide casi 40 cm y pesa 7 kg) fueron extraídas, "de algo parecido a argamasa o resina blanquecina" y, mientras una de ellas salió con facilidad, a la otra hubo que romperle "las agarras que poseía debajo de los pies"<sup>17</sup>. De esta manera el autor prepara el terreno para más adelante explicar por qué la fotografía de la estatua de Valencia del Ventoso llevada a Romero de Castilla tenía en los pies unos apéndices para ser embutida (las "agarras"), algo de lo que carece el bronce que está en Londres. La maniobra de extracción, no obstante, es bien extraña: una sale sin problema, ente-

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibidem*,

<sup>16</sup> *Ibidem*,

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 24.

ra; la otra hay que arrancarla y romperla. El "escalón" se ensanchó y apareció una tercera figura, mejor conservada, con un escudo en una de sus manos, inclinada, "solamente sujeta al suelo por un pie"<sup>18</sup>, con lo que seguramente se quiere decir que solo un pie estaba embutido en esa argamasa o zona alisada que se define como "escalón". El caso es que al final acaban rompiéndola por el pie en las maniobras para "sacar el anclaje que estaba sujeto"<sup>19</sup>.

Así, tenemos tres broncees que hemos de suponer idénticos, aún con alguna diferencia entre ellos en cuanto a su estado de conservación. Uno se saca completo, a otro le rompen los espigones bajos los pies, y el tercero sufre daños y pierde un espigón y parte de un pie (o quizás el pie entero). Este, a diferencia de los otros dos, empuñaba un escudo.

El otro conjunto de piezas arqueológicas que formaba parte del hallazgo se da por desaparecido. Se citan ánforas, lucernas y el mármol de las 'siete cabezas de Minerva', que fue lo primero que apareció en los cimientos del edificio de la estación, antes de que se encontraran "los guerreros". Como eso de las "siete cabezas de Minerva" es algo incomprensible, sospechamos que en el desconcierto de la posverdad se mezclan cosas diferentes que finalmente llevaron hasta este engendro, probablemente surgido de la donación que Benito Zoido hizo al Museo Arqueológico de Badajoz cuando el Ayuntamiento de Medina, según el autor, "tomó cartas en el asunto y mandó vigilar el lugar de trabajo, recopilando los restos que aparecieron de aquí en adelante"<sup>20</sup>. Pero da la casualidad de que estos materiales están bien documentados y solo una pirueta de la posverdad podía llevárselos hasta 1903: son de época romana, no tienen ninguna relación con la pieza tartésica conocida como "Guerrero de Medina de las Torres" y... aparecieron en 1897.

Rebobinemos esta secuencia de la posverdad medinense, a ver si es posible desenredar lo que nunca existió, lo falso, hasta fijar los hechos en el proceso histórico. En septiembre de 1897 entraban en el Museo Arqueológico de Badajoz unos materiales procedentes de Medina de las Torres, donados por Leopoldo Díaz, de Zafra, y Benito Zoido, de Medina<sup>21</sup>. En el acta de la sesión celebrada por la Comisión de Monumentos el 18 de diciembre de aquel año se aceptaba formalmente la donación y se daba cuenta de la procedencia de las piezas<sup>22</sup>.

La inscripción regalada por Díaz al Museo se había publicado ya en el *Inventario* de Romero de Castilla, como procedente de Medina de las Torres aunque sin acotar el lugar del hallazgo<sup>23</sup>. Ahora se hace: "encontrada en término de Medina de las Torres, sitio nombrado de "Los Cercos" a distancia de kilómetro y medio de la población, lindando con la falda de la Sierra Blas en dirección entre O. y S., en un camino". Zoido regaló al Museo una moneda romana, publicada igualmente en el *Inventario* (pp. 395-396), además de "una estatua de arcilla y seis bustos fragmentados de otras tantas estatuas de arcilla encontradas en término de dicho pueblo, cerca del sitio donde lo fue la lápida regalada por Don Leopoldo Díaz"<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Íbidem,

<sup>19</sup> Íbidem,

<sup>20</sup> Íbidem,

<sup>21</sup> Archivo de la Comisión de Monumentos de Badajoz (en adelante, ACMB): Expediente n° 2-b. Legajo "Medina de las Torres". Documentos n° 30 y 31, de septiembre de 1897.

<sup>22</sup> ACMB. Libro de Actas, tomo II. Acta de la sesión de 19 de diciembre de 1897.

<sup>23</sup> ROMERO DE CASTILLA, T. *Inventario de los objetos recogidos en el Museo de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, Badajoz, 1896. Se incorporó al *Inventario* in extremis: es la última pieza del mismo, en la página 459, la última del libro.

<sup>24</sup> ACMB. Libro de Actas, tomo II. Acta de la sesión de 19 de diciembre de 1897.

Dos años después, en 1899, Romero de Castilla envió a la Real Academia de la Historia un pequeño informe sobre los materiales que se habían incorporado al Museo después de haberse publicado el *Inventario*, entre los que estaban los procedentes de Medina de las Torres<sup>25</sup>. En ese texto, con su precisión habitual, pues no era hombre que se entretuviera en vaguedades, describía la estatuilla femenina donado por Benito Zoido y afirmaba: "La figura y los fragmentos de que se da cuenta a continuación, fueron encontrados en Medina de las Torres, dehesa "Castillejo", sitio de Los Cercos<sup>26</sup>, donde también fueron descubiertas en 1845 las estatuas que figuran en el "Inventario" publicado en 1896, con los números 1, 2 y 3". Luego refiere la incorporación al Museo de tres lucernas, una de ellas incompleta, y sobre su procedencia apunta: "Las tres proceden de Medina de las Torres; encontradas en las inmediaciones del sitio en que lo fueron las estatuas de barro de que antes se habla". Es decir, el conjunto donado por Zoido procedía de sectores diferentes y fue recogido en momentos distintos: la estatuilla de arcilla y los fragmentos de otras, de Los Cercos; las lucernas, de los terrenos aledaños.

Sería José Ramón Mélida quien acercaría estos materiales a la estación de ferrocarril de Medina, aunque nunca escribió que hubieran salido exactamente de la estación, sino que se habían encontrado "cerca" de ella ("Objetos hallados cerca de la estación del Ferro-carril")<sup>27</sup>. Pese a que Mélida bebió de lo que había dejado escrito Romero de Castilla para los materiales que estaban en el Museo, ¿por qué no asumió que las estatuillas procedían de Los Cercos, como siempre afirmó el profesor krausista, y las dejó en ese indefinido "cerca de la estación"? Pues porque las piezas no figuraban en el *Inventario*, que fue su principal fuente. Mélida supo de estos materiales en 1909, cuando hizo el trabajo de campo para elaborar el *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz*, que luego redactaría en 1910 y 1911. En 1909 hacía ya once años que las terracotas y lucernas estaban en el Museo de la Comisión de Monumentos y si hubiera consultado los libros de registro del Museo, hubiera visto cuál era su procedencia, fijada por Romero de Castilla.

Ni siquiera si el informante de Mélida fue quien entonces ejercía de Conservador del Museo, Antonio del Solar y Taboada, puede explicarse este desvarío. Cierto que Del Solar no era alguien muy fiable en sus investigaciones históricas, pero nunca tuvo a la estación de ferrocarril como referencia para situar la procedencia del lote donado por Zoido. Las estatuillas, que él creía que eran griegas, afirma que habían aparecido "muy cerca del sitio en que se hallaron las soberbias estatuas de mármol a que hace referencia, con los números 1 y 2, el *Inventario* formado por el señor Romero de Castilla"<sup>28</sup>, que es más o menos lo que dejó escrito el secretario de la Comisión de Monumentos, aunque la frase abrió una rendija de imprecisión por la que se coló Mélida (si es que él fue su informante).

Por lo demás, en las excavaciones de *Contributa Iulia*, en Los Cercos, han aparecido numerosas figuras de terracota de Minerva en un espacio posiblemente dedicado a su culto<sup>29</sup>, lo que respalda la información de Benito Zoido sobre la procedencia del lote de terracotas que donó al Museo. El registro arqueológico avala

<sup>25</sup> ACMB. "Informe de los objetos y monedas recogidos en el Museo Arqueológico de Badajoz con posterioridad a la publicación de los *Inventarios* de 1896 y 1897". Escrito de 7 de abril de 1899.

<sup>26</sup> Subrayado en el original.

<sup>27</sup> MÉLIDA, J. R. *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz*, vol 1, texto, p.377. En Biblioteca Tomás Navarro Tomás, <http://biblioteca.cchs.csic.es/> (agosto, 2021).

<sup>28</sup> DEL SOLAR Y TABOADA, A. *Museo de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz. Adición a su inventario*, Badajoz, 1919, p. 17.

<sup>29</sup> MATEOS CRUZ P. y PIZZO, A. "La difusión social en Contributa Iulia: proyecto de adecuación del yacimiento y centro de interpretación", en MAYORAL HERRERA, V. (coord.). *La revalorización de zonas arqueológicas mediante el empleo de técnicas no destructivas*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, LXXV. Madrid, 2016 (pp. 99-112), p. 105.



aquello que, por lo demás, pese a la indefinición que trajo Mérida, siempre apareció en las informaciones sobre el hallazgo de las terracotas. Así, pues, la crónica del hallazgo que se nos presenta en el libro *Guerreros de Medina de las Torres*, como buena posverdad, es un dislate en toda su extensión. Las estatuillas de Minerva no aparecieron en 1903, sino en 1897, y no lo hicieron en la estación de ferrocarril, sino en Los Cercos, como afirmó desde el principio Tomás Romero de Castilla, que lo supo de primera mano.

Y es que el tiempo histórico es un detalle menor, totalmente prescindible, en la posverdad. Palacios sitúa el hallazgo arqueológico cuando se hacía la obra de la estación de ferrocarril de Medina, en el primer semestre de 1903: "a principios de 1903 se acometió la obra" y "en los meses de mayo y junio de 1903 se acabó la parte dedicada a la cimentación y toda la plataforma del andén, con el consiguiente cambio de cuadrillas. La inmensa mayoría de los trabajadores y los capataces fueron trasladados a empezar las obras de la estación de ferrocarril de Valencia del Ventoso"<sup>30</sup>.

Incongruencias aparte, como que las cuadrillas de obreros y capataces fueran operando en estaciones que otras dejaban a medio hacer para ir, errantes, a la siguiente del trayecto, el marco cronológico dibujado no es inocente. Está obligado por una fecha, la que aparece en la nota que redactó Romero de Castilla, para explicar el hallazgo de la "estatua de Valencia del Ventoso": "En Junio de 1903 fue encontrada en término de Valencia del Ventoso de esta provincia una estatua de bronce cuya fotografía acompaña esta nota"<sup>31</sup>. Toda la historia debía, pues, desarrollarse en la primera mitad de 1903, única manera de encajar el dato anotado por Romero de Castilla, que no podía soslayarse.

Pero en 1903 la estación de ferrocarril de Medina de las Torres llevaba la frioleira de 15 años construida. La historia de la línea Zafra-Huelva se remonta a 1881, cuando la Sociedad Sundheim & Doetsch obtuvo la concesión por una Real Orden de 21 de agosto. En 1884 la traspasó a la Compañía del Ferrocarril de Zafra-Huelva, creada en 25 de enero de 1884, que acometió la construcción de la línea. Los 185 km desde Huelva a Zafra se completaron en 5 años, poco tiempo, dados los problemas financieros que se presentaron. Se hizo en dos fases: Valdelamusa-Huelva (abierta el 23 de julio de 1886), y Valdelamusa-Zafra, el tramo más dificultoso, que se concluyó el 9 de octubre de 1888. El día 1 de enero de 1889 comenzó ya la explotación completa de la línea<sup>32</sup>.

El capital de la empresa era mayoritariamente de origen británico, lo que no quiere decir que fueran trabajadores de esa nacionalidad quienes acometieron las obras. El Consejo de Administración de la compañía y el tajo del obrero eran mundos muy lejanos. En este sentido, resulta imposible deslindar verdad de ficción en el texto de Palacios, pues pese a sus exactos apuntes sobre número de obreros ingleses y su manejo, no proporciona fuentes ni referencia bibliográfica sobre el tema, por lo cual no puede documentarse<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op.cit.*, p. 30.

<sup>31</sup> ACMB. Expediente nº 2-c "Monumentos de varios pueblos". Legajo "Valencia del Ventoso". Documento nº 3, sin fecha.

<sup>32</sup> CUÉLLAR VILLAR, D. "El segundo impulso ferroviario en Andalucía, 1880-1941: ampliación de líneas, capitales británicos e imponentes mineras en el sureste y suroeste de la región", en CUÉLLAR VILLAR, D. y SÁNCHEZ PICÓN, A. *150 años de ferrocarril en Andalucía. Un balance, tomo I*, Madrid, 2008, (pp. 161- 239), p. 167.

<sup>33</sup> En la bibliografía final de la publicación aparece solo un libro sobre el ferrocarril. No se encuentra en él mención alguna a la presencia de obreros ingleses en el tendido ferroviario Zafra-Huelva: JURADO ALMONTE, J. M. y PEREJIL DELAY, A. *Historia y actualidad del ferrocarril Zafra-Huelva*, Nerva, 1997.

Está muy bien documentado el viaje inaugural de la línea Zafra-Huelva, que tuvo lugar, con gran aparataje de propaganda y actos en los pueblos por los que transcurría el tendido, entre los días 1 y 3 de noviembre de 1888. No en vano lo protagonizó Antonio Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Administración de la compañía y, por entonces también presidente del Gobierno. En la prensa de la época puede seguirse el periplo de Cánovas y esposa con su comitiva, de estación en estación, homenaje tras homenaje de las oligarquías locales y provinciales, desde que inició su trayecto en Madrid hasta que llegó a Huelva. Pernoctó en Zafra el día 2 y a la mañana siguiente reanudó la marcha para llegar por la tarde a Huelva. El periodista del conservador *La Crónica*, se deshacía en la nota del día 5 de noviembre en elogios hacia la línea férrea y la prosperidad que acarrearía. Ya había dejado constancia de que algunas poblaciones eran de consideración ("Algunas poblaciones de las que tienen estación, como Medina, cuenta 4.000 habitantes")<sup>34</sup>, pero ahora detallaba las muestras de afecto que Cánovas recibió de medinenses y valencianos en sus respectivas estaciones<sup>35</sup>. Recordemos: día 3 de noviembre de 1888, sábado; estación de Medina de las Torres, de cuarta clase; hecha y derecha, en la que se bajó unos minutos Cánovas del Castillo para corresponder a simpatizantes y correligionarios. Mismo día: estación de Valencia del Ventoso, de tercera clase, levantada y bien construida<sup>36</sup>. El pueblo en masa aclamando al presidente del Gobierno y toda su comitiva. Según el relato de Palacios Cerrato, sin embargo, en 1903 la estación de Medina estaba construyéndose y, en la remoción de terrenos y apertura de cimientos, aparecieron los restos arqueológicos entre los que estaban los "tres guerreros de Medina". Es más, en una demostración de que para la posverdad el tiempo histórico es algo líquido, movable a conveniencia, el autor ilustra su particular historia sobre la construcción de la estación de Medina de las Torres con un plano de las vías: "Medina de las Torres. Km. 7.036. Altitud 521, 28, plano de la estación de 1903"<sup>37</sup>. Pero el plano, recortado sin criterio, no es de 1903, sino de 1960<sup>38</sup>.

Otra muestra de dejación hacia el rigor histórico aparece en lo relativo al papel jugado por el Ayuntamiento de Medina, donde señala a dos protagonistas: Teodoro Rey Colodrás, alcalde, y Benito Zoido. En el revoltijo de la posverdad es obligado fijar ciertos datos que nos permitan acotar exactamente los hechos. En primer lugar, en 1903 el alcalde de Medina de las Torres no era Teodoro Rey Colodrás, que nunca fue alcalde, sino Julián Pérez Cardos, que había llegado a la alcaldía en enero de 1902 y la abandonó en el mismo mes de 1904. Le sustituyó Felipe Calvo Villar, quien ya había sido alcalde con anterioridad, y que desempeñó el cargo hasta enero de 1906.

Teodoro Rey, del que se dice varias veces que era un alcalde "recién nombrado", llegó al ayuntamiento en julio de 1897 y fue concejal hasta enero de 1902. Resultó elegido de nuevo en las elecciones de noviembre de 1903 y tomó posesión de su acta de concejal en 1 de enero de 1904. Ese mismo día fue elegido por el pleno como Regidor Síndico, con competencias en los alistamientos de mozos. Su última presencia en un pleno es en la sesión de 4 de noviembre de 1906<sup>39</sup>. Es decir, en

<sup>34</sup> *La Época*, sábado 3 de noviembre de 1888, p. 3. Exageraba un poco: en el censo de 1887 la población de hecho de Medina de las Torres era de 3.026 personas.

<sup>35</sup> *La Época*, 5 de noviembre de 1888, p. 2.

<sup>36</sup> Una fotografía de la estación de tren de Valencia del Ventoso en 1889, del Archivo Histórico Municipal de Zafra, puede verse en TORQUEMADA DAZA, J.A. "Los ferrocarriles del sur de Extremadura", AAVV: *150 años de tren en Extremadura. Catálogo de la conmemoración celebrada en Badajoz*. Badajoz, 2013, (76-81), p. 81.

<sup>37</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>38</sup> Está sacado del libro de JURADO, J.M. y PEREJIL, A. *Op. Cit.*, p. 165.

<sup>39</sup> Diputación Provincial de Badajoz. Archivos Municipales de la Provincia de Badajoz, Medina de las Torres. Libros de actas de sesiones del Pleno municipal, 1898-1904. [http://www.dip-badajoz.es/cultura/archivo/archivo\\_digital/](http://www.dip-badajoz.es/cultura/archivo/archivo_digital/)

1903 Teodoro Rey no solo no era alcalde de Medina de las Torres, sino que ni siquiera era miembro de la corporación municipal.

Otro disloque cronológico tiene como protagonista a Benito Zoido, el amigo del no-alcalde Colodrás, nombrado por este "como responsable de la custodia y entrega de todos los restos que aparecieran, desde este día hasta al finalizar la obra, al museo Provincial"<sup>40</sup>. Se aprovecha Palacios de que este Benito Zoido aparece entre quienes donaron piezas al Museo Arqueológico Provincial para "moverlo" unos años y situarlo como protagonista de su historia. La donación de Zoido, que hizo a título personal, no como comisionado del ayuntamiento de la localidad, tuvo lugar más de un lustro antes, como hemos señalado, en septiembre de 1897<sup>41</sup>. No tenía ninguna relación, como veremos, ni con la estación de ferrocarril ni, por supuesto, con ningún guerrero tartésico.

Sitúa, pues, en 1903 a personajes y hechos que aparecen en la historia de Medina de las Torres en 1887 y 1897. El tiempo se diluye en la posverdad, y la Historia, volátil, fluye en el sentido que la imaginación quiere. Los hechos, distorsionados, se vapulean. Por eso, el factor cronológico ha de ser voluble: si algo ocurrió en 1887, ¿por qué no pudo hacerlo en 1903 si conviene al relato?

#### b) Los actores

En medio de la posverdad, los actores juegan un papel fundamental pues sus actos constituyen los eslabones de la ficción. En el caso de los "guerreros de Medina de las Torres" la intervención de instituciones y particulares va sentando las bases de la ficción para, alterando el proceso histórico, dar visos de credibilidad a aquello que no se fundamenta. Nadie, ninguno de los actores de esta posverdad, hizo en realidad lo que se le atribuye. Todo está manipulado, ajustado al orden de la posverdad. Veamos:

#### Los ingleses

Piezas claves en el entramado de la posverdad, a los obreros ingleses se les adjudica un papel estelar, pero son espectros que la recorren sin dejar ninguna huella en el mundo real. Pese a que se dice con exactitud el número de ellos, su origen y su cualificación profesional ("...se habían traído veintiséis trabajadores ingleses, en su mayoría de Londres, de los cuales quince eran capataces de cuadrillas y los demás eran arquitectos o técnicos, además de incorporar dos fotógrafos")<sup>42</sup>, ignoramos la procedencia de estos datos. No puede saberse, por la ausencia de fuentes, si el dato hay que situarlo en el espacio-tiempo en que nos movemos o, por el contrario, corresponde a otras circunstancias. De hecho, la realidad era que, por lo general, los obreros que construían el tendido no pertenecían a las compañías ferroviarias (Juez Gonzalo, 1991: 28)<sup>43</sup>. Es el Museo Británico y la compra que hizo del "Guerrero de Medina de las Torres" lo que da carta de naturaleza a su existencia.

Un Museo Británico refractario a posverdades, por lo demás, pues al plantearse la historia que nos ocupa, no se mueve un ápice de aquello que figura en sus archivos. Palacios, en cambio, cree que si no respalda ("oficialmente") su versión de que el hallazgo tuvo lugar en la estación de ferrocarril y que en la venta medió un capataz de obras, se debe a que no quiere verse envuelto en un proceso de recla-

pdfs/04/04081/040810001/35-2\_1898-1904.pdf (agosto, 2021).

<sup>40</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>41</sup> ACMB: Expediente n° 2-b. Legajo "Medina de las Torres". Documentos n° 30 y 31 de 1897, ya citados.

<sup>42</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>43</sup> JUEZ GONZALO, E. P. *El mundo social de los ferrocarriles españoles de 1857 a 1917*, tomo I, Tesis doctoral UCM, 1991, <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//1991/1996/H/O/AH0000601.pdf> (agosto, 2021).

maciones porque la escultura hubiera salido ilegalmente de España. La posverdad no sabe de escalas ni de circunstancias históricas y, con cierta condescendencia, opina que el Museo Británico se aparta de la narrativa "correcta" porque es temeroso de una reacción de orden político/diplomático. No quieren "remover" nada. No están para otros frisos del Partenón en modalidad extremeña.

Solo en la posverdad hay presencia de estos capataces ingleses que encuentran y se llevan consigo piezas arqueológicas. Nunca se afirmó desde el Museo Británico que el "Guerrero de Medina de las Torres" llegara allí a través de un capataz de obras del ferrocarril, sino de un anticuario<sup>44</sup>. No hay mención a inglés alguno en la documentación existente en el Archivo de la Comisión de Monumentos sobre el hallazgo de la estatua de Valencia del Ventoso.

#### El Ayuntamiento de Medina de las Torres

El papel de las instituciones en esta posverdad localista se caracteriza porque se les atribuyen competencias que no tenían. Es un anacronismo considerar que un ayuntamiento de principios del siglo XX actúe de manera ejecutiva ante la aparición de restos arqueológicos y que use (o deje de hacerlo) los canales de comunicación interinstitucionales para activar su salvamento y protección. Según el autor, el Ayuntamiento de Medina interviene en 1903 ante los hallazgos que se estaban produciendo en la estación de ferrocarril por "el revuelo que se formó al encontrar tantos restos arqueológicos"<sup>45</sup>. Afirma que el alcalde optó por no denunciar el hallazgo a la Comisión de Monumentos pues esta podía parar la obra y eso no iba a gustar a unos ingleses, que "sustentaban a muchas familias, y eran personas con gran poder"<sup>46</sup>. Pareciera que estos "ingleses" en lugar de obreros, eran accionistas de la compañía. El caso es que sí actuó enviando al sitio a varios guardas y encomendando a su amigo Benito Zoido que vigilara y recuperase las piezas para luego enviarlas al Museo Provincial. La historia se arma con un amasijo de fechas, personas y hechos donde la "presencia" de Benito Zoido aclara todo.

Es preciso fijar ciertos datos para determinar por donde transita la posverdad. En 1903 un ayuntamiento no detenía una excavación arqueológica, ni ponía a nadie a vigilar el sitio para preservar los restos, ni solicitaba a las Comisiones de Monumentos que hicieran tal cosa. Son categorías del presente proyectadas al pasado, un rasgo típico de la posverdad. Hasta la promulgación de la Ley de 7 de julio de 1911 y su reglamento de 1 de marzo de 1912<sup>47</sup> no se estableció la obligatoriedad de la autorización del Estado para cualquier excavación, tanto en terreno privado como público, con la correspondiente inspección de un delegado nombrado por la Administración. Y allí se fijaron las muchas limitaciones que un particular (más siendo extranjero) encontraba ante la aparición de restos arqueológicos y su gestión. No es momento de detenernos en el marco legal que fija esta normativa, pero el lector curioso podrá encontrar en él detalle de hasta qué punto son figuraciones lo que se dice del ayuntamiento de Medina. Todo el relato, pues, sobre su intervención en la supuesta aparición de restos arqueológicos en la estación de ferrocarril queda en entredicho. En los libros de actas del pleno municipal del año no hay mención alguna (es imposible que la haya) al hallazgo de restos arqueológicos en la estación ni, por tanto, a ninguna iniciativa municipal para salvarlos y protegerlos.

Al no-alcalde Colodrás se le atribuye, pues, una política de cierta condescendencia hacia los ingleses, sensible él a las consecuencias que sus decisiones pudieran

<sup>44</sup> BLANCO FREIJEIRO, A. *Op.cit.*, p. 282.

<sup>45</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>46</sup> *Ibidem*, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>47</sup> Ley y Reglamento de Excavaciones y Antigüedades, en *Gaceta de Madrid* n° 189, de 8 de julio de 1911, y *Gaceta de Madrid* n° 65, de 5 de marzo de 1912.

tener en la economía de sus paisanos si se paraba la obra, lo cual no le hizo desviarse de sus afanes proteccionistas. Su actuación es imaginada por Palacios en términos anacrónicos: el ayuntamiento no informó a la Comisión de Monumentos del hallazgo de los "guerreros" porque tenía "en mente el "fracaso" de la excavación de Los Cercos", o "quizás por la crisis que de nuevo estaba sufriendo, o por cualquier otro tipo de problema"<sup>48</sup>. Lo que tenía el ayuntamiento, o alguien de la corporación, era una memoria (histórica) prodigiosa, pues aquella excavación de Los Cercos a la que se alude y que les frenaba a la hora de dar cuenta del hallazgo a la Comisión, tan escamados por ella, tuvo lugar en 1845, por lo que habían transcurrido ya nada menos que 58 años de aquello. Y sobre la posibilidad de que la razón fuera "la crisis que de nuevo estaba sufriendo", hay que decir que el concepto "crisis de 1902" en la historia de la Comisión de Monumentos de Badajoz lo formulamos nosotros en fecha relativamente reciente, por lo que es una trasposición a 1903 de un concepto nuevo en la historiografía, imposible de percibir a principios del siglo XX<sup>49</sup>.

Ya nos hemos referido a Benito Zoido en el apartado de los hallazgos, pero conviene ajustar aún algo más. No fue un hombre de este tiempo, su donación al Museo Arqueológico Provincial no es de 1903, pero es que, además, no fue nunca un encargado/enviado del Ayuntamiento de Medina de las Torres, que no aparece en absoluto en el proceso de su donación. Así, la participación de la institución municipal en la posverdad hace honor a la misma: no supo nunca de guerrero alguno; el alcalde Colodrás nunca fue tal; y Benito Zoido (en su momento, 1897) no tuvo relación ni con el ayuntamiento, ni con ningún hallazgo arqueológico en la estación de ferrocarril.

#### La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz

El protagonismo de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz es consecuencia del papel que tuvo en el caso de la estatua tartésica de Valencia del Ventoso. Gracias a su secretario, Tomás Romero de Castilla, quedó constancia gráfica y escrita del hallazgo de la escultura en 1903, y en ella está el origen de la posverdad localista que nos ocupa, nacida para negarla. El enredo creado en torno a la Comisión de Monumentos es notorio, pues se la presenta con todos los rasgos propios de la posverdad: desfigurada y descontextualizada, rodeada de anacronismos, en medio de juicios de valor imaginarios sobre su historia y sus protagonistas. Es difícil reducir a parámetros lógicos la maraña de consideraciones sobre Romero de Castilla y su papel en el conjunto de circunstancias que denominamos "crisis de 1902", un corta y pega desordenado de las ideas que apuntábamos en nuestro artículo sobre el bronce de Valencia del Ventoso<sup>50</sup>.

#### c) Los avatares de los "guerreros"

Tras ser exhumados, los "guerreros" iniciaron un periplo que, sin ser documentado de manera alguna (y tenemos que pensar que la fuente sigue siendo la comunicación oral de Lola Fernández), es relatado sorprendentemente con la misma precisión que se usó para la excavación. Un auténtico imposible para el no iniciado en posverdades, pues.

Los dos primeros bronceos quedaron en poder de los capataces ingleses que se los llevaron consigo en su peregrinar por la línea Zafra-Huelva. Según Palacios, tras acabar la tarea en Medina se trasladaron a la vecina Valencia del Ventoso para empezar a construir su estación. No importa que la estación de tren de Valencia, como la de Medina, estuviera terminada cuando se inauguró el tramo Valdelamusca-Zafra,

<sup>48</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>49</sup> ORTIZ ROMERO, P. *Op. cit.*, 2007, pp. 368-372.

<sup>50</sup> ORTIZ ROMERO, P. *Op. cit.*, 2005, pp. 102-107.

abierto el 1 de enero de 1889. El objetivo es situar a un "guerrero" en Valencia del Ventoso, pues las fuentes documentales señalan allí el hallazgo del que aparece en la fotografía del archivo del Museo de Badajoz.

Uno de estos acaparadores capataces ingleses sería quien vendería su estatua al Museo Británico, tras haberla guardado durante casi 25 años. Este bronce no tiene apéndices en los pies, de manera que hemos de suponer que, siguiendo el relato de Palacios, se trataba del que apareció en segundo lugar y al que hubo que arrancárselos para poder extraerlo. Precisamente Blanco Freijeiro manifestó sus dudas respecto a la procedencia del bronce, pues en la carta que acompañaba el envío al Museo Británico se decía que era de Lorca (Murcia), algo que corrigió luego el Museo afirmando que se trataba de un error. Señalaba Blanco que las dudas se incrementaban porque no había nada similar en el registro arqueológico de Medina de las Torres<sup>51</sup>. Palacios, sin embargo, hace su particular interpretación de esto: "Quizás para darle más importancia a la figura, este hombre dio como lugar de origen de la pieza Lorca, ya que es lugar más afamado que Medina de las Torres, pues en este lugar [Medina] anteriormente no había constancia de la aparición de bronce análogos"<sup>52</sup>. Cosa que, como todo el mundo sabe, no ocurre con Lorca, productora incansable de bronce tartésicos.

El primer "guerrero" en aparecer, en poder de otro inglés, será la conocida "estatua de Valencia del Ventoso" que aparece en la fotografía de la Comisión de Monumentos. Aquí de nuevo es imposible hilar con cierta lógica el despropósito que hilvana una suposición tras otra para tratar de explicar asuntos que se presentan difíciles para el birlibirloque de la posverdad, porque tuvieron la desconsideración de existir: la aparición en escena de Francisco Navarro, vicepresidente de la Diputación Provincial, la fotografía (real, incontestable) de la figura de un bronce tartésico aparecido en Valencia del Ventoso, y el hecho de que esta llegara hasta la Comisión de Monumentos de Badajoz. Huelgan los comentarios a párrafos como este: "En cualquier momento, algún trabajador pudo informar al poseedor de la figura que era de la localidad. El vicepresidente de la Diputación de Badajoz, don Francisco Navarro Fernández, puede comprarle la estatuilla o bien vender la figura al museo. Probablemente este hombre no se fiara, e hizo que uno de los fotógrafos tomara una fotografía de la estatuilla, y ésta le fue entregada al vicepresidente, como en todos sitios ha pasado"<sup>53</sup>. También huelga aludir al batiburrillo esperpéntico alrededor de Tomás Romero de Castilla, la crisis de la Comisión de Monumentos y José Antonio Barrientos, el antiguo excavador de Los Cercos en 1845.

Finalmente, tras la fallida operación de venta de esta escultura (algo que nunca existió), la pieza también migra de Valencia del Ventoso en manos de estos ingleses que, errantes como eran, se fueron a trabajar a otra estación de la línea, ya en la provincia de Huelva, "suficientemente lejos como para perder el rastro de la figura, que muy probablemente aquí ya se perdió en el mercado negro sin más datos a día de hoy de ella"<sup>54</sup>.

Y queda la tercera estatuilla, aquella que perdió parte del pie en la extracción, la que empuñaba un escudo. ¿Puede el relato posverdadero hacer aún alguna otra pirueta mortal? Puede. Este "guerrero" escapó a las ansias acaparadoras de los capataces ingleses y no fue a ningún lado: se quedó en Medina de las Torres. Quizás porque estaba cojo. Se lo quedó un albañil de la localidad que estaba al

<sup>51</sup> BLANCO FREIJEIRO, A. *Op.cit.*, p. 282.

<sup>52</sup> PALACIOS CERRATO, D. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 34. Muy lejos, en realidad, no. Hay que destacar que se "saltaron" el apeadero de Los Jarales y la estación de Fregenal de la Sierra.



mando de la cuadrilla que lo halló, se lo llevó a su casa y allí, como un adorno, lo tuvo (¡y lo tiene!) expuesto tan tranquilamente. La pieza, cuya importancia histórica era completamente desconocida, siempre estuvo en el domicilio de una familia de Medina, expuesta a los ojos de quien quisiera verla, como un adorno cualquiera de la vivienda<sup>55</sup>. Ahora bien, ¿qué familia?. ¿Por qué no hay una simple fotografía del bronce, si tan campante estuvo siempre en el domicilio de sus dueños? Eso sí, gracias al interés que ha mostrado el ayuntamiento de la localidad por el bronce tartésico del Museo Británico conocido como "Guerrero de Medina de las Torres", la pieza ya no es considerada un simple adorno: "entonces es el momento en el que estas personas se darían cuenta de lo que tenían en casa, muy probablemente dejó de ser un adorno para ser una alegría o un problema según se mire, la verdad es que hay constancia de que por suerte esta figura nunca abandonó la localidad y aunque desde el anonimato sigue siendo parte de la historia de nuestro pueblo"<sup>56</sup>.

¿El anonimato? ¿Cómo es posible que una pieza arqueológica tan extraordinaria esté en el "anonimato" en una casa de Medina de las Torres? ¡Qué celo en Medina hacia las reliquias familiares, infranqueables para los extraños! Qué cuajo el de ese ayuntamiento, el de las instituciones autonómicas, que ni siquiera han logrado una humilde fotografía del renacido guerrero, que sería pasmo de la ciencia y que evitaría a los medinenses tener que mirarse en el espejo londinense para sentirse orgullosos de su sitio en el universo tartésico. En cambio, han de conformarse con una réplica de la pieza del Museo Británico, expuesta en el Museo Etnográfico y Centro de Interpretación de *Contributa Iulia*. Y es que la posverdad tiene estas cosas, alimentada y recrecida en el bucle de lo imaginado, es refractaria a lo simple. La realidad es incómoda, un detalle menor que resulta prescindible si pone en cuestión el relato construido. Por eso nadie ha visto, ni verá jamás, a este "tercer guerrero de Medina de las Torres".

#### CONSIDERACIONES FINALES

Podría discutirse si la fotografía del bronce tartésico de Valencia del Ventoso se corresponde en realidad con el que está en el Museo Británico y podría, por tanto, cuestionarse la interpretación de la fotografía de 1903. Es lo que se apunta en un epígrafe que se encuentra al final del librito de Palacios y que, aunque no está firmado, se deduce que es de la autoría de Valentín Jaramillo Arévalo, Licenciado en Bellas Artes, pues así, fuera de cualquier normalización al uso, aparece en la bibliografía<sup>57</sup>. Este autor piensa que hay diferencias sensibles entre una y otra pieza y que, por tanto, son dos figuras distintas. Habría, pues, dos guerreros tartésicos casi idénticos ("ambas piezas parten del mismo modelado, aunque no de la misma colada").

Es evidente que la estatua de Valencia del Ventoso tenía apéndices en los pies, y que el "Guerrero de Medina de las Torres" del Museo Británico no los tiene, seguramente porque se los quitaron para darle estabilidad<sup>58</sup>. Esa es la diferencia entre una y otra. Los demás elementos que se señalan como divergentes (la forma de

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 36: "Este hombre se lo llevó a su casa, y no se sabe por qué no la vendió, pero si sabemos que se quedó con ella y esta figurilla ha estado pasando de padres a hijos, usándose como adorno, como cualquier otro objeto de decoración en una casa, usándose más de cien años en este menester, a la vista de todos los que visitaran su casa como si de un objeto sin importancia se tratara, como una cosa cotidiana. De hecho era una figura más, como un objeto bonito heredado de padres a hijos y sin nada que ocultar y probablemente sin saber lo que realmente significaba esta figura".

<sup>56</sup> *Ibidem*,

<sup>57</sup> El epígrafe se titula "Estudio y comparación de las dos fotografías del Guerrero de Medina de las Torres", pp. 45-47. En la bibliografía final, como si fuera una obra publicada, se anota: "Valentín Jaramillo Arévalo. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Cuenca. Estudio y comparación de fotografías" (p. 62).

<sup>58</sup> Algo que, si se lee la crónica del hallazgo con atención, asume Palacios, aunque no se percate de la incoherencia.

la cabeza, el talón del pie derecho, las caderas...) deben considerarse teniendo en cuenta la baja calidad de la fotografía del Museo de Badajoz y el efecto que la angulación del encuadre causa en la visión y en la percepción de la imagen. Han transcurrido ya casi 20 años desde que estudiamos la fotografía de la pieza tartésica de Valencia del Ventoso y nada nuevo hay en el registro arqueológico que modifique nuestros planteamientos de entonces.

Uno cree que no puede haber una posverdad que no sea absurda. Desde luego, todas son inútiles. Esta es especialmente estéril, pues Medina de las Torres tiene un estimable patrimonio arqueológico que no precisa de fabulaciones para que sus naturales se sientan orgullosos de él. La posverdad, en realidad, lo que hace es fracturar y poner en riesgo ese patrimonio al llevarse a terrenos acientíficos. Es lícito, como planteó Hannah Arendt, que cada generación escriba su propia historia y que, al hacerlo, acomode los acontecimientos a su propia perspectiva, pero no tiene derecho a "alterar la materia objetiva misma"<sup>59</sup>. Y eso es lo que esta posverdad hizo desde el primer momento, recrecida por medios de comunicación y poderes públicos que, creyendo que trabajaban en favor del patrimonio de Medina, en realidad conformaron una propuesta de ciencia patológica, de pseudoarqueología.



Fig. 1. Guerrero de Medina de las Torres. Foto British Museum, de BLANCO, A. Op. cit., p. 284.



Fig. 2. Estatua de Valencia del Ventoso, 1903. Foto del Archivo de la Comisión de Monumentos de Badajoz.

<sup>59</sup> ARENDT, H. "Verdad y política" (1964), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Ciudad de México, 2018, (pp. 289-336), p. 306.

## CINE Y POLÍTICA EN LA II REPÚBLICA

### CINEMA AND POLITICS IN THE II REPUBLIC

**Antonio Blanch Sánchez**

*RESUMEN: El cine supone, desde su inicio, un medio de la llamada "cultura del ocio", un medio de entretenimiento y evasión. Pero pronto, los gobernantes se dieron cuenta de la fuerza de ese nuevo arte, amoldándolo a sus necesidades y objetivos. La guerra civil es un claro ejemplo, pero años antes también se produjo un intento por parte de los políticos de "alterar" la función del cine; eso sí, sin mucho éxito.*

*Durante la II República tuvo lugar el nacimiento de una auténtica industria cinematográfica española. Desde 1932, con la aparición de los primeros estudios sonoros, el cine español luchó con éxito contra la colonización extranjera. Se fundaron las primeras productoras sólidas, realizando un notable número de películas. También nació una valiosa escuela documentalista, que significó un impulso en el campo de cortometraje hasta entonces prácticamente desconocido en España.*

*Es evidente que en la temática se conectaba perfectamente con los espectadores del país: costumbrismo, sátira, folklore, comicidad, romanticismo... Aun así, hubo un cine que sí retrató la España de los años 30, con una crítica a la situación social y económica del momento.*

*ABSTRACT: From the outset, cinema was a means of so-called "leisure culture", a means of entertainment and escape. But soon, the rulers realised the power of this new art form, adapting it to their needs and objectives. The civil war is a clear example, but years earlier, there had also been an attempt by politicians to "alter" the function of cinema, albeit without much success.*

*The Second Republic saw the birth of a genuine Spanish film industry. Since 1932, with the appearance of the first sound studios, Spanish cinema successfully fought against foreign colonisation. The first solid production companies were founded, making a remarkable number of films. A valuable documentary school was also born, which meant a boost in the field of short films, until then practically unknown in Spain.*

*It is clear that the subject matter connected perfectly with the audiences of the country: genre films, satire, folklore, comedy, romanticism... Even so, there was a cinema that did portray the Spain of the 1930s, with a critique of the social and economic situation of the time.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 131-144

ISBN: 978-84-09-39771-6



## INTRODUCCIÓN

Durante la II República tuvo lugar el nacimiento de una auténtica industria cinematográfica española. Desde 1932, con la aparición de los primeros estudios sonoros, el cine español luchó con éxito contra la colonización extranjera. Se fundaron las primeras productoras sólidas, realizando un notable número de películas. También nació una valiosa escuela documentalista, que significó un impulso en el campo de cortometraje hasta entonces prácticamente desconocido en España y que durante la Guerra Civil aumentó la producción por intereses bélicos-propagandísticos, a través de los noticiarios y reportajes de cariz político.

La escasa originalidad de los temas y el espíritu conservador que se manifestaría en muchas películas no se debió tanto a intereses ideológicos como al oportunismo y aprovechamiento comercial que los productores republicanos hicieron de ciertos autores. Aun así, es evidente que el carácter de los temas literarios y escénicos conectó con los espectadores del país: el costumbrismo, la sátira o drama social, el folklore, la intriga, el racismo, la comicidad... dentro de un clima de sentido común y sin demasiadas pretensiones intelectuales, hicieron vibrar al público de la época.<sup>1</sup> De todas formas, sí hubo largometrajes testimoniales que fueron retratos, más o menos parcial o conseguido, de los distintos estratos del país, a nivel social.

### ANTECEDENTES (1896-1930)

En mayo de 1896, un operador de la casa Lumière, lleva a Madrid los famosos títulos de los inventores galos: *La llegada del tren* y *Salida de los obreros de la fábrica*. La sesión tuvo lugar en los bajos del Hotel Rusia el día 15 de ese mismo mes. Se proyectaron 10 películas con una duración total de 20 minutos. Al poco tiempo el operador francés rodó en Madrid las primeras cintas españolas: *Salida de las alumnas del Colegio de San Luis de los Franceses* y *Llegada de los toreros*.<sup>2</sup>

Sin embargo, la primera película realizada por un español fue la célebre *Salida de la Misa de 12 del Pilar de Zaragoza*, rodada en octubre de 1896 por el aragonés Eduardo Jimeno. A principios de siglo surgen los primeros cines, salas de espectáculos cinematográficos, y se funda la primera productora importante: la Hispano-Films.

En 1909 Josep Gaspar recogió un testimonio político de la época, *Los Sucesos de Barcelona*, que causó gran conmoción popular.

La nueva etapa se inicia con una serie de zarzuelas y folletines, muy populares en su época y que llegó hasta la República. Fueron años en los que se alternaban multitud de películas, unas dramáticas, de influencia italiana, otras, de serie, más propias de la escuela francesa. No había temática política, pero, así y todo, en 1913 se promulga un Real Decreto sobre la censura cinematográfica, donde se establecía en España la censura previa.

En 1928 nace el primer cineclub español, donde se proyectan películas vanguardistas francesas y soviéticas. Los intelectuales se apuntan poco a poco a la moda cinematográfica, y la verán como una oportunidad para criticar la realidad social en España.

Las películas más famosas de esta época fueron *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey, y *Malvaloca* (1925) de Benito Perojo.

<sup>1</sup> DÍEZ PUERTAS, E. *Historia Social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003.

<sup>2</sup> CAPARRÓS LERA, J.M. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1981.

## PANORÁMICA GENERAL (1931-1936)

En los estudios relacionados con la II República española existe una tendencia habitual a ensalzar su política cultural y social. Esta aptitud se basa en un fundamento claro; estos seis años fueron los últimos (y tal vez los mejores) de la llamada Edad de Plata de la cultura española. En este período se concentran los éxitos educativos de los krausistas españoles, la consolidación de la Residencia de Estudiantes, el triunfo del teatro español, la reforma en la enseñanza, la publicación de los mejores textos de la llamada generación del 27...Es decir, se trata de un período brillante y vital de nuestra cultura. Si existió una etapa dorada del cine español se debió más al éxito popular de las películas que a una verdadera industria cinematográfica o a una política acertada de los distintos gobiernos republicanos.

La II República se proclamó en plena crisis de la industria cinematográfica nacional. El mercado español estaba prácticamente colonizado por la producción extranjera, que hacía que los actores más conocidos de nuestro país se fueran a Hollywood o a París para interpretar películas que eran dobladas para el mercado hispano. Comparado con las industrias mayores como la estadounidense, francesa y alemana era inexistente, e incluso si se le compara con producciones nacionales de "países menores" como Italia o Inglaterra, el cine español era raquítico. Las productoras eran extranjeras para hacer películas habladas en español. Las pocas producciones netamente españolas versaban sobre temas muy localistas, con un fuerte acento folklórico. El público prefería el cine americano, gracias a su técnica y calidad, y a los temas tratados.

Los estudios y los equipos eran deficientes y se encontraban obsoletos. Las productoras eran tan pequeñas que a duras penas podían enfrentarse con una segunda película, el fracaso de la obra prima lleva al cierre de casi todas las empresas. El cine era una aventura de "pioneros e inventores".

Sin lugar a dudas la llegada del cine sonoro a España supone un acontecimiento social y una nueva perspectiva cultural e industrial. Si bien, la aparición del sonoro generó en todo el mundo un enorme debate entre detractores y defensores, en España casi la totalidad de los directores, productores e intelectuales se fascinaron con la nueva invención. Se abría una expectativa de mercado inmensa. Ahora no solo se trataba de producir películas para el mercado nacional sino que además se debía presentar y desarrollar un cine para todos los países sudamericanos, las pequeñas colonias e incluso el mercado asiático de Filipinas.

Por si fuera poco, la situación empeora más cuando los estudios de Hollywood y de Joinville en Francia, comienzan a rodar versiones de películas en castellano. Es decir, después de rodar la película inglesa o francesa utilizan el mismo decorado y las mismas instalaciones para rodar las películas en español, lo que hace que lleguen al mercado hispanoamericano películas de una altísima producción habladas en castellano.

En invierno de 1931 se celebra en Madrid el I Congreso de cine hispanoamericano, que puso las bases de un posterior relanzamiento de la producción cinematográfica española. Así, se instó al gobierno para que hiciera leyes que defendieran la industria local, y que un porcentaje de películas proyectadas en una temporada fuera de origen español. También se establecieron unas bases mínimas para la creación de un cine cultural y educativo (cineclubs). Las expectativas de los miembros de esta reunión son altísimas, con una idea de crear distribuidoras, exhibidoras y estudios comparables a los americanos. El ayuntamiento de Aranjuez fascinado por ser el Hollywood español cede al Congreso unos terrenos para construir los primeros estudios con una gran capacidad de grabación de sonido. Sin embargo,



el congreso es incapaz de reunir todo el dinero necesario para crearlos y solo con la ayuda de muchos pequeños accionistas conseguirá dos años después crear un minúsculo estudio.

He de decir que los profesionales del cine español no acogieron con mucho entusiasmo el nuevo sistema político. Solo una película "comprometida" se hizo en este primer año republicano, *Fermín Galán* (1931), realizado por Fernando Roldán, que era un homenaje al militar sublevado en Jaca. La película fue acogida con cierta indiferencia por el público y por la prensa, durando poco tiempo en la cartelera.

Al año siguiente el gobierno de la República encargó a Luis Buñuel un documental testimonial sobre Las Hurdes: *Tierra sin pan* (1932), que cayó bastante mal en las esferas políticas, y solo se salvó en círculos cinéfilos. La película posee un claro carácter de denuncia y está entroncado con el surrealismo de su autor, que da una visión insólita de esa misérrima, por entonces, comarca extremeña.

Realmente, los dos primeros intentos de hacer un cine español "comprometido" resultaron más que fallidos y no tuvieron el apoyo popular que se esperaba.

Sin embargo, en Barcelona y en Madrid las pequeñas productoras han conseguido crear un pequeño mercado de cine español. Y los espectadores comienzan a acudir a ver películas españolas. Sorprendentemente de este período surge la expresión "españolada" que en un principio no tenía esa carga tan peyorativa como ahora. El público español comienza a sentirse atraído por las películas españolas.

El éxito de estas películas lleva a una serie de exhibidoras españolas, que se ha enriquecido con la distribución del cine americano, a plantearse la producción cinematográfica (la valenciana Cifesa se convierte en la primera empresa de cine en España). También aparece Filmófono, dirigida entre otros por Luis Buñuel, y se consolidan las pequeñas productoras catalanas y madrileñas

En 1932 se fundan los primeros estudios sonoros en España: Orphea Films, a los que se les añadiría un año después CEA y ECESA. Lo difícil era conseguir el capital necesario para la producción de películas, pues había gran desconfianza hacia el negocio del cine, pero tras unos primeros años inestables, a partir de 1934 España se lanzó a una gran producción cinematográfica. En 1935, para una población aproximada de 24 millones de habitantes, había más de 3000 salas de proyección, 11 estudios de rodaje y más de 20 productoras en ejercicio. Así mismo se crea el Consejo de Cinematografía para proteger y desarrollar la industria cinematográfica.

El verdadero éxito comercial se producirá cuando Cifesa consigue crear su primer elenco de actores, con Imperio Argentina, Miguel Ligeró, y directores como Florián Rey o Benito Perojo. Ahora el público llena las salas, y las películas son un éxito comercial; se puede hablar de una repercusión enorme e importante. En el llamado período dorado del cine español la producción española se estabiliza por encima de la veintena de películas y comienza un acelerado crecimiento. Tal vez, el dato más relevante de la ilusión de la creación de nuevo cine español sea la cifra de 30 películas realizadas en 1936 antes de julio; es decir, el 1936 habría sido con total seguridad el año de mayor producción con una cifra cercana a los 50 largometrajes hablados.

En estos últimos años de preguerra civil también surgen algunos intentos de realización de un cine combativo, social y políticamente, combinados con la temática popular habitual en España. *La travesía molinera* (1934) apunta, sin abandonar la tradición folklorista, cierto conflicto entre el mundo campesino y la burguesía aristocrática; *La señorita de Trevezes* (1935) critica el mundo provinciano español; *Sobre el cieno* (1933) habla de la prostitución, hecho que generó gran expectación

de público; o *Madrid se divorcia* (1934) con una clara alusión a la Ley de Divorcio de 1932.

Sin embargo, con el estallido de la guerra civil cambió el panorama del cine español. Esos intentos de organización y auge industrial fueron trastocados tras el golpe de estado. El país se dividió en dos grandes bandos, cada cual más apasionado y heroico, y pronto vieron las enormes posibilidades que el cine apuntaba para sus intereses ideológicos

## RELACIÓN CON EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO

### *Bienio reformista o rojo*

En 1931 se rueda la primera película directamente "política", *Fermín Galán*, en homenaje al "mártir" de la II República. Esta película trata del célebre alzamiento de unos capitanes en un cuartel de Jaca, y de su fracaso y posterior ejecución de su instigador, Fermín Galán. La película, por tanto, era una obra a favor de la causa republicana; sin embargo, el resultado fue menor. Desgraciadamente, la película no se conserva (algo que es tristemente muy corriente). El estreno tuvo lugar en el Cine Royalty de Madrid el sábado 12 de diciembre de 1931, coincidiendo prácticamente con el primer aniversario del fusilamiento de Fermín Galán. Lo poco que sabemos de ella es por referencias periodísticas y por las alusiones que hacen de ella críticos cinematográficos e historiadores. No se puede hablar de una mayor o menor calidad de la cinta, pero sí de la nula acogida entre el público; la inmensa mayoría de los espectadores dejó de lado la obra que fue un fracaso comercial.

Existieron otras películas que tuvieron muy presente la República o la nueva sociedad que se estaba creando. Así, poco después de la proclamación de la Segunda República, el escritor anarquista Carranque de Ríos realizó el guion de una película que iba a titularse *Abril*. El proyecto no salió adelante por falta de inversores -«el capital cinematográfico no estaba en manos republicanas», según el historiador del cine Román Gubern-, privando al público español de una película que, al menos de nombre, aspiraba a ser el paralelo de la soviética *Octubre*, filmada por Sergei Eisentein apenas tres años atrás.

El segundo film comprometido fue *Pax* (1932) de Francisco Elías, un alegato de inequívoco significado pacifista, en unos tiempos en los que las continuas agitaciones y trágicos sucesos aumentaban la inestabilidad del país y su estrenado régimen.

En este mismo año de 1932, Benito Perojo realizó *El hombre que se reía del amor*, adaptación de una novela erótica, y donde se hacía un retrato satírico de cierta sociedad española, donde la permisividad erótica alcanzaba cotas nada habituales en nuestro cine nacional, al igual que su siguiente film, *Susana tiene un secreto* (1933). Siguiendo la liberalidad erótica, *Sobre el cieno* (1933) fue mucho más lejos; ofreció al público una crónica bastante desagradable del mundo prostibulario español, concretamente madrileño. Con *Los niños del hospicio* (1933) se denunciaba la vida de los sin familia.

El costumbrismo rural andaluz también estuvo presente en dos películas: *Sierra de Ronda* (1933) y *El relicario* (1933), donde se da un repaso a las historias románticas de bandoleros y de mujeres andaluzas. El mundo aragonés estuvo representado por *Miguelón, o el último contrabandista* (1933) o *El canto del ruiseñor* (1933), con imágenes bucólicas de valles aragoneses e historias sentimentales.

### *Bienio radical-cedista o negro*

Este bienio coincidió con el auge y consolidación de nuestra industria cinematográfica. Quizás la gente quería olvidar la problemática cotidiana viendo películas y evadiéndose, o bien, los productores querían “distraer” al gran público.<sup>3</sup>

La película más testimonial de este comienzo fue *Madrid se divorcia* (1934), que retrató las costumbres de la burguesía urbana, especialmente el mundo de los artistas, en torno a la proclamada Ley de Divorcio; tuvo incluso problemas judiciales antes de su estreno.

Benito Perojo realizó dos brillantes películas en este tiempo: *Crisis mundial* (1934), comedia que satiriza esa época de depresión, y *Se ha fugado un preso* (1934), sátira social donde critica el comportamiento de los políticos; en una escena, el ministro de Marina se asombra al ver un barco.

De todas formas, el mejor retrato social del bienio recae en la ópera prima de José Luis Sáenz de Heredia, *Patricio miró a una estrella* (1934), donde ofrece una aguda aproximación de cierto estrato obrero y pequeño burgués madrileño, criticando el mundillo del cine y la mentalidad de la época. En *La señorita de Trevélez* (1934), Edgar Neville refleja cierto mundo provinciano español; el clima y los prejuicios que se evidencian en la película, así como el sentido del honor y la condición de la mujer soltera corresponden a la mentalidad tradicional castellana y, por extensión, española.

Del costumbrismo andaluz hay que destacar *La traviesa molinera* (1934), romance basado en la obra de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, donde se dan todos los estereotipos de ese cine rural, popular, español.

En esta época, cercana ya a la guerra civil, se hacen films en cierta medida “comprometidos”, donde se narran las aventuras y vida diaria de las clases bajas madrileñas. Así, Perojo dirigió *Es mi hombre* (1935), y retrata al castizo que se tiene que buscar la vida, acompañándolo de un lenguaje popular, con giros y dichos callejeros. El mismo Perojo nos dio una visión más festiva del Madrid típico con *La verbena de la Paloma* (1935), y su ambiente de chulapas, obreros y chicas de taller. Quizás la película de más denuncia es *Madre Alegría* (1935), donde se testimonia el drama de los hijos abandonados en la inclusa de Madrid.

En cuanto a las películas de cierta liberalidad moral o “eróticas”, también el bienio derechista tuvo sus exponentes. La más popular fue *La bien pagada* (1935), drama pasional y costumbrista, donde la amoralidad se mezclaba con el folletín barato. Con *El Paraíso recobrado* (1935) o *El Edén de los naturistas* (1935) sí hubo serios problemas de censura a demanda del gobernador civil de Barcelona, que prohibió la exhibición de las películas nudistas.

Por lo que respecta al llamado cine de evasión, habría que destacar *¡Viva la vida!* (1934), comedia de tema sentimental y muy popular, con canciones frívolas muy pegadizas, y, sobre todo, *Rumbo al Cairo* (1935), de Perojo, comedia festiva donde se esconde detrás de su tono festivo un cierto tono crítico hacia la realidad rural.

### *Frente Popular*

Este período político también fue reflejado en la cinematografía española. La película *Nuevos ideales* (1936) viene a ser una auténtica declaración ideológica, donde se intenta autojustificar la postura del autor ante una posible guerra civil. En *Hombres contra hombres* (1936), film pacifista, se intenta dar una visión del

<sup>3</sup> MÉNDEZ LEITE, F. *Historia del cine español*, Rialp, Madrid, 1965.

peligro en que vivimos y de la realidad belicista, avisando del peligro que venía, como así pasó. En *Nuestra Natacha* (1936) se critica el tipo de mentalidad burguesa y el establecimiento educativo español, por lo que sería tildada de filocomunista y prohibida por la censura en la zona nacionalista cuando estalló la guerra. El bandolerismo estuvo presente en el panorama frentepopulista; *Luis Candelas* (1936) fue visto como un bandolero liberal que ayudaba a los más desfavorecidos.

Una de las características más relevantes del cine de la II República es el rodaje en exteriores. Este sistema, que era poco habitual en el cine "mudo" y, mucho menos en nuestra cinematografía, se hizo normalidad con el nacimiento del cine "sonoro" y su establecimiento en España.

Hubo gran cantidad de escenarios naturales, predominando las grandes ciudades (Madrid, Barcelona, Sevilla...), paisajes exóticos (santuarios, cartujas, valles...), ambientes rurales (sierras o cortijos) e incluso exteriores cosmopolitas, como París o Nápoles (obviamente simulando exteriores extranjeros, dada la penuria del cine hispano).

En términos cuantitativos, la producción de películas en la España republicana venía creciendo progresivamente, pasando de una producción anual de 21 largometrajes en 1934, a 34 en 1935, para alcanzar la cifra de 30 en los primeros seis meses de 1936<sup>4</sup>.

## EL CINE DE NO-FICCIÓN DURANTE LA II REPÚBLICA

Durante la II República se experimentó un gran auge del movimiento cineclubista. Se han contabilizado hasta 29 cineclubs, estando más de la mitad en Madrid. Muchos de ellos están unidos a organizaciones revolucionarias: Cineclub Proletario, Socorro Rojo Internacional, Juventud Roja, Cineclub Avanzada... mientras que otros pertenecen a entidades más tradicionales: Cineclub del Ateneo, Cineclub de Oviedo, Cineclub de Empleados de Comercio...

El cine de no-ficción (documentales y noticiarios) experimentó un importante empuje durante la II República<sup>5</sup>. En 1936, la no-ficción sumó más de la mitad de las producciones cinematográficas sometidas a la censura en España. Estas películas tenían mucha credibilidad y fueron, para muchos españoles, la única ventana al mundo exterior y, por lo tanto, pudieron condicionar su visión de la realidad.

Capítulo aparte merece el cine documental y los cortometrajes producidos en la etapa republicana. Los gobiernos y diversas productoras como CIFESA se animaron a realizar numerosas cintas que hasta entonces era género casi desconocido. Aparte de *Tierra sin pan*, la actividad documentalista se concretaría en films turísticos y paisajísticos, películas pedagógicas y propagandísticas, cortos estéticos y el típico documento político-ideológico que sería concretado mejor durante la Guerra Civil. Títulos como *La ciudad y el campo* (1935), *Canto a la emigración* (1935), *Siembra* (1935) o *Cómo nació la República española* (1932) así lo atestiguan. Hubo también cine infantil, como *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* (1936) o *Pupín y sus amigos* (1931).

Los noticiarios cinematográficos y documentales tuvieron un peso destacado en las programaciones de los años 30. Los espectadores respondían con una gran

<sup>4</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, E. *El cine español entre 1896 y 1939. Historias, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Madrid, 2004.

<sup>5</sup> PAZ REBOLLO, M.A. y CABEZA SAN DEOGRACIAS, J. "La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República (1931-1939)", *Hispania*, 2010, vol. LXX, n° 236, págs. 737-764.

credibilidad a sus referencias directas a la actualidad o a la realidad del mundo en algunos de sus aspectos (científicos, turísticos, sociales, etc.) lo que se prestaba a su utilización persuasiva con mayor eficacia que las ficciones en largometraje.

Hay que señalar también la existencia de salas llamadas Actualidades que comienzan a funcionar en 1932 en diversas ciudades españolas, y cuya programación consistía exclusivamente en cine informativo (noticiarios y documentales) y películas de dibujos animados.

El cine fue un espectáculo de masas durante la II República. Durante estos años, la demanda hizo necesario crear más salas y adaptarlas al sonoro. Se creó la necesidad de hacer del cine una forma de ocio habitual no solo en las grandes ciudades, sino también en capitales de provincia y pueblos importantes.

### LA CENSURA DURANTE LA II REPÚBLICA

La ley de 18 de junio de 1931 estableció las oficinas de censura en Madrid, a través de la Dirección General de Seguridad, y en Barcelona, a través del Gobierno Civil. Sus decisiones eran válidas para todo el territorio nacional. También se facultó a los gobernadores civiles para censurar películas cuando lo creyesen necesario por motivos específicos. Las resoluciones de la censura se enviaban por telegrama a los gobiernos civiles provinciales. Éstos los publicaban en los boletines oficiales de cada provincia.

El 15 de septiembre de 1932 se aprobó el Estatuto catalán cuyo artículo 5, 8ª, señalaba que la Generalitat tenía entre sus competencias, la ejecución de la legislación del estado referida a prensa y espectáculos públicos. Para ello, se creó una Comisión General de Orden Público. En mayo de 1934 el gobierno central reconoció esta facultad a la Generalitat, que ya la venía ejerciendo desde 1932. Desde entonces, su territorio efectivo de competencia fue exclusivamente el catalán.<sup>6</sup> El 3 de mayo de 1935 se publicó un nuevo Reglamento de Espectáculos que establecía la competencia exclusiva de la Dirección General de Seguridad de Madrid en la censura de películas.

Asimismo, por estos años de la república se regula de nuevo la censura cinematográfica española. Primeramente, una orden publicada en el Boletín Oficial de la Generalitat de Catalunya establece una ley de Protección a la Infancia, autorizando la visión de algunos films solo para mayores de 15 años y regulando prescripciones para los no permitidos a los menores. Poco después salió un Decreto oficial del Gobierno de la República que, tras una introducción sobre el panorama cinematográfico nacional, y su problemática censora, se concretó en un artículo único: "Se autoriza al ministro de la Gobernación para prohibir en el territorio de la República la exhibición de toda clase de películas editadas por Empresas que dentro y fuera de España exhiban películas que traten de desnaturalizar los hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria".

El artículo 34 de la constitución de la II República reconocía la libertad de expresión y prohibía expresamente cualquier normativa que limitara esta libertad. No obstante, este principio no se aplicó a las películas, ni a las de ficción ni a las de carácter informativo, de acuerdo con la práctica que se realizaba desde el establecimiento de la censura cinematográfica en España<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> GUBERN, R. *El cine sonoro en la Segunda República (1931-1939)*, Lumen, Barcelona, 1977.

<sup>7</sup> PAZ REBOLLO, M.A. y MONTERO DÍAZ, J. "Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 2010, 16.

No se toleraron escenas revolucionarias en películas de ficción: En *Anastasia de Rusia* se ordenó cortar hasta ceñir la cinta a la intriga amorosa, y suprimir las escenas revolucionarias de carácter comunista. El empeño en eliminar cualquier representación audiovisual del comunismo y sobre todo de la revolución comunista, estuvo vigente durante todo el quinquenio.

Se evitó que aparecieran en pantalla escenas de aproximación sexual. La película *Entre sábado y domingo* (1932) fue permitida "aligerando la escena en que los protagonistas aparecen echados en un sofá y otro en que se unen las manos de los dos entrelazadas". De *Flor de noche* (1934) se eliminó la escena en la que el protagonista besa reiteradamente en los muslos a su novia estando esta sentada y él tumbado. En *Éxtasis* (1934) el público debió notar algo raro cuando la protagonista y el ingeniero se encuentran en un diván y, de repente, en la escena siguiente, salen juntos de la casa; también se prohibió una escena de una yegua y un caballo y otra en la que se fecundan las flores (se consideró que presentaban una tendencia lujuriosa).

En *Hermano contra hermano* (1935) la escena conflictiva fue una en la que simplemente se sugiere el contacto sexual entre la pareja protagonista: "el protagonista se encierra en un cuarto con una amiga viéndose a ésta tumbada en la cama con la falda hasta los muslos y a él de pie a su lado completamente despeinado y con visibles muestras de cansancio". En *La mujer del puerto* (1936) (película mejicana) se suprimieron dos escenas: cuando un marino arranca la blusa a una mujer y la deja los pechos al descubierto y otra desde el momento en que los protagonistas entran en una habitación del piso interior del café hasta que se sientan en una mesa a tomar unas copas de licor.

Todos los desnudos fueron suprimidos de la pantalla, aunque pudiera justificarlo el argumento. En *Virgen y mártir* (1935) se prohibió la escena en la que aparece la protagonista completamente desnuda durante el martirio. También en *Venganza gitana* (1935) se eliminó el momento en que la protagonista, una gitana, se presenta ante el vaquero completamente desnuda. En *Se ha fugado un preso* (1936) de Benito Perojo, se corta una escena en la que una mujer se desnuda y se encuentra con el preso fugado creyendo que era su marido. Peor suerte corrió la película argentina *La mujer desnuda* (1935) que fue prohibida íntegramente.

## CONCLUSIÓN

Realmente, podemos decir que no existió un cine republicano combativo; todo lo contrario, las películas españoles, mayormente, son conservadores, situándose en un planteamiento ideológico muy alejado al de los gobiernos republicanos.

El cine español durante la II República no consiguió retratar con claridad su época, y los gobernantes no lograron crear una filmografía que sirviera para expresar su ideario.

## ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

*El Relicario* (1933) de Ricardo de Baños

Argumento: Narra la historia de Rocío, una joven huérfana, que al ser salvada del ataque de un toro por un peón, Caranegra, éste se enamora de ella, pero Rocío no le corresponde y se tiene que ir a la ciudad, donde conoce a Macareno, un famoso torero, que la pretende. En una corrida, es cogido en la suerte de matar, pero finalmente se salva gracias a la protección del relicario que lleva.



Se trata de un folletín inspirado en una famosa partitura del mismo nombre, muy popular en España. Sin embargo, la prensa se cebó con él, tildándole de figura importante del cine mudo español pero que no supo adaptarse a la técnica peculiar del sonoro. En conjunto, la película habla de los amores interclasistas como redención social de la pobre protagonista, que se salva mediante el matrimonio, y cómo el hombre pobre (Caranegra) es desplazado en la vida de la muchacha por un torero, símbolo de status social privilegiado.

*Agua en el suelo* (1934)

Argumento: Una joven, hija de un indiano, tiene como preceptor a un cura rural. La gente murmura sobre las relaciones sentimentales de ambos, incluso en un periódico local se escriben versos alusivos a ello. La muchacha y el sacerdote tienen que abandonar el pueblo por separado. Tiempo después, ella, sin saberlo, se enamora del escritor que escribió aquellos versos difamatorios; él, avergonzado, le pide perdón, y todo se resuelve con un matrimonio bendecido por el sacerdote que tuvo que huir.

El argumento fue escrito por los hermanos Álvarez Quintero, que estaban en el consejo de administración de la productora. Es un relato melodramático con escenas románticas, que concluye en un final lacrimógeno y espiritual, destacando su sentido de religiosidad. Algún autor ha visto el film como una defensa de la Iglesia y en contra de la República laica. Lo que sí es seguro es que la película fue acogida favorablemente por el público, llegando a triunfar más allá de nuestras fronteras, cosa poco habitual, y se estrenó con éxito en Sudamérica y Estados Unidos.

*Patricio miró a una estrella* (1934)

Argumento: Patricio, dependiente de una mercería, aspira a ser actor de cine, y se enamora perdidamente de Enma Ribera, estrella de la pantalla, y que también compra en su tienda. Un día recibe un contrato de los estudios cinematográficos: él piensa que es para ser actor, pero es para trabajar en el almacén. Desengañado, ocasiona estropicios en los estudios, y es expulsado. Le echa valor y le cuenta a Enma su deseo de ser actor. Hace una prueba con ella y la supera con nota, al ser un gran cómico. Finalmente, escapan juntos y ruedan una película romántica.

En palabras de un crítico de cine "este film inicia un género inédito hasta ahora en nuestra producción cinematográfica: la farsa cómica. Intención, desenfado, ligereza y un poco de escéptica amargura, disimulada por una sonrisa cortés, como ocurre al final, donde por consideraciones que no son del caso se rompe la unidad de la farsa". Hay en la película un intento de aproximarse al hombre de la calle, a través del protagonista y de los otros obreros que aparecen como figurantes a lo largo del relato. Sin embargo, toda esta "dulzura" crítica no se reflejó en el público; una sola semana de estreno permaneció en cartel, y constituyó un enorme fracaso comercial. El propio director lo explicó así: "La gente prefería lo folklórico".

*La señorita de Trevélez* (1935) de Edgar Neville

Argumento: Un grupo de amigos gastan una broma a otro, Galán, simulando una carta amorosa a una solterona, Florita, que se toma la declaración en serio. Galán, además, está en relaciones sentimentales con la sobrina de Florita, Araceli, y no sabe cómo salir del entuerto. Reunidos en casa de Florita se descubre el error; pero ella misma simula haber estado enterada del tema desde el principio. Al final, Galán puede quedarse con Araceli y ella se queda en el papel que le ha "deparado" la vida.

Está basada en la obra homónima de Carlos Arniches. Ofrece un retablo convincente de personajes auténticos de la vida española, dando un salto cualitativo hacia

un cine burgués adulto con gran despliegue técnico. Florita es retratada como una mujer de fuertes convicciones sociales, irremediable solterona provinciana. En su discurso final así lo clarifica: "nosotras tenemos que enamorarnos de un perro, de un pájaro... a nuestros años, los jóvenes son los que se tienen que casar", yendo a su habitación y llorando en silencio, con una gran entereza y sacrificándose a una obligada soledad. La película se estrenó a finales de abril de 1936, ya cercana la guerra civil, y cortó un presumible éxito comercial.

*El gato montés* (1935) de Rosario Pi

Argumento: Una guapa gitana, Soleá, que desde siempre ha vivido unida a Juanillo, es perseguida por un torero, Rafael "el Macareno", que se enamora de ella. Los celos del gitano hacen que mate a un hombre y vaya a la cárcel, de la cual huye y se hace bandolero: "El gato montés". Mientras, Soleá se ve obligada a vivir en la casa del torero y empieza a enamorarse de él. Enterado Juanillo, quiere venganza y va por Rafael, pero este muere antes en una corrida y, Soleá, de dolor, también. El gato montés se presenta en el velatorio y se lleva el cadáver de su amada, pero antes de que venga la guardia civil, se deja matar por su tío Pesuño, y su cadáver cae junto al de Soleá.

Con esta película debutó la primera mujer directora de cine en España. Su estreno fue en marzo de 1936, y su recibimiento no fue muy positivo, quizás motivado por su final no feliz, que un público ávido de buenas noticias y harto de dramatismo en sus vidas, sí esperaba. Se la calificó de "españolada", con tópicos bastantes benefactores para los bandoleros, que sentían la admiración popular al suponerles muy nobles y valientes, víctimas de las injusticias sociales. Hay un amor plebeyo Soleá-Juanillo, iniciado ya durante la infancia y que se ve truncado por la irrupción de un hombre de más elevada clase social, el torero Rafael.

*La verbena de la Paloma* (1935) de Benito Perojo

Argumento: Julián, un joven que trabaja en una imprenta, se siente burlado por una "chulapa" madrileña, Susana, que le hace rabiar coqueteando con Don Hilarión, boticario del barrio. En la verbena de la Paloma, Julián tiene ganas de reyerta con don Hilarión, y acaban todos en comisaría. Allí hacen las paces y se ve con claridad el amor entre los dos jóvenes: Susana y Julián.

Es una de las mejores producciones del cine de la II República, rodada en poco más de un mes. Había ya una versión muda del 1921 y CIFESA, la productora, encargó esta nueva al director más conocido de la época, Benito Perojo. Tuvo gran apoyo por parte del ayuntamiento y del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que la veían como el primer proyecto de gran película española, tanto desde el punto de vista técnico como industrial. Se estrenó en Madrid a finales de 1935 y constituyó un inmenso éxito popular, que marcó un hito en la historia del cine republicano, pasando a las demás carteleras de provincia y se exportaría fuera de nuestras fronteras. El gran acierto de la película fue evocar fielmente el Madrid barriobajero de finales del siglo anterior; fue una película castiza que los madrileños la vieron como suya.

*Nobleza baturra* (1935) de Florián Rey

Argumento: María del Pilar, joven de un pueblo aragonés, quiere en secreto a Sebastián, pero su padre no le tiene demasiada simpatía por ser de baja condición social. Un pequeño propietario, Marco, pretende a la chica sin éxito, por lo que intentará difamarla, y para ello contrata a un joven para que se descuelgue por su ventana y sea visto por los vecinos, quienes no tardan en hacerle una canción. Sebastián para restituir el honor de su amada, se descuelga por la ventana de ella

como si fuera un ladrón y queda su novia así fuera de toda sospecha. María del Pilar va con toda su familia a dar las gracias a la Virgen del Pilar, y Marco, arrepentido, regala unas tierras a Sebastián para igualarle algo socialmente y que su padre lo acepte como marido de su hija.

Pocas películas españolas han tenido tanto eco y aceptación como esta producción de Florián Rey para CIFESA, que junto a *La verbena de la Paloma* y *Morena Clara* constituirían el gran "triumvirato" republicano, tanto a nivel artístico como comercial. La película se estrenó en Madrid el 11 de octubre de 1935 y, un día después, celebración de la virgen del Pilar, se presentó en 35 ciudades españolas. El despliegue de Cifesa fue impresionante para aquella época. Y la crítica, al igual que el público, se pronunciaron favorablemente. Es un retrato de la España rural, provinciana, donde abundan imágenes que rozan el documental. Se juntaron uno de los directores más afamados, junto a Benito Perojo, y un elenco de actores y actrices que más brillaron en esta plenitud de cine español: Imperio Argentina, Juan de Orduña, Miguel Ligeró...

*Morena Clara* (1936) de Florián Rey

Argumento: Una pareja de gitanos, los hermanos Trini y "Regalito" son juzgados por el robo de jamones. Finalmente consiguen ser absueltos ya que Trini, "Morena Clara" cautiva al tribunal, frente a las acusaciones del joven fiscal Enrique. En una fiesta que da la madre del fiscal actúan los hermanos gitanos, y Morena Clara queda a servir en la casa, donde finalmente se enamora de Enrique y éste abandona su extrema seriedad, casándose con ella.

El siguiente mayor éxito del cine de la II República fue la película que Florián Rey realizó a continuación de su *Nobleza Baturra*. El coste de la producción fue de más de medio millón de pesetas, una cantidad muy alta para la época. Su estreno fue en abril de 1936, y su triunfo fue total, amortizándose su coste a los pocos días del estreno. La crítica también se volcó con la película, subrayando su alegría, la gracia chistosa, el ingenio, el equívoco, la sorpresa, en unos meses en los que la inquietud y la tristeza estaban en el ánimo de la gente. Durante la contienda bélica siguió proyectándose en el país, en ambas zonas. Sin embargo, al enterarse el gobierno republicano de las simpatías de Rey e Imperio Argentina por la España nacionalista se desencadenó una campaña en la prensa que determinó la retirada de *Morena Clara* de las carteleras.

## APÉNDICE

Películas (1931-1936): 113

Año	Producción
1931	2
1932	6
1933	17
1934	21
1935	37
1936	30
<b>Total</b>	<b>113</b>

### Lugar de las productoras

Barcelona.....	53
Madrid .....	50
Valencia .....	14

### Productoras

Cifesa.....	11	( <i>Nobleza Baturra, Morena Clara, La verbenas de la Paloma...</i> )
Diana .....	7	( <i>Carceleras, El niño de las monjas...</i> )
Filmófono.....	4	( <i>Don Quintín el amargao, La hija de Juan Simón...</i> )

### Directores

Benito Perojo .....	8	( <i>Susana tiene un secreto, La verbenas de la Paloma...</i> )
Francisco Elías.....	7	( <i>María de la O, Rataplán...</i> )
Florián Rey.....	5	( <i>Nobleza Baturra, Morena Clara...</i> )
José Luis Sáenz de Heredia.....	2	( <i>La hija de Juan Simón, Quién me quiere a mí...</i> )

### Salas Cinematográficas

Región de Cataluña, Aragón y Baleares.....	1088
Barcelona capital .....	116
Región del Centro.....	418
Madrid capital.....	62
Región de Extremadura .....	95
Región de Andalucía, Canarias, África .....	518
Total: .....	3337

### Estudios

Orphea	( <i>Carceleros, Susana tiene un secreto...</i> )
CEA	( <i>La Dolorosa, Doña Francisquita...</i> )
ECESA	( <i>El novio de mamá, La hermana San Sulpicio...</i> )

## **LA FUENTE DE MERCURIO DE CALDER, UN SÍMBOLO DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS, 1937**

*THE MERCURY FOUNTAIN OF CALDER, A SYMBOL OF THE SPANISH  
REPUBLIC AT THE INTERNATIONAL EXHIBITION IN PARIS, 1937*

**María Silvestre Madrid**

maria.silvestre@uclm.es

**Emiliano Almansa Rodríguez**

emiliano.almansa@uclm.es

**Jaime Sánchez Calleja**

si1492@hotmail.com

Escuela de Ingeniería Minera e Industrial de Almadén  
Universidad de Castilla-La Mancha

*RESUMEN: Almadén fue zona republicana durante toda la guerra civil y el mercurio de su mina era una fuerte entrada de divisas para la República y también un símbolo de resistencia ante el fascismo. La República había decidido, ya en abril de 1936, participar en la Exposición Internacional del Arte y la Técnica en la Vida Moderna, que se iba a inaugurar en París en mayo de 1937. Aunque la guerra civil supuso cambios importantes en la concepción del pabellón español, el proyecto siguió adelante a fin de proclamar a los cuatro vientos la situación de España y mostrar la lucha heroica de la República. La Exposición Internacional de París supuso un gran escaparate para las minas de Almadén, que decidió encargar una fuente de mercurio al escultor americano Alexander Calder. Situada en la misma sala que el Guernica de Picasso, el mercurio agitaba la palabra Almadén como una bandera victoriosa ante las tropas de Franco.*

*ABSTRACT: Almadén was a Republican zone throughout the Civil War and the mercury from its mine was a major source of foreign currency for the Republic and also a symbol of resistance to fascism. The Republic had already decided, in April 1936, to participate in the International Exhibition of Art and Technology in Modern Life, which was to be inaugurated in Paris in May 1937. Although the civil war brought major changes in the conception of the Spanish pavilion, the project went ahead in order to proclaim to the four winds the situation in Spain and to show the heroic struggle of the Republic. The International Exhibition in Paris was a great showcase for the Almadén mines, which decided to commission a mercury fountain from the American sculptor Alexander Calder. Located in the same room as the Guernica, from Picasso, the mercury waved the word Almadén like a victory flag before the troops of Franco.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 145-158

ISBN: 978-84-09-39771-6





## I. INTRODUCCIÓN.

Almadén fue zona republicana durante toda la guerra civil. Si observamos un mapa de España de noviembre de 1936 (fig. 1), vemos que la zona sublevada incluía regiones fundamentalmente agrícolas, como es el caso del valle del Guadalquivir, buena parte de Extremadura, el valle del Duero, toda Navarra y La Rioja. En cambio, los centros industriales de Madrid, del norte de España, desde Asturias a Guipúzcoa, y de Cataluña se ubicaban en la zona republicana. Como esta última quedaba muy alejada de la línea del frente, Franco decidió conquistar Madrid y el norte de España. En Madrid, las tropas del general Varela encontraron una fuerte resistencia que duraría hasta el final de la contienda, así que quedaba claro que el objetivo eran las cuatro provincias del norte que pertenecían a la República: Asturias, Santander, Vizcaya y Guipúzcoa. A finales de marzo de 1937, el general Mola comenzó una fuerte ofensiva en el norte, que solo seis meses después había fructificado, pues la República perdió la minería del carbón, la industria siderometalúrgica y una gran porción de la industria química.

El avance de las tropas del general Yagüe desde el sur hacia Madrid no se realizó por el camino habitual de Despeñaperros, sino que se hizo en paralelo a la frontera portuguesa, de modo que toda la franja occidental, desde Tuy hasta Ayamonte, quedó en manos franquistas, lo que veía con especial simpatía el gobierno lusitano de Oliveira Salazar. Alcanzado Badajoz, las tropas de Yagüe giraron hacia el este y se dirigieron a Talavera de la Reina y Toledo. De esta manera, la línea del frente quedó alejada de Almadén un centenar de kilómetros por el oeste y por el sur, y aunque Franco intentó conquistarlo en dos ocasiones a lo largo de la contienda, no lo consiguió. La primera fue en abril de 1937, pero las brigadas republicanas contuvieron la ofensiva y el frente volvió prácticamente a su posición inicial: "La conquista de Almadén por su importancia estratégica hubiese tenido una indudable repercusión internacional. El Ejército Republicano del Sur, forjado en la lucha y en la victoria, y a la altura ya del glorioso Ejército del Centro, ha dejado bien atrás Almadén para romper un día y otro las filas enemigas, impotentes frente a nuestro avance incontenible"<sup>1</sup>.



Fig.1. Los frentes de la guerra civil española en noviembre-1936, octubre-1937 y marzo-1938. Fuente: elaboración propia<sup>2</sup>, 2021

En la segunda ocasión, julio y agosto de 1938, las tropas de Franco atacaron por el oeste en lugar de hacerlo por el sur, ocupando el valle de la Serena y penetrando en la Siberia extremeña. Tomaron el nudo ferroviario de Almorchón y también la localidad de Cabeza del Buey, pero fueron frenados en los alrededores de Zarzacapilla, población situada a unos 30 kilómetros al oeste de Almadén<sup>3</sup>. En ayuda de Almadén vinieron los aviones de la República, conocidos como *chatos*:

<sup>1</sup> Periódico *El Sol*, 15 de abril de 1937.

<sup>2</sup> A partir de: <https://www.davidstreams.com/mis-apuntes/la-guerra-civil-desarrollo-del-conflicto-etapas-y-evolucion-de-las-dos-zonas/>

<sup>3</sup> Zarzacapilla fue tan bombardeada por los aviones alemanes que quedó arrasada y después de la guerra se construyó una nueva población cercana a la anterior, llamada Zarzacapilla la Nueva.

"Sobre la población de Almadén se ha reñido un combate aéreo, que ha demostrado la superioridad evidente de nuestros aparatos... Nuestros cazas estuvieron después volando sobre Almadén mucho tiempo. Durante todo el día del sábado, la actividad combativa en todos los sectores se limitó a fuego de fusilería y cañón por ambas partes, pero sin movimiento de fuerzas. La aviación republicana recorrió incesantemente las líneas enemigas, castigándolas con dureza. Los aparatos extranjeros regresaron hacia sus bases..."<sup>4</sup>.

La mina de Almadén continuó funcionando durante los tres años de guerra en una afirmación de normalidad que poco a poco fue superada por los acontecimientos. La actitud del personal fue disciplinada y tanto el Consejo de Administración como el Ministerio de Hacienda, de quien dependía aquel, reconocieron su colaboración y buen comportamiento en varias ocasiones, "... habiéndose hecho eco también de semejante comportamiento en notas gubernamentales, donde se ponía al minero de Almadén como ejemplo a seguir en la lucha entablada por la justicia social que exige al presente una resistencia de incontables sacrificios y un gran esfuerzo de trabajo en todos los órdenes de la Administración pública"<sup>5</sup>.

Cuando la inflación aumentó con el transcurso de la guerra, el Consejo intentó compensar a los mineros con un aumento de sus retribuciones que el Ministerio secundó como justas. En 1936, el tipo medio de jornal de mina era de 32 pesetas, lo que suponía 10 pesetas diarias, mientras que, en los trabajos de exterior, el jornal diario era de 8,5 pesetas<sup>6</sup>. En 1937, los jornales se elevaron a 12,25 pesetas diarias en el interior y a 11 pesetas en el exterior<sup>7</sup>. Otra reivindicación concedida a los obreros del establecimiento minero fue la equiparación de los derechos pasivos de los jubilados, pues se daba trato diferente a los que se habían retirado en una u otra época<sup>8</sup>. El Decreto de 3 de septiembre de 1937 puso término a una situación de iniquidad de un Reglamento que, sin base legal, había derogado situaciones amparadas por la Ley. Además, las pensiones a jubilados, viudas y huérfanos se duplicaron, pasando de 30 a 60 pesetas mensuales<sup>9</sup>. Pese a estas mejoras, la situación empeoró a medida que pasaban los meses y en octubre de 1938, cuando una comisión del Sindicato Minero se desplazó a Barcelona para reunirse con el Consejo<sup>10</sup>, pidieron: "... un aumento de salario o subsidio de guerra, o remuneración adicional con que poder atender transitoriamente a aquella población minera para hacer frente a la carestía de subsistencias que en Almadén como en el resto del territorio leal al Gobierno se manifiesta en progresión ascendente..."<sup>11</sup>.

El esfuerzo de los operarios durante los tres años de guerra permitió sostener la producción de mercurio de Almadén, la cual en 1936 ascendió a 28.374 frascos<sup>12</sup>.

<sup>4</sup> Periódico *La Libertad* (Diario republicano independiente y órgano de expresión del Frente Popular), 6 de septiembre de 1938.

<sup>5</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Fondos Contemporáneos-Minas Almadén (FC-MA), legajo 3.052, caja 2. *Memoria sobre la actuación de este Consejo durante los años 1936 y 1937*, Barcelona, junio de 1938, p. 2.

<sup>6</sup> En el interior de la mina solo se daban de 8 a 10 jornales al mes de 4,5 a 6 horas de duración cada uno por problemas de salubridad e, incluso así, algunos operarios enfermaban de hidrargirismo, provocado por la absorción por vía respiratoria de vapor de mercurio.

<sup>7</sup> AHN, FC-MA, legajo 3.052, caja 2. *Memoria sobre la actuación de...*, p. 3.

<sup>8</sup> El 28 de enero se había publicado una Real Orden por la que los obreros que habían ingresado con posterioridad al 1 de julio de 1925 no tenían derecho a recibir los derechos pasivos que les reconocían las disposiciones especiales que venían rigiendo desde 1865.

<sup>9</sup> AHN, FC-MA, legajo 3.052, caja 2. *Memoria sobre la actuación de...*, p. 13.

<sup>10</sup> La sede del Consejo de Administración había estado en Madrid desde su constitución en 1918, pero en 1937 se trasladó a Valencia y en 1938 ya estaba en Barcelona, al igual que la sede del Gobierno de la República.

<sup>11</sup> AHN, FC-MA, legajo 2.752, caja 1. Acta del Consejo de Administración del 21 de octubre de 1938, p. 1.

<sup>12</sup> El frasco es la unidad de venta internacional del mercurio y cada uno contiene 34,5 kilogramos, el equivalente a tres arrobas castellanas.

La plantilla era por entonces de 2.454 trabajadores, de los que 1.595 trabajaban en las labores subterráneas y 859 en el exterior de la mina. El presupuesto de 1938 preveía unos ingresos de 37.435.400 pesetas, provenientes fundamentalmente de la venta de 40.000 frascos de mercurio en el mercado exterior<sup>13</sup>. Como los gastos previstos eran de 23.021.208 pesetas, restaba un beneficio de 14.414.192 pesetas<sup>14</sup>. Además, el Consejo de Administración ayudó en lo que pudo al Ayuntamiento de Almadén, cediéndole sin coste energía eléctrica en algunas ocasiones y colaborando económicamente con los comedores de auxilio social. El Consejo también socorrió a los enfermos de las familias evacuadas de los frentes de batalla, habilitando la planta baja del hospital de mineros y proporcionándoles los servicios adecuados.

El escenario del transcurso de la guerra civil en Almadén nos permite fijar el objetivo de esta comunicación, que es mostrar cómo Minas de Almadén, con *La Fuente de Mercurio de Calder*, contribuyó a la instrumentalización del arte en la Exposición Internacional de París del año 1937. Una vez más, el arte y la propaganda quedaban así unidos, de modo que la obra de arte era en realidad el resultado de una estrategia publicitaria<sup>15</sup>. En contextos bélicos y situaciones de conflicto, el arte se convierte en una potente arma de propaganda que contribuye directamente a la configuración estética de la ideología del país de origen, como ocurrió, por ejemplo, en la Exposición de París con la simbólica imagen de los enormes pabellones de la Alemania nazi y la Unión Soviética, contruidos uno frente al otro en ambas orillas del Sena. Por su parte, el Pabellón Español se concibió como un gran escaparate de propaganda dirigido a mostrar las realizaciones de la República española, especialmente en el campo cultural.

La historia, el contenido y la significación del Pabellón Español en la Exposición de París han sido analizados por diversos autores, integrándolo en el esfuerzo bélico como un instrumento de propaganda<sup>16</sup>. El propio Jesús Hernández, director general de Bellas Artes del gobierno de Largo Caballero, había manifestado que la nueva política cultural debía: "... popularizar y conservar a toda costa la riqueza artística de España y que la Dirección General deje de ser un organismo puramente arqueológico y se convierta en un centro vital y creador, dedicándola preferentemente a las labores de agitación y propaganda"<sup>17</sup>. El Pabellón Español fue algo más que una feliz simbiosis entre el edificio racionalista de Sert y Lacasa, por un lado, y un puñado de obras maestras, por otro: "... fue su completísimo programa de actividades, la adecuación entre el sentir de la España republicana y las expresiones plásticas y sobre todo, su feliz concreción en el montaje, lo que hizo su gloria"<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Otros ingresos procedían de la venta de mercurio a industrias españolas y de la venta de plomo de la mina Arrayanes. Esta mina estaba situada cerca de Linares (Jaén) y era regida por el mismo Consejo de Administración que Almadén. Arrayanes era deficitaria en aquellos años y en 1938 se pronosticaban unos ingresos de 1.600.000 pesetas frente a unos gastos de 5.332.916 pesetas.

<sup>14</sup> AHN, FC-MA, legajo 2.752, caja 1. Acta del Consejo de Administración del 5 de febrero de 1938, p. 2.

<sup>15</sup> A lo largo de la historia, el arte ha servido como herramienta de legitimación del poder y en las Exposiciones Universales los artistas aceptaban su rol de creadores de imagen para el régimen político en el que habían desarrollado su trabajo, ya fueran sus creaciones libres o fueran encargos. BELLIDO-PÉREZ, E., «La instrumentalización propagandística del arte: expresionismo abstracto patrocinado por la CIA», *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico*, Universidad de Sevilla, 2018, (pp. 332-341), pp. 333-334.

<sup>16</sup> Véase al respecto PÉREZ ESCOLANO, V. et al., «El pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937», *España, Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 24-44; MARTÍN MARTÍN, F., *El Pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982; FREEDBERG, C., *The Spanish pavillon at the Paris World's Fair of 1937*, Nueva York, 1986.

<sup>17</sup> *Mundo Obrero*, Madrid, 13 de septiembre de 1939, pp. 11-12.

<sup>18</sup> ÁLVAREZ LOPERA, J., «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil», *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo III- 5. 1990, (pp.

## II. ALMADÉN EN PARÍS.

El mercurio de Almadén fue vendido desde 1835 hasta 1921 a través de la Banca Rothschild, que tenía en exclusiva su comercialización<sup>19</sup>. A partir de entonces, el Gobierno encargó al Consejo de Administración su venta y distribución en el mercado internacional. Tras un breve periodo (1925-1928) en el que la comercialización fue llevada a cabo por la Sociedad General Española del Mercurio, España e Italia, los dos mayores productores del mundo formaron un cártel para fijar las ventas de mercurio (55% para España y 45% para Italia) y manejar su cotización internacional. Dicho cártel, llamado Mercurio Europeo, vendió 89.190 frascos en 1935 y la previsión de negocio era todavía mayor para 1936, pero en dicho año el cártel quedó disuelto hasta 1939, ya que Mussolini optó por reconocer como socio al general Franco en lugar de a la República, confiando en que aquel conquistaría pronto Almadén. Por tanto, a partir de entonces y hasta el final de la guerra civil, España e Italia se convirtieron en implacables competidores en el mercado internacional, situación que aplaudía el Consejo de Administración: "Almadén ha recobrado la libertad de poder vender directamente a países la cantidad total que estos necesitan. España comienza a tener plena independencia económica"<sup>20</sup>.



Fig. 2. Fuente de mercurio de la Exposición de Barcelona, 1929.

Fuente: AHN, FC-MA, Fondos gráficos y fotográficos

Varias agencias internacionales mostraron interés por la venta en exclusiva del mercurio de Almadén y la agencia escogida fue la Casa Roura & Forgas, de Londres. A cambio de una comisión, Minas de Almadén disponía de una organización mundial con numerosas sucursales, agencias y depósitos para la venta del mercurio español<sup>21</sup>. Almadén preveía a principios de 1937 producir 50.000 frascos, mientras que por entonces la cotización internacional alcanzaba los 70 dólares por frasco. En marzo de dicho año, el Consejo consideró muy conveniente para Almadén estar presente en la exposición universal que se iba a inaugurar el 1 de mayo en París, donde "... el mercurio español debe estar presente y para ello se nos debe ceder un departamento del pabellón de España y con la ayuda o colaboración del Ministerio de Propaganda debemos instalar la soberbia fuente de azogue que figuró en la exposición de Barcelona (fig. 2) y que conservamos en Almadén en perfecto estado de

1-37) p. 14. [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/5/cai-5-8.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-8.pdf)

<sup>19</sup> La Banca Rothschild venía comercializando el mercurio de Almadén desde 1835 a cambio de los préstamos hechos a la Hacienda Pública española para superar su déficit endémico en el siglo XIX.

<sup>20</sup> AHN, FC-MA, legajo 3.091, caja 1. Acta del Consejo de Administración de 20 de enero de 1937, p. 1.

<sup>21</sup> Aunque Almadén era la mina más importante, había en España otras pequeñas minas de mercurio en Asturias y Granada que vendían su producción a Almadén.

funcionamiento... A toda costa y sin perder tiempo hay que organizar la presencia del mercurio de Almadén en el gran concurso de París<sup>22</sup>.

El Ministerio de Hacienda aprobó la propuesta del Consejo, "... habiéndose logrado que el lugar señalado dentro de las instalaciones proyectadas sea suficiente y capaz para nuestro objeto, redactándose un folleto explicativo del desenvolvimiento histórico y técnico que ha tenido a través del tiempo el establecimiento minero"<sup>23</sup>. El folleto fue redactado en cuatro idiomas (español, inglés, francés y ruso) y en la última página se anunciaba la Casa Roura & Forgas como "Concesionaria exclusiva para la venta mundial del mercurio español de Almadén", a cambio de una ayuda económica para los gastos de la exposición de 100.000 francos franceses. En el texto, acompañado de 19 imágenes, se hacía una reseña histórica de la mina de Almadén para indicar después el régimen de explotación, explicando las labores subterráneas que se llevaban a cabo, así como el tratamiento del mineral en los hornos para extraer el mercurio. En un cuadro anexo figuraba la relación de países consumidores de mercurio y las cantidades que habían adquirido en los últimos cinco años<sup>24</sup>.

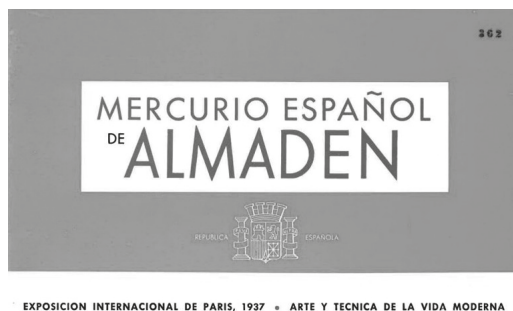


Fig.3. Folleto de la Exposición Internacional de París, 1937.  
Fuente: Edición facsímil Minas de Almadén, 1987

### III. EL DECLIVE.

El contrato de ventas con la Casa Roura & Forgas se rescindió en 1938 y se firmó otro en septiembre de dicho año con la Casa Mid Atlantic Shping Company, domiciliada también en Londres. Entretanto, Italia se iba apoderando del mercado internacional y tenía previsto producir 80.000 frascos en 1938, mientras que en Almadén crecían las dificultades para aumentar la producción<sup>25</sup>. Italia pasó así de ser nuestro socio a nuestro principal competidor (Tabla 1), pues las minas italianas, a diferencia de Almadén, no tuvieron problemas de suministros ni de transportes. Además, el mayor consumidor mundial, Alemania, compró a Italia todo el mercurio que necesitaba para su industria, nada menos que 33.221 frascos en 1937. En cambio, otras naciones, como Gran Bretaña, Estados Unidos y Japón, repartieron por mitad sus compras entre España e Italia.

<sup>22</sup> AHN, FC-MA, legajo 3.091, caja 2. Informe del presidente del Consejo de Administración al ministro de Hacienda, de 1937, pp. 5-6.

<sup>23</sup> AHN, FC-MA, legajo 2.752, caja 1. Acta del Consejo de Administración de 4 de mayo de 1937, p. 1. Concurrencia a la Exposición de París.

<sup>24</sup> Anónimo. *Mercurio español de Almadén*, Exposición Internacional de París, 1937, Archivo Histórico de Minas de Almadén.

<sup>25</sup> *Ibidem*. Acta del Consejo de Administración de 7 de octubre de 1938, p. 2.

Tabla 1. Producción de frascos de mercurio de España e Italia durante la guerra civil española

<b>AÑO</b>	<b>ESPAÑA</b>	<b>ITALIA</b>
1936	28.374	~ 30.000
1937	23.573	76.321
1938	38.435	~ 60.000
Total	90.382	~ 166.321

Fuente: AHN, FC-MA, Actas del Consejo, años 1936, 1937 y 1938

En los asuntos sociales, también Almadén atravesaba graves dificultades. A principios de enero de 1938, el economato minero hubo de suministrar a crédito los alimentos necesarios a los comedores de asistencia social, que ya no tenían recursos para atender a las decenas de niños y ancianos necesitados<sup>26</sup>. En octubre de 1938, la afluencia de refugiados del frente de guerra creció considerablemente y aunque estos gastos debían cargarse a las arcas municipales, el Consejo de Administración donó 6.000 pesetas como contribución a esta causa humanitaria<sup>27</sup>. Incluso el propio director de la mina ordenó un libramiento de 1.000 pesetas para colaborar con la campaña de invierno del Ejército de Extremadura, lo que le valió una reprimenda del Consejo por adoptar un acuerdo de este tipo sin antes consultar<sup>28</sup>. Como la Comisaría de Abastos no mandaba a Almadén suficientes alimentos, se recurrió a la Dirección General de Minas, que era la encargada de abastecimiento de las cuencas mineras, las cuales tenían, al menos en teoría, un plus de alimentación<sup>29</sup>.

#### IV. LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL.

La Exposición Internacional de París de 1937, titulada de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna, era la séptima que se realizaba desde la ya lejana de Londres de 1851. En París cristalizaba la idea dominante de una gran manifestación internacional del progreso moderno, una especie de balance de los adelantos efectuados por aquella generación en los terrenos artístico, industrial y científico, a los que se añadían las grandes conquistas de la ciencia y el pensamiento de la época. De este modo, la Exposición de París intentó reconciliar simbólicamente el arte y la industria, pero para los países invitados se convirtió en un vehículo de propaganda nacionalista. Mientras que el pabellón de los Estados Unidos era un rascacielos que representaba el *new deal* del presidente Roosevelt<sup>30</sup>, la Unión Soviética y la Alemania nazi mantenían una confrontación real y simbólica en sus pabellones.

El plano de la exposición tenía forma de cruz latina, con un eje a lo largo del Sena y otro perpendicular a él, que se prolongaba desde la Escuela Militar hasta el Trocadero y cruzaba el río por el puente del Sena. El viejo palacio del Trocadero fue demolido para construir en su emplazamiento el palacio de Chaillot, donde había un enorme mural de Raoul Dufy dedicado a la historia de la electricidad<sup>31</sup>. Los pabellones más espectaculares fueron los de la Alemania nazi y la Unión Soviética

<sup>26</sup> *Ibidem*, 10 de enero de 1938, p. 3.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 7 de octubre de 1938, p. 3.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 10 de diciembre de 1938, p. 1.

<sup>29</sup> El envío correspondiente a marzo de 1938 costó solamente de 56 kilogramos de alubias, 66 de azúcar, 20 de bacalao, 20 de café, 50 de garbanzos, 46 de lentejas, 400 de arroz y nueve latas de carne en conserva de 24 kilogramos cada una.

<sup>30</sup> Quedaba demostrada así la naturaleza progresista de la nación, superando las consecuencias negativas de la gran depresión de 1929.

<sup>31</sup> Otros oficios y artes aplicadas que estaban representados eran edificación, cerámica, cristalería, vidriería, tejidos, tapicería, alumbrado, decoración, mobiliario, joyería, orfebrería y otros.



(fig.4), con una ostentación propagandística sin precedentes, como muestra de esa profética rivalidad de lo que vendría a ocurrir pocos años después. La enorme escultura soviética que dominaba su pabellón fue interpretada por los alemanes como una velada amenaza de invasión, por lo que el diseño del pabellón alemán estuvo condicionado como una respuesta al soviético, construyendo un edificio que lo dominase en altura<sup>32</sup>.



Fig. 4. Los pabellones: alemán nazi (izquierda) y soviético (derecha) frente a frente.

Fuente: <http://www.revistafua.com/articulo/expo-1937/>

Las tensiones políticas que el mundo sufría, especialmente Europa, no eran las más adecuadas para una hermandad artística universal, pero cuando se planteó la posibilidad de aplazar el evento, el comité organizador defendió lo acertado de celebrarlo. En el caso de las Bellas Artes, la nota informativa oficial decía "... que el arte puede procurar a cada uno, cualquiera que sea su condición social, una vida más cómoda, que ninguna incompatibilidad existe entre lo bello y lo útil, que el arte y la técnica deben estar indispensablemente unidos, ..." <sup>33</sup>. Europa estaba en 1937 altamente polarizada entre el totalitarismo y la democracia, lo que se vio reflejado en los continentes y contenidos de los diversos pabellones, de modo que los buenos propósitos de que el arte favoreciera la expansión de los valores espirituales como patrimonio superior de la humanidad cayó en saco roto.

## V. EL PABELLÓN ESPAÑOL.

En plena guerra civil, el pabellón de España significó un esfuerzo propagandístico de la República para recordar al mundo entero que ella era la representante de la voluntad democrática del pueblo español. Hay que recordar que, pese a que casi todas las naciones se inclinaron por la no intervención en la guerra civil española, excepto Alemania e Italia que lo hicieron a favor de Franco, la República representaba el protagonismo del pueblo español ante las dictaduras y gozaba de la simpatía de las causas que luchaban contra el fascismo. Con Jesús Hernández, uno de los dos comunistas que entraron en el gobierno de Largo Caballero, las instituciones culturales de la República empezaron una nueva etapa tras un periodo de parálisis. Como director general de Bellas Artes fue nombrado José Renau, un valenciano de 30 años que había cambiado la pintura de caballete por el diseño gráfico y el fotomontaje. La nueva política cultural tendría como directrices popularizar y conservar la riqueza artística de España y conseguir que la Dirección General de Bellas Artes dejara de ser un organismo puramente arqueológico y se convirtiera en

<sup>32</sup> El arquitecto soviético fue Boris Iofan y el alemán, Albert Speer.

<sup>33</sup> MARTÍN MARTÍN, F., *op. cit.*, p. 23.

un centro vital y creador, dedicándolo preferentemente a las labores de agitación y propaganda<sup>34</sup>.

El diseño del pabellón español fue encargado a los arquitectos Luis Lacasa y José Luis Sert, siendo nombrado comisario de la exposición Luis Araquistáin, embajador español en París. El equipo que rodeó al comisario se compuso de intelectuales de prestigio, como Max Aub y José Bergamín, de los pintores Joan Miró y Hernando Viñes, del cineasta Luis Buñuel, de los escultores Alberto Sánchez y Julio González, y del ya citado Josep Renau. En 1937, los intereses artísticos de Lacasa y Sert eran bien distintos como lo era también su compromiso con la arquitectura. Mientras Lacasa estaba ligado al eclecticismo y la moderación, Sert estaba más inclinado al racionalismo europeo, cuyos planteamientos se basaban en el neoplasticismo, la Bauhaus y el constructivismo ruso<sup>35</sup>. Es evidente que ambos arquitectos participaron en la construcción del pabellón, pero "... si la idea central había sido supeditar el diseño a la construcción en función de los materiales disponibles en el mercado, procediéndose a su *montage a sec*, la propuesta encajaría más en el debate propuesto por Lacasa..."<sup>36</sup>.



Fig. 5. Vista general del pabellón español.  
Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-Fotografías

La idea del diseño del pabellón estaba basada en el predominio de la luz y el aire, con una distribución arquitectónica en torno a un patio. Los materiales utilizados eran modernos y funcionales, con puntos de vista constructivos tradicionales<sup>37</sup>. El edificio de 1937 cumplió su objetivo de demostrar que, pese a las circunstancias impuestas por la guerra civil, la República española disponía de una actividad social, cultural y económica normalizada, dentro de un proyecto político que intentaba aunar modernidad y humanismo. El pabellón (fig. 5) se situaba en la zona

<sup>34</sup> *Mundo Obrero*, Madrid, 13 de septiembre de 1936, pp. 11-12.

<sup>35</sup> Por ejemplo, Lacasa criticaba a Le Corbusier, a quien consideraba un ideólogo en lugar de un arquitecto que construyera edificios habitables, mientras que Sert había trabajado en su estudio en Suiza y tenía una clara influencia suya.

<sup>36</sup> SAMBRICIO, C., «Luis Lacasa vs José Luis Sert: El pabellón de España en la exposición de 1937», *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, (pp. 61-80), p. 80.

<sup>37</sup> Desde luego, el pabellón no tenía nada que ver con el de la exposición Artes Decorativas, en París, de 1925, diseñado por el arquitecto Pascual Bravo, que era de estilo regionalista andaluz.

preferente de la exposición, concretamente en los jardines del Trocadero, al otro lado del Sena. La edificación debía respetar los árboles existentes en la parcela y contaba con un total de 1.400 metros cuadrados, contando las zonas verdes, debiendo adaptarse además a las irregularidades y pendientes del terreno<sup>38</sup>.

La planta baja del edificio albergaba el Guernica de Picasso y la Fuente de Calder, y justo enfrente había una vitrina dedicada a Federico García Lorca. La parte descubierta de la planta baja poseía un auditorio con un pequeño escenario<sup>39</sup>. La primera planta estaba dedicada íntegramente a la documentación gráfica, estadística y fotográfica, así como a las riquezas del territorio y las gentes que lo habitaban. Los temas tratados en los paneles eran muy variados: las Misiones Pedagógicas, el teatro de La Barraca, las Minas de Almadén, la Reforma Agraria y también los logros alcanzados por la República desde su proclamación en 1931. En la segunda planta había una exposición de obras de arte con dos secciones: una permanente de pintura y escultura, y otra renovable de pinturas, carteles y diseños varios<sup>40</sup>. Se consiguió así una perfecta simbiosis entre continente y contenido, convirtiendo al pabellón en un museo de arte contemporáneo y permitiendo al gobierno republicano "... proclamar a los cuatro vientos la situación de España, clarificar la situación democrática y no radical de la República, para finalmente mostrar la lucha heroica del pueblo español"<sup>41</sup>.

Además, se desarrolló un programa de actividades muy completo con una amplia muestra del panorama del arte español del momento, con los fotomontajes de Josep Renau y con las colecciones de cerámica popular española. Incluso Azaña, por entonces presidente de la República, con fama de crítico exigente, escribió en su diario: "... deficiente y todo como es, representa un esfuerzo extraordinario, dadas las circunstancias y así lo han apreciado cuantos lo han visto. Enorme afluencia de visitantes"<sup>42</sup>.

## VI. LA FUENTE DE CALDER.

La Exposición Internacional de París no era la primera en la que Minas de Almadén participaba, pues al ser una mina muy importante y propiedad del Estado, había estado presente ya en varias. Para llamar la atención de los visitantes siempre exhibía en el stand una fuente en la que manaba mercurio en lugar de agua. En un principio, se pensó en mostrar en París la misma fuente de estilo clásico que se había presentado en la Exposición Internacional de Barcelona, celebrada en 1929, pero dicha fuente no encajaba en absoluto con el contexto de modernidad del pabellón español. Había que buscar rápidamente un escultor de prestigio y aunque hubo algunas reticencias por no ser español, el elegido fue el americano Alexander Calder<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> La primera piedra del edificio se colocó el 27 de febrero de 1937 y no estuvo listo hasta julio de dicho año, dos meses después de la inauguración oficial de la exposición.

<sup>39</sup> Otras piezas icónicas expuestas en el interior del pabellón fueron *La Montserrat*, escultura de Julio González; *El campesino catalán en rebeldía*, cuadro de Joan Miró; y *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, escultura de Alberto Sánchez Pérez, una copia de la cual se halla en la actualidad frente al Museo Reina Sofía, en Madrid.

<sup>40</sup> En el extremo de la segunda planta había una escalera que se convertía en el único acceso a la primera planta. Este modo de solucionar el tránsito del público en un espacio expositivo era absolutamente novedoso y después fue copiado por grandes museos, como el Guggenheim de Nueva York.

<sup>41</sup> *El pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 en París*, <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/6086>

<sup>42</sup> AZAÑA DÍAZ, M., *Memorias*, en *Obras Completas*, Editorial Oasis, México, vol. III, p. 826.

<sup>43</sup> Para comprender a Calder debemos entender el arte abstracto, en el que no hay que asociar las formas a imágenes realistas. Lo abstracto no tiene referencia alguna, es pura forma y se trata de dejarse llevar por la fascinación

Calder había aterrizado en el París de los años veinte, epicentro en esos momentos del arte mundial, y comenzó a crear figuras de animales en madera y alambre. Sus esculturas eran al principio de pequeño tamaño, pero con el paso de los años fueron creciendo hasta convertirse en esculturas monumentales colocadas en calles y plazas de las principales ciudades del mundo entero, a la vez que el autor fue modificando el estilo hasta llegar a la abstracción. Además, al dotarlas de movimiento ganaron en dinamismo, naciendo así sus innovadores móviles colgantes, que serían el germen de la escultura cinética. Calder cambió el concepto de espacio convencional, yendo más allá de las tres dimensiones clásicas (longitud, anchura y altura) y explorando una cuarta dimensión, el tiempo, el cual va ligado al movimiento. Sus esculturas móviles van cambiando de forma, no teniendo la misma forma en un instante que en el siguiente y haciendo así infinitas esculturas de una sola.

A finales de la década de 1920, Calder había comenzado sus propios experimentos de abstracción y fue sobre todo la sintonía con Miró lo que le ayudó a elaborar y desarrollar sus ideas pioneras sobre equilibrio y movimiento a lo largo de su obra, así que entre ambos artistas surgió una fuerte amistad. En la presentación de la exposición que los dos realizaron en la galería Pierre Matisse, Miró se refirió a Calder como "... el hombre, el amigo, tiene un corazón tan grande como el Niágara. Calder, el artista, tiene la fuerza del océano". Haciendo referencia a ambos con motivo de una segunda exposición, un crítico americano dijo: "Son muy parecidos. Las abstracciones de Miró cobran vida"<sup>44</sup>. El mismo Calder confesaba en 1943 que sus primeras cosas abstractas surgieron de su encuentro con Mondrian, Léger y Miró.



Fig. 6. La fuente de mercurio de Calder.  
Fuente: Centro Documental de la Memoria  
Histórica, PS-Fotografías.

El arquitecto Sert fue el encargado de proponer a Calder la construcción de una fuente de mercurio con "... un diseño diferente al de la aburrida fuente de mármol blanco que ya se había utilizado en la Exposición Internacional<sup>45</sup> de Sevilla de 1929"<sup>46</sup>. Calder diseñó una fuente (fig. 6), que es un ejemplo de cómo pueden ir unidos el arte y la técnica. El mercurio brotaba del centro del estanque por un tubo,

del color y la forma.

<sup>44</sup> *New York World Telegram*, febrero de 1936.

<sup>45</sup> Se refiere a la Exposición Iberoamericana para dar muestra del hermanamiento entre España, Hispanoamérica, Estados Unidos, Portugal y Brasil. La muestra coincidió en el tiempo con la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Las dos se consideraron la Exposición General Española.

<sup>46</sup> AZNAR, Y., «Las piedras de la memoria», *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia Contemporánea*, UNED, 2012, t. 24, (pp. 115-130), p. 120.

formando tres cascadas en tres bandejas metálicas que lo conducían de nuevo al depósito. Un doble arco de acero que recorría el estanque circular sostenía un móvil metálico con forma de paleta que vibraba con el movimiento del mercurio en su caída y al final de una larga varilla estaba escrita la palabra Almadén. La escultura mide 293 por 196 y por 114 centímetros, y está situada sobre un foso de mercurio de 220 centímetros de diámetro.

Calder cumplió bien el encargo. La vibración continua de la palabra Almadén daba a entender que la República mantenía en su poder las minas de mercurio mayores del mundo pese a la participación de Hitler y Mussolini a favor de Franco. Mientras, a su lado, el Guernica de Picasso hablaba de la barbarie fascista, recordando a Goya, quien fue uno de los primeros en pintar la guerra con sus horrores y desastres<sup>47</sup>. Franco tenía prisa por conquistar Almadén y el cinturón de hierro de Bilbao para satisfacer a sus amigos italianos y alemanes, y por ello los intentos de conquistar Almadén y el bombardeo de Guernica: "Las víctimas de Picasso son signos, solo son tipos: mujeres, niños, animales... todos indefensos, todos civiles, todos sin nombre, todos sin existencia"<sup>48</sup>.

## VII. CONCLUSIONES.

A lo largo de los siglos el arte ha sido una herramienta de legitimación del poder y ya desde la antigüedad los líderes políticos y religiosos han inmortalizado su potestad con obras artísticas. Fue a partir del XIX cuando algunos creadores de arte intentaron desvincular sus obras de los caprichos de los poderosos, reivindicando la independencia ideológica del artista, pero aquellos reconvirtieron la situación convenciendo a estos de que sus libres creaciones eran vínculos personales y voluntarios con el poder y en absoluto correspondían a instrucciones de este. Por otro lado, en la segunda mitad de dicha centuria comenzaron a realizarse las Exposiciones Universales, en las que las diversas naciones no perdieron la oportunidad de utilizar el arte como un vehículo de propaganda. Por su parte, los artistas vieron la ocasión propicia para que su obra, fuera creación libre o encargo, se conociera en otros países, así que aceptaron de buen grado su rol de creadores para los gobiernos a cambio de que sus obras se expusieran en los pabellones nacionales. Si la Exposición, como la de París en 1937, coincidía con un momento de conflicto internacional o previo a una guerra, el arte pasaba a ser un importante elemento de propaganda de la ideología de la nación a la que representaba y, sin duda, este fue el caso de Calder, Picasso y otros creadores en una España en plena guerra civil.

## EPÍLOGO.

Tanto Picasso como Miró y Calder se convirtieron en celebridades artísticas y referentes de su generación. Ya en 1940, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) ofreció una exposición retrospectiva de Picasso e igual sucedió con Calder en 1943. Las obras de ambos también fueron expuestas en la Bial de Sao Paulo en 1953. Calder se convirtió así en uno de los escultores más famosos del mundo y una de sus obras decora la escalera principal del MOMA, mientras otra se expone en la sede principal de la UNESCO en París. Mientras tanto, la fuente de mercurio puede verse ahora en la Fundación Miró (fig. 7) en Barcelona, pues Calder le donó,

<sup>47</sup> El compromiso de Picasso con la República era sincero y finalmente aceptó realizar el cuadro para el pabellón español. En palabras atribuidas a Negrín: "La presencia del mural pintado por Picasso equivale en cuanto a propaganda para la República a una victoria militar en el frente". MARTÍN MARTÍN, F., *op. cit.*, p. 125.

<sup>48</sup> AZNAR, Y., *op. cit.*, p. 119.



en 1975, una réplica de la original perdida<sup>49</sup>, movido por la amistad que le unía a Miró. Contemplantela nos retrotrae al año 1937, cuando fue utilizada como un símbolo de la inquebrantable resistencia de la República.

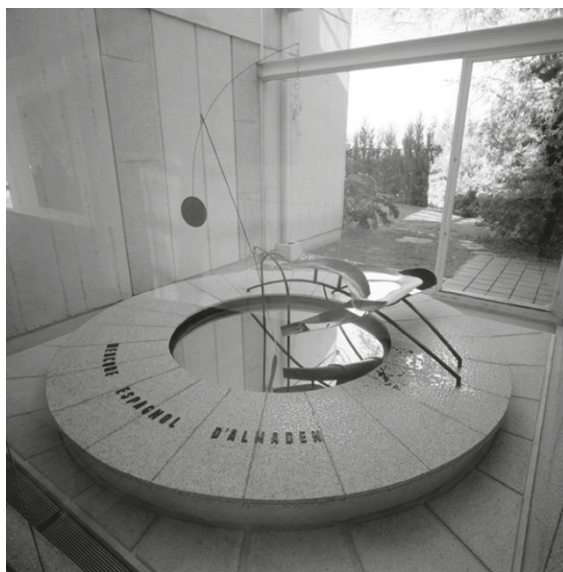


Fig. 7. La fuente de mercurio de Calder actual.  
Fuente: Fundación Joan Miró

Por su parte, el mercurio de Almadén continuó siendo exportado a todo el mundo y nuevos usos del metal líquido fueron encontrados en las décadas de 1950 y 1960. Lamentablemente todo cambió a principios de los setenta, cuando el mercurio fue acusado de ser tóxico en cualquier lugar y condición, y su cotización internacional se derrumbó. Los envenenamientos producidos en Japón e Irak por la mala utilización de sus compuestos orgánicos produjeron en la opinión pública un rechazo indiscriminado hacia cualquier aplicación del mercurio, por lo que su uso fue prohibido en muchos países del llamado primer mundo. Ahora, a principios de la década de 2020, las principales minas de mercurio continúan cerradas, entre ellas Almadén, aunque este metal se sigue utilizando en el tercer mundo, cuyas empresas se ven obligadas a adquirirlo a un precio muy elevado. Entretanto, Minas de Almadén ha restaurado su ingente patrimonio minero y metalúrgico, poniéndolo a disposición del público en general. En enero de 2008 se inauguró el Parque Minero de Almadén y en junio de 2012, Almadén fue declarado Patrimonio Mundial del Mercurio por la UNESCO.

<sup>49</sup> En un generoso gesto, Minas de Almadén regaló los 6.831 kilogramos de mercurio para su funcionamiento.



## EL ARTE AL SERVICIO DE LA FE: LAS PIADOSAS PROCESIONES DE ROGATIVA Y SOCORRO EN CORDOBA EN EL PERÍODO 1649-1650

ART AT THE SERVICE OF FAITH: THE ROGATORY PROCESSIONS  
IN CORDOBA DURING THE PERIOD 1649-1650

**Juan Carlos Jiménez Díaz**

*RESUMEN: Las expresiones de religiosidad popular en Córdoba durante todo el siglo XVII van a ser abundantes y variadas. Abordamos en este trabajo las procesiones de socorro y rogativa que se celebran en Córdoba en un período de crisis social, derivado del brote de peste desatado en el período 1649-1650. Analizamos este tipo de procesiones que pone en práctica una sociedad fuertemente sacralizada. El uso extendido de estas prácticas nos pone en relación directa con el uso que hace esta sociedad del arte como vehículo para conseguir un objetivo y que va a estar presente en todos los estamentos sociales. El acercamiento a estas celebraciones nos hará entender su alta incidencia en la vida diaria de una sociedad que encuentra en la fe cristiana su sentido último, sobre todo, cuando busca soluciones ante una situación de calamidad. Este tipo de procesión dibuja muy bien la instrumentalización que se hace del arte ante este tipo de situaciones.*

*ABSTRACT Expressions of popular religiosity in Cordoba throughout the 17th century were abundant and varied. In this paper we, deal with the relief and rogation processions held in Cordoba during a period of social crisis resulting from the outbreak of the plague during the period 1649. We analyse this type of procession that was put into practice in a highly sacral society. The widespread use of these practices is directly related to this society's use of art as a vehicle for achieving an objective, which would be present in all social strata. A closer look at these celebrations will help us to understand their high incidence in the daily life of a society that finds its ultimate meaning in the Christian faith, especially when it seeks solutions to a situation of calamity. This type of procession illustrates very well the instrumentalisation of art in this type of situation.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 159-169

ISBN: 978-84-09-39771-6



## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

La pandemia que estamos viviendo desde 2020, derivada del virus covid-19, ha provocado un impacto social de primer orden. Este fenómeno y los comportamientos que de ello han derivado, nos han impulsado a analizar el modo en que el arte puede influir en la acción humana de un modo determinante. A través de celebraciones religiosas, el hombre ha buscado refugio en la divinidad y, para ello, ha recurrido necesariamente al arte. Es entonces, cuando lo artístico se pone al servicio de lo espiritual en búsqueda de protección. Estos comportamientos piadosos, a través de imágenes sagradas, son buena muestra de cómo el arte se instrumentaliza, tema principal de estas jornadas.

El espíritu profundamente religioso de la ciudad de Córdoba en el siglo XVII, tendrá en algunas ocasiones intensas manifestaciones de piedad externa. El hecho religioso está presente en todas las facetas de una sociedad que, mayoritariamente, profesa el catolicismo. Como decimos, las expresiones de religiosidad popular en Córdoba durante todo el siglo XVII van a ser abundantes y variadas. A las pomposas celebraciones de Semana Santa y Corpus, hay que añadirle las tradicionales procesiones de rogativas y la novedosa celebración de los rosarios públicos que, con frecuencia y por diversos motivos, se registran en la ciudad a lo largo de esta centuria. Las procesiones de rogativa son actos piadosos muy habituales en estas fechas que, además de honrar a una imagen a la que se implora protección divina, sirven para manifestar públicamente el signo religioso de un pueblo. Los cordobeses en las numerosas ocasiones calamitosas que han vivido, van a impetrar la misericordia del Altísimo por medio de piadosos actos de culto, sacando sus imágenes en procesión con un fervor que imponía y edificaba a la vez.

El estudio y análisis de las numerosas procesiones de socorro y rogativa celebradas en Córdoba, con ocasión de la peste de 1649, será el objetivo de nuestro trabajo. Además, la participación de imágenes sagradas en estas procesiones nos indica claramente el signo religioso que tienen estos cortejos. La importancia del fenómeno, en términos devocionales, es la razón fundamental que justifica nuestro trabajo. No obstante, dos cuestiones más han acrecentado nuestro empeño. Por un lado, la falta de una visión de conjunto acerca de estas prácticas de piedad cristianas, fundamentales en la religiosidad popular. Por otro, el amplio registro existente de las rogativas hechas en la epidemia que padeció Córdoba en el período 1649-1650. Todas estas muestras de auxilio exaltado, estimuladas por la iglesia, evidencian de una manera clara la instrumentalización del arte a favor de la piedad cristiana. Hemos hecho, pues, un estudio de conjunto sobre el impacto devocional registrado en la ciudad de Córdoba en este período, cubriendo también una laguna importante en materia de prácticas de piedad cristiana.

El trabajo se apoya en distintas fuentes manuscritas y bibliográficas, fundamentalmente, en la minuciosa información que suministran tres tratados sobre la peste en Córdoba impresos en 1651. Paralelamente, hemos llevado a cabo una intensa revisión bibliográfica de los historiadores cordobeses del siglo XIX, haciendo un riguroso análisis de todos los datos extraídos. A esto, hemos incorporado información procedente del archivo de la Catedral y del Municipal. La rica y abundante información que suministran estas fuentes ha servido para elaborar el presente trabajo.

<sup>1</sup> El trabajo que hoy presentamos en este Congreso, forma parte de un estudio de conjunto más amplio, que abarca toda la diócesis de Córdoba, donde se analizan y estudian las procesiones de rogativa que se celebran en ella durante la Edad Moderna.

## I. CÓRDOBA Y LA EPIDEMIA DE PESTE DE 1649:

En términos generales, el siglo XVII es un período poco productivo para Córdoba. La ciudad, repartida en catorce collaciones que siguen los límites parroquiales, mantiene básicamente las mismas estructuras de centurias anteriores y su fisonomía, lejos de mejorar, parece muy mermada. Sus calles presentan un estado deprimente, a juzgar por las referencias que da el italiano Cosme de Médicis en la visita que hace a Córdoba, *"la ciudad es muy grande, si bien es verdad que, atendida la mediocridad de los edificios, la estrechez de las calles y la mala calidad de las construcciones, cede con mucho a todas las otras ciudades de su categoría vistas por nosotros"*<sup>2</sup>. La población, dividida en estamentos y con los rasgos propios del Antiguo Régimen, se sitúa en torno a los 40000 habitantes. Los niveles más bajos se registran en los años centrales por el efecto que causa la peste ya mencionada<sup>3</sup>.

Con una económica muy precaria, basada mayoritariamente en el sector primario, la Iglesia se presenta como un estamento de poder, que es capaz de emprender obras artísticas de gran envergadura gracias a la pujanza de sus rentas. A este esplendor artístico contribuirán decididamente parroquias, conventos, ermitas y hospitales, donde radican más de un centenar de cofradías durante todo el siglo XVII, cuyos fines se centran en acciones caritativas. Todas estas instituciones recurren al arte para transmitir un mensaje, estableciendo un lenguaje visual que consigue un efecto extraordinario en los fieles. Las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los Santos que proliferan en todos los templos, hacen despertar intensas devociones en la población. Este recurso es aprovechado por la Iglesia con especial énfasis, creando con ello un clima de intensa piedad entre el pueblo fiel, tal y como señala el cronista cordobés Rey Díaz<sup>4</sup>.

La ciudad de Córdoba, a lo largo de su historia, se ha visto afligida por diferentes brotes de peste que han diezariado notablemente su población. Buen ejemplo de ello es la registrada en 1649, cuyo origen hay que situarlo en Sevilla en 1648<sup>5</sup>. Al tener noticias que la epidemia se había instalado en esa ciudad, el obispo de Córdoba organiza una gran caravana para socorrer a los sevillanos. La proximidad entre ambas ciudades trajo consigo una inquietud extraordinaria que hizo reaccionar rápidamente a las instituciones.

La Junta de Sanidad, creada por el concejo, ordena entonces el aislamiento de Córdoba mediante el cierre de todas las puertas de la ciudad. Al mismo tiempo, impone normas de higiene y alimentación, con idea de controlar el brote y mantener el mejor estado de salud posible. El Corregidor, Vizconde de Peñaparda, impulsó el nombramiento de una serie de diputados que velarían por el cumplimiento de estas normas en cada una de las collaciones de la ciudad. A modo de ejemplo diremos que en la collación de la Magdalena, se nombró diputado a don Manuel de Saavedra, caballero veinticuatro, quien junto con otros nobles de la collación acudió a su parroquia para organizar limosnas y socorros<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> GUZMÁN REINA, A.: "Córdoba en el viaje de Cosme Médicis (1668)", Boletín de la Real Academia de Córdoba, núm. 64 (1950), pag. 128.

<sup>3</sup> ARANDA DONCEL, J.: La época moderna (1517-1808), Córdoba, 1984, pag. 26.

<sup>4</sup> "(...) el siglo XVII fue tiempo en que la vida de Córdoba fue un alarde de fervorosos sentimientos religiosos. Pudo llamarse siglo de piedad porque abatido este pueblo por calamidades y pestes, volvía a Dios los ojos para implorar clemencia".

<sup>5</sup> Nuestra ciudad recibió el contagio "por comunicación de parientes, hermanos y amigos que tienen las haciendas y voluntades eslabonadas, huyendo del incendio de Sevilla".

<sup>6</sup> CORDOBA, M.: Córdoba castigada con piedades en el contagio que padeció en los años 49 y 50. Málaga, Imprenta de Juan Serrano Vargas y Ureña. Año 1651, pag. 14r-15v.

Precisamente, el hospital Real de San Lázaro, ubicado en la collación de la Magdalena y regentado por los religiosos de San Juan de Dios, fue el escogido para ingreso de personas afectadas. Las procesiones de socorro llevaban a dicho hospital todo cuanto recaudaban parroquias, hermandades e incluso particulares, "...trigo, carneros, gallinas, dulces y agros, leña, aceite, aguas de olor, pasas, almendras, pan, vino y vestidos...". No obstante, la virulencia del brote hizo necesario, en noviembre de 1649, habilitar otros establecimientos de apoyo, como el hospital de San Sebastián, el de las Bubas y el de San Antonio Abad. Incluso la ermita hospital del Socorro adoptó este título a raíz del contagio. En ella, surgieron diez jóvenes que, vestidos con túnicas moradas, acudían con caridad cristiana para servir de enfermeros y sepultureros. Las collaciones más castigadas por el brote pestilente fueron la Magdalena, San Lorenzo y Santa Marina<sup>8</sup>.

La gravedad de la situación propició la celebración de actos piadosos que tuvieron como objetivo pedir el favor divino y socorrer a los enfermos. Las devociones que históricamente han despertado el fervor de los cordobeses, vuelven a estar presentes en este trágico suceso. La Iglesia propició la celebración de procesiones de rogativa donde van a figurar numerosas imágenes de pasión y gloria. De este modo, San Rafael, la Virgen de Villaviciosa, los Santos Mártires y Virgen de la Fuensanta, estarán presentes. El pueblo fiel también va a recurrir a otras devociones tradicionales, como San Nicolás de Tolentino, el Cristo de las Mercedes y San Sebastián. La documentación consultada permite aseverar que las procesiones se concentran fundamentalmente en los meses más pujantes de la enfermedad. Tanto el orden como la composición de los cortejos procesionales aparecen perfectamente descritos en las crónicas.

El licenciado Nicolás de Vargas sitúa la llegada de la peste a Córdoba el 9 de mayo de 1649, fecha en la que se registra el primer enfermo en la collación de Santa Marina. La preocupación de la población cordobesa por la llegada de la epidemia era tan grande, que desde el mes de abril comenzaron hacerse rogativas en la ciudad. Por su parte, el cabildo de la Catedral se reúne para tratar de este asunto con idea de tomar medidas<sup>9</sup>. Durante el tiempo de la epidemia, el pueblo de Córdoba dio verdaderas muestras de su profunda religiosidad<sup>10</sup>. Aunque el brote parece que estuvo contenido durante los meses de verano, los canónigos acuerdan volver a celebrar rogativas por la salud colectiva<sup>11</sup>.

Después de unos meses, donde no se constatan nuevos contagios, en noviembre de 1649 vuelven a registrarse casos en la collación de San Pedro. Desde ese momento, la enfermedad se extiende con rapidez, alcanzando a buena parte de la población cordobesa. La tasa de incidencia es muy alta, registrándose en enero de 1650 alrededor de 400 personas afectadas<sup>12</sup>. La aparición de una nueva epidemia

<sup>7</sup> BURGOS, A.: Tratado de peste: su esencia, preservación y curación. Córdoba 1651. Pag. 73v.

<sup>8</sup> Archivo Municipal de Córdoba, en adelante A.M.C. Sección 13. Serie 3. Actas Capitulares. Sesiones del 20-12-1649, 24-1-50, 8-4-50 y 12-5-50. Entre los acuerdos tomados por los caballeros veinticuatro se encuentra la libranza de maravedíes para el hospital de San Lázaro.

<sup>9</sup> Archivo Catedral de Córdoba, en adelante A.C.C., Actas Capitulares. Tomo 53. Sesión 2-mayo-1649, fol. 233v. Los capitulares nombran dos diputados "para tratar con el obispo las procesiones, rogativas y plegarias por la peste desatada".

<sup>10</sup> "(...) sacando las más devotas imágenes y más milagrosas de esta ciudad, a que acudió todo el pueblo, ya con acerbas penitencias, ya con cruz y azote y ya con hachas encendidas, pues puedo certificar que hubo más de seis procesiones generales, en que se contaron dos mil luces (...)"

<sup>11</sup> A.C.C. Actas Capitulares. Tomo 53. Sesión 4-agosto-1649, fol. 270v. Los capitulares acuerdan "que por un par de meses se continúen las plegarias y rogativas en esta Santa Iglesia, viniendo en procesión cada miércoles y viernes en la tarde al Sagrario y desde allí a la Capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa en la forma en que se hicieron por la preservación del mismo contagio las antecedentes rogativas..."

<sup>12</sup> A.M.C. Sección 13. Serie 3. Actas Capitulares. Sesión 20-1-1650.

era motivo inmediato de la intervención de las autoridades civiles y eclesiásticas. El Cabildo catedralicio acordó organizar cultos para impetrar el auxilio divino.

Esto hace reaccionar nuevamente al cabildo catedral, acordando en esos días hacer una procesión general con las reliquias de los Mártires cordobeses<sup>13</sup>. En la tarde del domingo 23 de enero de 1650, se hizo procesión general de rogativa desde San Pedro con las reliquias de los Santos Mártires hasta la Catedral, con asistencia de todo el clero y comunidades y un suntuoso acompañamiento, cerrando los canónigos y el obispo. Las reliquias se colocaron en la Capilla Mayor de la Catedral celebrándose un octavario en los días siguientes. Después se trasladaron a la Capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa donde estuvieron hasta el 12 de octubre de 1650, día en que se llevaron en procesión hasta San Pedro<sup>14</sup>. Llama la atención el uso que hace la Iglesia de las reliquias sagradas, como instrumento para evangelizar a los fieles.

El brote de peste se extenderá hasta julio de 1650, momento en el que la Junta de Sanidad decreta extinguida la epidemia. Hasta entonces, las autoridades contabilizan en torno a 16000 fallecidos los registrados en la capital de Córdoba<sup>15</sup>. Durante el tiempo que duró la epidemia de peste, la Iglesia propició las muestras de devoción popular recurriendo a las procesiones. En todas las collaciones de la ciudad se organizaron procesiones de socorro y rogativa con un claro mensaje. La presencia de imágenes sagradas en los cortejos indica el origen divino de la ayuda que se desea recibir. Los crucificados, las Vírgenes y los Santos, ayudan al fiel a visibilizar lo invisible y a entender el credo imperante. La Iglesia ha usado ese recurso de un modo recurrente a lo largo de la historia, amparándose en que la cultura visual era el evangelio de los pobres. Este sistema de comunicación que propia el arte es sumamente eficaz para conseguir el objetivo deseado.

A partir del mes de octubre de 1649 *"en todas las iglesias se hicieron fiestas muy solemnes (...) de noche marcaban las campanas a rogativas y antes de dar la oración acudían todos a sus parroquias a rezar el Rosario..."*<sup>16</sup>. Los cordobeses, en ese tiempo aciago, llevaban velas a los humilladeros y a los altares callejeros, donde había imágenes sagradas, y les rezaban las letanías. Además, *"cada semana, había tres procesiones, con la del domingo, y las dos con distribución, por lo descubierto del patio de los Naranjos, continuadas desde el quince de febrero, hasta quince de junio de dicho año"*<sup>17</sup>.

Aunque el brote pestilente se desarrolla con lentitud, el vecindario reacciona inmediatamente. El doctor Alonso de Burgos señala que *"en los meses de julio, agosto, septiembre y octubre del año pasado de quarenta y nueve, fue tanta la salud de toda la ciudad, que los médicos y cirujanos estaban sin ocupación"*<sup>18</sup>. Las cofradías colaboran directamente en esta misión, organizando procesiones de rogativa. Por su parte, las distintas collaciones de la ciudad hacen obras de piedad implorando la misericordia del Señor. De cada barrio salen procesiones con destino a los centros hospitalarios a los que llevan comestibles, ropa, leña y vendajes para los conta-

<sup>13</sup> A.C.C. Actas Capitulares. Tomo 53. Sesión 22-enero-1650, fol. 357r. Los canónigos acuerdan celebrar "mañana domingo por la tarde una procesión general y se traigan las santas reliquias de los Santos Mártires desde la Parroquia de San Pedro por la Corredera y calle de Feria a esta Santa Iglesia...".

<sup>14</sup> VARGASVALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero estrago que la Justicia Divina obró en la ciudad de Córdoba, tomando por instrumento la enfermedad del contagio, que duró desde 9 de mayo de 1649 hasta 15 de junio de 50. Córdoba, 1651, pag. 37r-37v.

<sup>15</sup> "(...) duró la peste en esta ciudad de Córdoba desde veinte de junio de mil seiscientos y quarenta y nueve hasta veinte y cinco de julio de mil seiscientos y cincuenta, treze meses y cinco días".

<sup>16</sup> VARGASVALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 28v.

<sup>17</sup> Idem, pag. 39v.

<sup>18</sup> BURGOS, A.: Tratado de peste: su esencia, preservación y curación. Córdoba, 1651, pag. 45 vto.



giados. Como quedó dicho, en estas rogativas van Salían en rogativas imágenes de iglesias y titulares de las cofradías de mayor devoción<sup>19</sup>.

De igual forma, el cabildo catedralicio se reúne aprobando, entre otras medidas, la organización de procesiones de rogativa y auxilio por lo que "*las procesiones se van a suceder día tras día*". En este momento la devoción a San Rafael se va a incrementar de un modo especial, al atribuírsele una vigilante protección sobre la ciudad con motivo de esta epidemia. El 10 de septiembre de 1650, una bula apostólica, concedía a Córdoba el patronazgo de San Rafael por la intercesión milagrosa que había obrado ante las calamidades padecidas. En septiembre de 1651, en acción de gracias por el fin de la pandemia, se coloca solemnemente la imagen de San Rafael sobre el pretil del antiguo e icónico Puente Romano.

## II. LAS PIADOSAS PROCESIONES DE ROGATIVA Y SOCORRO EN CÓRDOBA DURANTE LA PESTE:

Hemos repasado ya el sentido de las procesiones de rogativa, quedando claro que la idea que las sustenta lleva consigo una instrumentalización, usando el arte como medio de comunicación eficaz. A continuación reseñamos el calendario completo de procesiones de socorro y rogativa que se celebraron en Córdoba con motivo de la epidemia de peste desatada en el período 1649-1650, como quedó dicho. Para una mejor visión de conjunto, las hemos ordenado cronológicamente como veremos.

La primera procesión que hemos documentado se produce en la tarde del viernes 7 de mayo de 1649 y tiene carácter de rogativa. Curiosamente, dos días antes de que se registrara el primer contagiado de peste en la collación de Santa Marina, como ya vimos. En esta procesión figuraba la milagrosa imagen del Santo Cristo de la Misericordia que salió de su hospital, ubicado en dicha collación. Los devotos que acompañaban la imagen iban rezando para que Córdoba no se contagiara de peste<sup>20</sup>.

Pasarían unos meses hasta que, en diciembre de 1649, la iglesia de San Pedro organizó la primera procesión de auxilio y socorro, con una importante carga de alimentos destinada a los enfermos ingresados en el hospital de San Lázaro. Abría el cortejo el estandarte de la cofradía del Santísimo de dicha parroquia, portado por el beneficiado más antiguo de la misma. Seguía la bendita imagen del custodio San Rafael, en cuya presidencia figuraba el rector, beneficiados y demás clerecía de la parroquia acompañados por muchos fieles que iban cantando letanías y alumbrando con cera<sup>21</sup>.

La siguiente procesión de la que tenemos constancia es la organizada por los vecinos de la calle Armas, collación de la Ajerquía. Estas piadosas personas trajeron en procesión a Nuestra Señora de la Salud, desde la parroquial de la Magdalena donde estaba depositada, porque su casa es la ermita de San Sebastián. Desde aquel templo salió acompañada por las gloriosas imágenes de San Sebastián y San Roque, en piadosa y magnífica procesión en la que iban numerosas penitencias y mortificaciones. Colocaron las tres imágenes en la Capilla Mayor del Convento de San Francisco, junto con San Sebastián y San Roque haciéndoles numerosas fiestas y rogativas<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T.: Paseos por Córdoba ó sean Apuntes para su Historia. 6ª edición. Córdoba, 1985, pag. 47.

<sup>20</sup> VARGAS VALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 7v.

<sup>21</sup> CORDOBA, M.: Córdoba castigada con piedades... Op. Cit., pag. 20r.

<sup>22</sup> VARGAS VALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 8r.

Inaugurado el nuevo año de 1650, el 12 de enero, los parroquianos de San Pedro organizaron otra procesión de socorro a expensas de su vecino Juan Bautista Morales. En esta ocasión, el portador de la importante carga de comestible fue la imagen de San Rafael que iba acompañada por muchos cirios. Tras dejar dicha carga en el hospital de San Lázaro, el cortejo volvió a su iglesia con honda devoción<sup>23</sup>.

Días después, concretamente el 16 de enero de 1650, los vecinos de la collación de San Andrés hicieron otra procesión de socorro para llevar alimentos al mismo Hospital. Daba principio un hermoso estandarte al que seguían muchos eclesiásticos, continuaban las abundantes vituallas, llevadas por acémilas, y cerraba el cortejo la imagen de San Roque acompañada de 70 hachas y cirios encendidos. Las personas del cortejo iban cantando las letanías<sup>24</sup>.

El ritmo de las procesiones no mengua en estos momentos de contagio, celebrándose con mucha frecuencia. El domingo 23 de enero de 1650, los valerosos vecinos de la collación de San Lorenzo, junto a la parroquia, formaron otra procesión de auxilio para socorrer a los asilados de San Lázaro. Abría el cortejo el estandarte del Santísimo Sacramento, seguido por carretas con abundantes comestibles y detrás la bendita imagen de San Lorenzo, a la que alumbraban 73 hachas y cirios<sup>25</sup>.

Antes de que terminase el mes de enero, otra procesión vería las calles de Córdoba. El día 30 de dicho mes, los vecinos de la collación de San Nicolás de la Ajerquía, se reunieron en la iglesia de San Francisco para trasladar a San Lázaro un generoso donativo y víveres, recaudado en el barrio. Abría la procesión un estandarte y en dos hileras iban muchos devotos con luces y cantando letanías. Cerraba el cortejo la imagen del Cristo de las Maravillas, titular de la cofradía de la Vera-Cruz, sobre sus hermosas andas y con la imagen de San Francisco que iba arrodillada a sus pies en forma penitente, portando una disciplina de cadenas en la mano y la espalda al aire pidiendo misericordia. Acompañaban los frailes del convento de San Pedro el Real y toda la nobleza de la ciudad con más de 100 hachas encendidas<sup>26</sup>.

La epidemia de peste seguía extendiéndose por la ciudad, afectando cada vez a mayor número de vecinos. El obispo de Córdoba en su predicación del 2 de febrero de 1650, exhortó a los cordobeses a que profesaran devoción a Nuestra Señora, purificadora de conciencias y socorro de los enfermos. Siguiendo el sermón, los parroquianos de la Catedral, llenos de entusiasmo por estas palabras, efectuaron una procesión con el Cristo del Punto y la imagen de San Sebastián. A la vuelta, colocaron las imágenes en la capilla del Sagrario y por nueve días celebraron fiestas y rogativas para conseguir la salud<sup>27</sup>. El rescoldo que había dejado el sermón del obispo siguió haciendo efecto entre la población. Días después de la procesión de la Catedral, el viernes 4 de febrero a las dos de la tarde, los mismos vecinos organizaron otra procesión de socorro. Esta vez abría el cortejo un clarinero a caballo, que portaba banderola carmesí bordada con el escudo de la cofradía del Santísimo y que avisaba de la llegada de la procesión. Tras él iba la carga de alimentos en carros a cuya mitad figuraba el estandarte de San Sebastián, portado por tres capellanes reales junto a otra carga de vituallas. Seguía el guión rico de la cofradía del Santísimo Sacramento, portado por tres capellanes del coro de la Catedral. Tras él y en andas, la imagen de San Bernardo, cedida por el vecino convento de la Encarnación, seguido de 150 cirios de la cofradía del Santísimo. Seguía

<sup>23</sup> Idem, pag. 59r.

<sup>24</sup> Idem, pag. 61r.

<sup>25</sup> CORDOBA, M.: Córdoba castigada con piedades... Op. Cit., pag. 21v.

<sup>26</sup> VARGAS VALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 69r.

<sup>27</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L.M.: Anales de la ciudad de Córdoba, Córdoba, 1948, p. 153.

la gloriosa imagen de San Sebastián sobre andas bien adornadas. Cerraba la extensa procesión la bendita imagen del Santo Cristo del Punto, sobre unas andas cubiertas de terciopelo carmesí con bordados y guarniciones de brocado blanco. Iba acompañado de 100 vecinos con hachas encendidas y portado por los prebendados del cabildo. Tras la bendita imagen seguía todo el cabildo eclesiástico junto a un palio de damasco blanco, portado por varios caballeros parroquianos. Finalmente, presidía tan magna procesión el maestro y canónigo Francisco Antonio Bañuelos<sup>28</sup>.

Esta ilustre procesión y la expansión del contagio, hizo que otras collaciones de la ciudad tomaran buen ejemplo de ello, organizando nuevas procesiones. De este modo, el 6 de febrero, la collación y parroquia de Santa Marina organizó otra procesión de socorro, llevando una importante carga de alimentos al hospital de San Bartolomé. Para ello, recurrieron a las imágenes de San Acisclo y Santa Victoria, procedentes del convento del Colodro. Abría el numeroso cortejo un clarinero que avisaba a la vecindad al que seguían los Santos Patronos, acompañados por 40 devotos con hachas encendidas. Tras ellos figuraba también la imagen de Nuestra Señora del Rosario, acompañadas por muchas luces y clarines<sup>29</sup>.

Unos días más tarde, los niños de la collación del Espíritu Santo extramuros, sacaron una procesión con la imagen de la Virgen del Rosario que se venera en aquella parroquia. Iban acompañados por muchos vecinos y por parte de la prestigiosa capilla musical de la Catedral<sup>30</sup>. Con posterioridad, en la tarde del 13 de febrero de 1650, salió del convento de la Victoria una procesión de socorro con la imagen de San Francisco de Paula. Abría el cortejo un clarinero que anunciaba el paso de la comitiva, después un estandarte portado por un sacerdote tras lo que marchaban las acémilas con la carga comestible. Con buen orden iban también muchos caballos enjaezados y más limosnas. Detrás de todo esto, figuraban las comunidades de los conventos y 200 hachas y cirios, alumbrando a la imagen de San Francisco de Paula que iba a hombros de sus religiosos que marchaban cantando las letanías de los santos con gran fervor<sup>31</sup>.

El ejemplo también cundió entre las órdenes religiosas por lo que, en la mañana del 14 de febrero, desde el convento de la Concepción, se organizó otra procesión con la imagen de un Santo Cristo muy venerado por las monjas y que estaba en el coro bajo de la iglesia conventual. Encabezaba el cortejo una gran carga de comida y bebida con destino a los hospitalizados en San Lázaro. Los vecinos de las céntricas collaciones de San Nicolás de la Villa, de San Juan y de San Miguel, se unieron a los conventos de la Victoria y la Concepción para llevar comestibles a los enfermos de San Lázaro. Para ello, formaron dos procesiones de rogativas entre las que figuraba la carga de comestibles destinada a los pacientes<sup>32</sup>.

Como vemos, el ambiente religioso en la ciudad durante estos primeros meses de epidemia estaba en plena ebullición. Las muestras externas de solidaridad, hechas por la población, tenían un claro carácter sagrado para dar a entender que la ayuda proviene de Dios mismo. En este momento, son las cofradías de la ciudad las que se incorporan a la celebración de estas muestras de piedad. El veinticuatro del Concejo y Hermano Mayor de la ilustre cofradía de Jesús Nazareno, José de

<sup>28</sup> VARGAS VALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 72r.

<sup>29</sup> Idem, pag. 82v.

<sup>30</sup> "llevaron todo cuanto recogieron. Era portadora de este socorro Nuestra Señora del Rosario, imagen venerada en la actualidad en el retablo del altar mayor de la iglesia de San José y Espíritu Santo. Con un lúcido acompañamiento y la mayor parte de la capilla musical de la Catedral cantando las letanías. Habiendo entregado su regalo en el Hospital con la misma decencia y devoción volvieron a su barrio con la Santa imagen".

<sup>31</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T.: Paseos por Córdoba... Op. Cit., pag. 313.

<sup>32</sup> CORDOBA, M.: Córdoba castigada con piedades... Op. Cit., pag. 134r.

Valdecañas, dispuso sacar en procesión de rogativa la imagen del Señor. El viernes 18 de febrero de 1650 se hizo una procesión grandiosa, sacando la imagen de Jesús Nazareno de la antigua ermita de San Bartolomé, siendo acompañada por más de 1786 hachas de cera y alrededor de 700 personas descalzas con cruces al hombro y toda la nobleza de la ciudad. Salió de su ermita camino de la Iglesia Mayor, con la asistencia de mucha gente y muchos nazarenos más de dos mil y 40 penitentes, unos con mordazas, otros con cadenas y grillos en los pies, otros azotándose con cadenas de alambre. Los nazarenos iban cantando con voces dolorosas las letanías, pidiendo a Dios misericordia y algunos llevaban las cabezas llenas de cenizas. También acompañaron al Señor más de 4000 luces pues desde la una de la tarde que salió se recogió a las diez de la noche<sup>33</sup>.

El mes de febrero fue especialmente prolijo en la celebración de procesiones de socorro y rogativa. El día 20, las escuelas de niños de la collación de San Pedro organizaron otra procesión a expensas del licenciado Amador de Grecia. Partió el cortejo del hospital de la Consolación, de ahí fue a la Catedral llegando finalmente al hospital de San Lázaro. Colocados en dos hileras iban 100 niños cantando oraciones a coro, a ellos seguía un estandarte portado por un sacerdote y la importante carga de alimentos. Cerraba la jubilosa procesión una imagen del Niño Jesús acompañado por muchas luces<sup>34</sup>. En la tarde del día 24, los jóvenes de San Andrés sacaron otra procesión de socorro con la imagen de Nuestra Señora del Rosario, procedente del noviciado del convento dominico de San Pablo. Iba acompañada de muchas luces entre las que se intercalaba las cestas de alimentos que los niños habían recogido en su postulación. Entregado el donativo, volvieron en procesión hasta dejar a la Virgen en el lugar de donde había salido<sup>35</sup>.

En los últimos días del mes, se vuelven a repetir escenas de piedad colectiva. El 27 de febrero, la parroquia de la Magdalena organizó otra procesión con alimentos. Esta vez figuraban las imágenes de San Juan de Dios, procedente del hospital de su advocación, la de San Pedro Tomás, cedida por el convento del Carmen Calzado y el actual Cristo de la Misericordia con mucha comida y luces<sup>36</sup>. El día 28, los mercedarios, los vecinos del barrio del Matadero y la cofradía de la Humildad de Nuestro Señor Jesucristo, sostenida por oficiales del matadero, sacó otra procesión con varias imágenes. Abría el cortejo una insignia divina tras la que figuraba San Pedro Nolasco, que portaba un canastito de hilas en la mano dando a entender que él mismo socorría a los desgraciados. Detrás iban las cargas de leña y alimento que llevaron hasta el hospital de San Lázaro. A continuación iba la imagen del Cristo de la Humildad y cerrando iban 30 penitentes de azote a quien seguían 202 nazarenos con cruces y 80 devotos con hachas y cirios alumbrando a dicha imagen tras el que marchaban los religiosos del convento cantando letanías<sup>37</sup>.

Avanza el calendario y llegamos al mes de marzo de 1650, a lo largo del cual se van a celebrar un buen número de procesiones. El mismo día 1 el devoto Juan Prior, de profesión estudiante, organizó una procesión de socorro hasta el hospital de San Lázaro con la imagen de un pequeño Crucifijo asistida por muchas luces<sup>38</sup>. Al día siguiente, otra vez los vecinos de la Ajerquía se juntaron para llevar otro generoso donativo de ropa y alimentos a los contagiados. Para ello organizaron

<sup>33</sup> “La ciudad y la cofradía de Jesús Nazareno han acordado sacar en procesión por la salud común la imagen de Jesús Nazareno (...)”.

<sup>34</sup> CORDOBA, M.: Córdoba castigada con piedades... Op. Cit., pag. 28v.

<sup>35</sup> VARGAS VALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 62v.

<sup>36</sup> Idem, pag. 102v.

<sup>37</sup> CORDOBA, M.: Córdoba castigada con piedades... Op. Cit., pag. 29v.

<sup>38</sup> VARGAS VALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 103r.

procesión de socorro con la imagen de Nuestra Señora del Rosario y San Eulogio mártir, con muchas luces<sup>39</sup>.

En los días 6 y 7 de marzo también se organizaron sendas procesiones en la ciudad. En la primera fecha, los chicos de la collación de San Miguel organizaron otra procesión con las imágenes de San Miguel y Santa Ana. Se hicieron acompañar de un cortejo con muchas luces cuyo destino era el hospital de donde, tras dejar el generoso socorro, se volvieron a su iglesia para dejar las imágenes<sup>40</sup>. Los jóvenes de la Ajerquía hicieron otra procesión de socorro el día 7 con las imágenes de San José y la de Nuestra Señora del Socorro, ambas de la ermita-hospital de la Corredera, siendo acompañadas por 140 cirios blancos. La carga de alimentos que habían recogido para los acogidos de San Lázaro fue el motivo de esta devota procesión<sup>41</sup>.

Tras un breve espacio de días, el 13 de marzo, la parroquia de Santiago junto a la nobleza de la collación, realizó otra procesión de socorro, llevando ropa y alimentos a los enfermos del hospital. Figuraba en primer lugar la carga de leña, comestibles y ropa recaudada, seguía la imagen titular de la Parroquia, el Apóstol Santiago, provisto de todas sus armas y vestido con un manto capitular y, finalmente, el actual Cristo de las Penas acompañados por 50 luces. Tras su depósito, la procesión tornó a su iglesia para dejar allí las imágenes<sup>42</sup>. Tres días después, el 19 de marzo, la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y San José, establecida en el convento de San Pablo, sacó otra procesión de socorro al hospital con vituallas. Era portadores del regalo una imagen de Nuestra Señora, el patriarca San José y un Niño Jesús, quienes a modo de Sagrada Familia, iban acompañadas con muchas luces<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Idem, pag. 69v.

<sup>40</sup> Idem, pag. 57r.

<sup>41</sup> CORDOBA, M.: Córdoba castigada con piedades... Op. Cit., pag. 264v.

<sup>42</sup> VARGAS VALENZUELA, N.: Trágico suceso, mortífero.... Op. Cit., pag. 106v.

<sup>43</sup> Idem, pag. 108r.





# **EL CATÁLOGO MONUMENTAL DEL PATRIMONIO POR PROVINCIAS DURANTE EL PERIODO DECIMONÓNICO PARA LA CREACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL. ESTUDIO DEL CASO EXTREMEÑO Y LA NUEVA CONSIDERACIÓN ESTILOS ARTÍSTICOS A PARTIR DE LA PUBLICACIÓN *MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA***

*THE MONUMENTAL CATALOGUE OF HERITAGE BY PROVINCES DURING THE NINETEENTH CENTURY IN THE CREATION OF A NATIONAL IDENTITY. A STUDY OF THE CASE OF EXTREMADURA AND THE NEW CONSIDERATION OF ARTISTIC STYLES BASED ON THE PUBLICATION: "ARCHITECTURAL MONUMENTS OF SPAIN".*

**Miren Gardoqui Iturriarte**

Universidad de Extremadura

mirengi@unex.es

*RESUMEN: Análisis del caso extremeño en la publicación *Monumentos arquitectónicos de España*. Estudio del contenido de los cuadernos 68, 74 y 83 de la publicación para comprender, en el marco decimonónico, la importancia de la recopilación del patrimonio monumental de España, para su valoración y para la construcción de una identidad nacional, apoyada en los estilos artísticos característicos del país. Se abordará la catalogación del patrimonio a partir de las láminas grabadas que contiene la publicación poniendo el foco en las ciudades de Badajoz, Mérida, Cáceres y Trujillo. Se considera el estilo visigodo de Mérida, dedicándole una monografía completa, así como los estilos medievales y renacentistas frente al estilo de la Antigüedad Clásica que dominaba los estudios existentes durante la primera mitad del siglo XIX.*

*ABSTRACT: Analysis of the case of Extremadura in the publication "Monumentos arquitectónicos de España". Study of the contents of booklets 68, 74 and 83 of the publication, in order to understand, within the nineteenth-century framework, the importance of the compilation of Spanish monumental heritage, for its valuation and for the construction of a national identity, based on the country's characteristic artistic styles. The cataloguing of the heritage will be approached on the basis of the engraved plates contained in the publication, focusing on the cities of Badajoz, Mérida, Cáceres and Trujillo. The Visigoth style of Mérida is considered, with a complete monograph to it, as well as the Medieval and Renaissance styles as opposed to the Classical Antiquity style which dominated existing studies during the first half of the 19th century.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 171-200

ISBN: 978-84-09-39771-6



## I. INTRODUCCIÓN.

Durante el siglo XIX, en Europa comenzó a gestarse una actitud receptiva hacia la arquitectura de España y su exotismo. Quedan numerosos testimonios de viajeros desdiciados muy pretéritos, desde el *Viaje a España y Portugal* de Jerónimo Münzer a finales del siglo XV<sup>1</sup>, pasando por el *Viaje de España* de Antonio Ponz en el siglo XVIII<sup>2</sup>, *Viaje Pintoresco de la España* de Laborde en el primer cuarto del siglo XIX<sup>3</sup> que reflejan una importante admiración hacia los vestigios del pasado en España, fundamentalmente hacia los restos de la Hispania Romana.

No obstante, durante la segunda mitad del siglo XIX, se gestó un proyecto nacional de gran envergadura que pretendía recoger todos los estilos y monumentos de España, constituyendo un preámbulo de las catalogaciones. Fruto de este ambicioso proyecto resultó la publicación *Monumentos Arquitectónicos de España*, obra cuyo análisis sobre el caso extremeño, se abordará a continuación.

España, con un gran potencial artístico de sus monumentos, comenzaba a destacar por poseer variedad de estilos artísticos en sus ruinas generando gran admiración, además de los restos de la antigüedad romana que ya habían maravillado y habían concentrado prácticamente todo el interés hasta el momento dará paso a la consideración de otros estilos más exóticos y propios de España, como asegura Varas Ibáñez:

“[...] encontraríamos interesantes y abundantes «representaciones» de tema monumental a lo largo de la historia de la/s cultura/s”<sup>4</sup>.

## II. LA PUBLICACIÓN MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA.

*Monumentos arquitectónicos de España* fue una publicación nacional, auspiciada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque se inició poco antes de la mitad del siglo (1845), la envergadura del proyecto llevó a que se dilatase en el tiempo, finalizándose en 1881. La edición de esta obra se llevó a cabo mediante el formato de cuadernos numerados, conteniendo una o varias monografías cada uno.

El resultado del largo periodo transcurrido en la relación y edición de *Monumentos arquitectónicos de España* dio lugar a que las monografías no guarden ningún orden en la su encuadernación, separándose la información por provincias o contenido, puesto que aparecerán monografías de monumentos o ciudades seguidas una detrás de la otra. El editor de los cuadernillos, José de Dorregaray en 1877 aclara en el cuadernillo 74 del volumen I: *Monumentos arquitectónicos de España saldrán a la luz por cuadernos de marca imperial, que contendrán cuatro láminas, ya grabadas en acero o cobre, ya litografiadas o en cromo, y dos o más hojas de texto bajo cubierta de color, oportunamente exornada*<sup>5</sup>. Incluyéndose más o menos láminas y hojas de texto según la publicación.

<sup>1</sup> MÜNZER, J. *Viaje por España y Portugal*, (1494-1495), Madrid, Maxtor, 1951.

<sup>2</sup> PONZ, A. *Viaje de España*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1783.

<sup>3</sup> DE LABORDE, A. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, Presse de Didot, 1806, p. 111, en [bibliotecadigitalhispanica.bne.es, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-4101076](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-4101076).

<sup>4</sup> VARAS IBAÑEZ, I.G. “La representación del monumento en el siglo XIX: Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental”, *Papeles del Patal*, 3, 2006, p. 49.

<sup>5</sup> GIL DORREGARAY, J. (Ed.) “Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz”, *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74, en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

Cronológicamente, la Edición de *Monumentos Arquitectónicos de España* se enmarca en unos años en los que “[...] las publicaciones no eran fáciles en nuestro país[...]”<sup>6</sup>.

Esta publicación constituyó un proyecto nacional que ofrece una catalogación de los monumentos desde el punto de vista exclusivamente arquitectónico.

Se enmarca en la segunda mitad del siglo XIX, aunque su germen se encuentra en el siglo XVIII bajo un proyecto iniciado por la Academia con el nombre *Antigüedades Árabes*. Con esta obra se pretendía mostrar aquello que dotaba a España de un carácter único en Europa y comenzaba a interesar este estilo como algo pintoresco y exótico, pero quedó inacabado con 78 dibujos y monumentos arquitectónicos<sup>7</sup>.

En 1845 se inició el ambicioso proyecto de *Monumentos arquitectónicos de España*, Pérez Villamil sería el primer encargado de la realización editorial de la obra en un taller litográfico parisino. En 1846, la redacción del Boletín Español de Arquitectura mandó a Antonio Zabaleta a la capital francesa para adquirir algunas estampas de la obra que se estaba editando en París y que en Madrid eran imposibles de encontrar en los años centrales del siglo, retrasándose la publicación española<sup>8</sup>.

La intervención en la competencia y gestión de los bienes nacionales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744), comienza en el siglo XVIII, cuando asume el papel de control sobre los monumentos que son propiedad del Estado y comienza a expedirlos títulos de arquitectura<sup>9</sup>, con una actividad muy intensa en la primera mitad del siglo a causa de la Desamortización de Mendizábal (1836). Será ya en la década de los 40, cuando bajo la gobernanza del nuevo gobierno del sector moderado de España, se comience a surgir una sensibilización hacia el patrimonio. Será cuando se creen las Comisiones de Monumentos Histórico Artísticos provinciales, integradas a su vez en un organismo o Comisión Central a partir de 1857<sup>10</sup>. En este contexto será cuando se comiencen a elaborar informes con las listas de los objetos y monumentos de carácter artístico que deben ser protegidos en cada provincia y paralelamente coincide con los años en los que se inició el proyecto de *Monumentos arquitectónicos de España*.

El proceso de elaboración y publicación de esta obra pasó por varias fases, las variaciones de este proceso han sido estudiadas por la investigadora M<sup>a</sup> de los Ángeles Sánchez en su Tesis Doctoral defendida en la Universidad Complutense, a partir de la información recabada en los archivos de la Real Academia de San Fernando, “[...] institución que estuvo directamente involucrada en el proyecto”<sup>11</sup>.

El proyecto, se inició como un trabajo de campo o prácticas para los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura. Los dibujos se entregaban sin un orden establecido a la Comisión y “esta los examinaba y si los consideraba oportuno quedaban sellados, pagaba entre mil y seis reales según la categoría del dibujo y los mandaba

<sup>6</sup> TERRÓN REYNOLDS, M<sup>a</sup>.T. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (Coords.) *El hito 1812 y su estela en España y Portugal, aspectos singulares de la iconografía del arte*, Cáceres, Diputación de Cáceres, 2014, p. 202.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. Á. *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Tesis Doctoral, Madrid, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 17.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. Á. Op. Cit., p. 18.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ-VARAS IBAÑEZ, I. *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ed. Ámbito, 1996, p. 99.

<sup>10</sup> María Antonia, PARDO FERNÁNDEZ, “Del valor histórico al artístico en el reconocimiento de los monumentos nacionales decimonónicos”, *El hito 1812...* Op. Cit., pp. 229-232.

<sup>11</sup> SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. Á. Op. cit. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M<sup>a</sup>.P. “La tradición del arte andalusí en la construcción del estilo nacional durante el siglo XIX”, en TERRÓN REYNOLDS, M<sup>a</sup>.T. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (Coords.) *El hito 1812...*, Op. Cit., p. 203.

grabar<sup>12</sup>. Por tanto, fue una obra de carácter colectivo, en la que se aprecian diversas manos, debido a que intervendrán en ella muchos autores. Por esto, debajo de cada grabado figuran los nombres, a la izquierda del dibujante, y a la derecha, el del grabador.

A partir de 1872, por una falta de organización que estaba complicando la edición de la obra, por el declive en el que se sumía el país y por la inestabilidad política que imperaba. De esta manera, la Academia se hizo con la dirección de la publicación al margen de la Escuela Especial de Arquitectura. En este momento, fue cuando la actividad de grabado pasó a ser competencia de la Calcografía Nacional<sup>13</sup>. Finalmente, aunque las estampaciones de grabado eran competencia de la Calcografía Nacional, los textos, se editarían en la Imprenta de Fortanet y las litografías en la Litografía Madrileña de José María Mateu<sup>14</sup>. Tras haberse suspendido la publicación de la obra por estas vicisitudes, el proyecto finalmente se suspendió, quedando la obra incompleta en 1882<sup>15</sup>.

El resultado definitivo de la obra fue de un compendio, aunque inacabado, fundamental para el estudio del arte español de los edificios y piezas importantes y, en opinión de doña M<sup>a</sup> de los Ángeles Sánchez de León en su Tesis Doctoral, se configuró como el primer intento español de un Catálogo monumental por provincias, tratándose de un proyecto verdaderamente ambicioso<sup>16</sup>.

El Excmo. Señor Don José Gil de Dorregaray editó en cuadernos parte del material tratando de darle un orden<sup>17</sup>. Los años que transcurrieron durante su publicación no eran fáciles en nuestro país<sup>18</sup>, como señala la profesora Pilar Mogollón en base a un artículo del *Semanario Pintoresco Español*, en el que se indica que no abundaban los expertos grabadores y escaseaba la materia prima fundamental para llevar a cabo la edición de publicaciones de cierta categoría, por lo que nos podemos hacer a la idea del "reto" que supuso llevar a cabo este proyecto:

"Por una fatalidad inconcebible, y en medio de los notables adelantos que se hacen diariamente en nuestro país, la fabricación de papel de impresión está todavía muy atrasada, que no dudamos asegurar [...] La dificultad y práctica de nuestras imprentas de esta parte delicada del mecanismo del arte que consiste en usar las prensas y máquinas tipográficas para imprimir con el molde los grabados con toda la delicadeza que exigen, da también lugar á que estos pierdan muchas veces su efecto principal [...]"<sup>19</sup>.

Dadas estas circunstancias "de obstáculo" para las condiciones editoriales, se entiende mejor la magnitud del proyecto y lo que supuso *Monumentos arquitectónicos de España*. La calidad de los grabados que contiene fue uno de los factores que llevaron a que este proyecto se dilatase en el tiempo, iniciándose en 1845 y finalizándose en 1881, con varios altibajos editoriales en el transcurso.

<sup>12</sup> SÁNCHEZ DE LEÓN FERNANDEZ, M<sup>a</sup>. Á. Op. cit., p. 18.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>14</sup> CARRETE PARRONDO, J. *Alcalá de Henares en la colección Monumentos Arquitectónicos de España*, Arte Procomún, Alcalá de Henares, 2001 en [www.google.es/sites.com](http://www.google.es/sites.com).

<sup>15</sup> SÁNCHEZ DE LEÓN FERNANDEZ, M<sup>a</sup>. Á. Op. cit., p. 19.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>17</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", en GIL DORREGARAY, J. (ed.) *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

<sup>18</sup> MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M<sup>a</sup>. P. "La tradición del arte andalusí...", Op. cit., p. 202.

<sup>19</sup> *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 2<sup>a</sup> serie, t. II, 1940, *ibidem*, p. 189.

Estos cuadernos se publicaban en Madrid, e incluían ciertas aclaraciones sobre su contenido, publicación periódica, costes y formas de adquisición en España (en la Academia), Londres (Picadilly, W.) o París (Rue du Temple):

“[...] saldrán a la luz por cuadernos de marca imperial, que contendrán cuatro láminas, ya grabadas en acero y cobre, ya litografiadas ó en cromo, y dos o más hojas de texto, bajo cubierta de color, oportunamente exornada [...] el periodismo de la publicación, no es posible fijarlo; pero procuraremos, sin embargo, dar un cuaderno cada dos meses ó siete en un año, si no hubiese, como esperamos, interrupción de la marcha de nuestros talleres [...] El precio de cada cuaderno es de 25 pesetas en Madrid [...] suscriptores de provincias pagarán el 25 por 100 mas por razón de embalajes [...] Las suscripciones se admitirán en la calle Alcalá, núm. 11, Academia de Bellas Artes, y Aduana, núm. 26, bajo. Londres, en casa de Mister Bernardo Quaritch, Bookseller, 15, Picadilly, W. París, Mr. Eug. Darquet, rue de Temple, núm, 198”<sup>20</sup>.

Los cuadernos se editaban con el texto en dos columnas, la primera en castellano y la segunda en francés. Creando una obra que contenía un total de 281 estampas para ilustrar los cuadernos, 134 ilustraciones y 470 hojas de texto, pero 147 quedaron sin un texto explicativo<sup>21</sup>.

La obra *Monumentos Arquitectónicos de España* se divide en 32 monografías editadas en cuadernos que recogen parte de una o varias monografías y la numeración de los cuadernos no se corresponden con la de las monografías, indicada en la primera página de estas. La obra clasifica los monumentos en tres secciones o estilos, en función de su periodo de creación, denominados “arte pagano”, “arte cristiano” y “arte mahometano”. El cuaderno nº 68 con monumentos de Cáceres, el nº 74 con los de Badajoz, Mérida y Trujillo y el nº 83 con grabados de los denominados “latino-bizantinos” de Mérida, en los que se recogen 19 monumentos de Extremadura, objeto de la segunda parte de nuestro trabajo, conteniendo entre los tres cuadernillos un total de 17 láminas con grabados de monumentos, fragmentos arquitectónicos, plantas y cortes.

Para el desarrollo del trabajo, se ha tratado de localizar los ejemplares mencionados que contienen los monumentos extremeños, pero sólo hemos logrado localizar un ejemplar de toda la colección en la Biblioteca de Extremadura en Badajoz que hemos tenido la fortuna de consular tras los correspondientes permisos. Lamentablemente en ese cuadernillo, sin numerar y de gran formato (60x 75 cm.) no aparecen monumentos extremeños incluyéndose información y láminas con grabados a color de los siguientes monumentos: sepulcros de Hellín y Layos (Castilla La Mancha), el tríptico del Monasterio de Piedra (Zaragoza), la Iglesia Parroquial de San Andrés y la puerta y la escalera del Hospital de La Latina (ambas en Madrid) y la Capilla de Santiago en Santa María, la Universidad y el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares<sup>22</sup>.

Actualmente podemos acceder a estas monografías a través de la página de la Universidad Técnica Superior de Barcelona, en el portal de los Fondos Antiguos, en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu), en el enlace <http://fonsantic.upc.edu/handle/2099.4/1225#page/1/mode/1up>, localizamos la digitalización de esta obra, fruto de un proyecto realizado con el soporte de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, mostrándose todas las monografías seguidas, divididas en este caso, por “volúmenes”, haciéndose una partición en 5 tomos.

<sup>20</sup> DE LOS RÍOS, J.A. “Monumentos latino-bizantinos...”, Op. Cit., vol. I, cuad. 83.

<sup>21</sup> CARRETE PARRONDO, J. *Alcalá de Henares en la colección...* Op. cit.

<sup>22</sup> Biblioteca Pública de Badajoz, Fondos Antiguos de la Biblioteca, sig. 6.993.



### III. EL CASO DE EXTREMADURA EN LA PUBLICACIÓN MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA.

Esta obra constituye un compendio de monumentos donde se le dedican tres monografías a los monumentos del territorio extremeño, donde aparecen recogidos 19 monumentos de Extremadura, 3 de la provincia de Cáceres y 16 de la de Badajoz.

El cuaderno nº 68, contiene las monografías 3ª a 10ª dedicadas a Burgos, pero también se incluye la undécima monografía, siendo esta la que recoge lo referente a los monumentos de Cáceres, que serán 2, las Casas Solariegas de Adanero y Mayorazgo, incluyendo una única lámina con grabados de las dos construcciones.

El cuaderno nº 74, recoge las monografías 1ª y 2ª y contiene 7 láminas con grabados de Mérida (estilo greco-romano), Badajoz y Trujillo. Esta monografía se publicó bajo el título *Detalles Arquitectónicos, Arco del Triunfo en Mérida Badajoz*, pero a pesar del título, la edición contiene 7 láminas, destacando otros 5 monumentos de la Mérida romana (estilo greco-romano), además del Arco de Trajano que se indica en el título. Se ilustran incluso monumentos de otras ciudades como Badajoz y Trujillo catalogados en los estilos pagano y cristiano fundamentalmente. Hay que apuntar que Trujillo, se incluye en la obra del XIX, dentro del capítulo que se indica como Provincia de Badajoz, a pesar de pertenecer a Cáceres, actualmente y en el siglo XIX previamente a la actual división de las provincias en 1833.

El último cuaderno que recoge monografías de lugares y monumentos de Extremadura es el nº 83. Este está dedicado íntegramente a la ciudad de Mérida, pero en este caso, el estudio se focaliza en los estilos artísticos que incoaban una valoración durante la segunda mitad del XIX y que tan característicos eran en España respecto al resto de Europa. En este caso se dedica toda la publicación al estilo "latino-bizantino" o visigodo, incluyendo un texto extenso sobre las características del estilo y los restos arquitectónicos de los monumentos emeritenses que son muestra de ello. Incorpora también un total de 9 láminas con grabados de estos miembros y fragmentos arquitectónicos.

En la introducción del cuaderno Nº 83 se indica el tipo de monumentos que se tratarán en la obra, dejando de lado la etapa romana de la ciudad emeritense, justificando que había sido tratada por otros autores. En este caso, el estudio se focaliza en los monumentos "latino bizantinos" de Mérida, es decir, de época visigoda (siglos VI-VII), "arte latino-bizantino, que florece durante la monarquía visigoda"<sup>23</sup> y buscando una riqueza ignorada en tiempos pretéritos.

La obra de edición nacional pretendía sacar a la luz y poner en conocimiento la existencia de otras culturas además de la greco-romana, ya que con anterioridad no se habían apenas considerado.

"[...] ha sido no sólo fácil sino cosa obligada, á fin de no comprometer su erudición, el negar á Mérida la posesión de toda obra de arte, que no fuese ostensiblemente greco-romana, condenando á la más vergonzosa esterilidad los tiempos visigodos [...] nos conceptuamos en el deber de llevar al ánimo de los lectores de los MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA el más claro convencimiento del doble error en el que se han precipitado fatalmente los inconscientes [...]"<sup>24</sup>.

A pesar de la escasez de estudios de estas culturas y de sus restos hasta entonces, en la publicación que analizamos, se mencionan autores anteriores que ya

<sup>23</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. Cit., vol. I, cuad. 83, p. 5.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 6.

mostraron cierto interés por estos monumentos como Segundo Pérez Bayer, autor de *Historia de la Antigüedad de Mérida* en el siglo XVIII:

“Segundo Pérez Payer [...] para ponderar la grandeza de la EMÉRITA AUGUSTA de los Césares; rectificó, merced a su buen criterio, algunos errores de sus antepasados con el mismo empeño; añadió a los ya copiados por ellos algunos interesantes epígrafes, entre los cuales se contaron también ciertos epígrafes de la edad visigoda, existentes en Mérida”<sup>25</sup>.

En la primera parte del cuaderno se referirá a la “Mérida monumental en el momento de la conquista mahometana”<sup>26</sup>, aludiendo a la etapa islámica de Mérida del siglo VIII, que no había sido considerada por los autores del Renacimiento en adelante hasta la obra publicada por la Academia:

“[...] la conquista mahometana [...] apenas fenecida la primera década del siglo VIII, según el testimonio repetido de los narradores árabes [...] doctos testigos presenciales de aquella cultura, tan olvidada hasta nuestros días [...]”<sup>27</sup>.

La publicación avanza refiriendo los “Primeros monumentos cristianos de Mérida”<sup>28</sup>, citando la basílica de Santa Eulalia, cuyo origen del siglo IV, la sitúa como una de las primeras construcciones cristianas de Mérida<sup>29</sup>.

Así, el texto de la monografía continúa bajo el título “Monumentos religiosos de Mérida bajo la monarquía visigoda”<sup>30</sup>. En estas líneas se mencionan las iglesias de Santa María y San Juan Bautista de la ciudad emeritense: “[...] era también por extremo celebrado en Mérida, al correr la VIª y de la VIIª centuria, el templo conocido bajo la advocación de San Juan Bautista”<sup>31</sup>. Continúa bajo el epígrafe de “Construcciones civiles emeritenses de la monarquía visigoda”<sup>32</sup>, donde se hace referencia a autores anteriores que habían escrito sobre el pasado visigodo de Mérida como el “Obispo Fidel” o “Paulo Eeritense”, citando construcciones que tuvieron gran importancia en la ciudad de los siglos XV y XVII como el Atrio o Palacio Ducal:

“[...] Paulo Emeritense una descripción, que en tan breves rasgos como los arriba transcritos, nos revele lo que fueron realmente estas construcciones, y sobre todo el ÁTRIO DUCAL de Mérida, durante la dominación visigoda”<sup>33</sup>.

Hace hincapié en el estilo latino-bizantino, cuya procedencia sitúa en Cartago, que se halla en Mérida:

“En el aljibe del Castillo (llamado el Conventual) están unas piedras blancas que quatro varas de largo, quadradas, con muy valientes labores; y me han certificado personas de crédito [que] son muy semejantes á las que se hallan en Cartago de África”<sup>34</sup>.

Realizando un análisis cuantitativo de los datos que podemos extraer de la publicación Monumentos arquitectónicos de España, observamos el porcentaje de monografías dedicadas a Extremadura frente al total del resto de monografías dedi-

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>26</sup> *Ib.*, p. 1.

<sup>27</sup> *Ib.*, p. 4.

<sup>28</sup> *Ib.*

<sup>29</sup> *Ib.*, p. 5.

<sup>30</sup> *Ib.*, p. 7.

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 8.

<sup>32</sup> *Ib.*, p. 10.

<sup>33</sup> *Ib.*, p. 11.

<sup>34</sup> Moreno de Vargas en DE LOS RÍOS, J.A., *Op. Cit.*, Vol. I, cuad. 83, p. 10.

cadadas al resto del territorio español: Mérida (1ª y 2ª), Burgos (3ª a 10ª), Cáceres (11ª), Córdoba (12ª), Granada (13ª y 14ª), Gerona (15ª), Guadalajara (16ª), León (17ª), Madrid (18ª), Monasterio de Piedra (19ª), Palencia (20ª), Salamanca (21ª), Segovia (22ª), Sevilla (23ª), Tarragona (24ª), Toledo (25ª a 29ª), Valencia (30ª), Valladolid (31ª), Zamora (32ª).

Son tres las monografías dedicadas a Extremadura, constituyendo un 9% del total de la publicación Monumentos arquitectónicos de España, frente al 91% dedicadas al resto del territorio español.



Fig. 1: Gráfico del número de monografías dedicadas al territorio de Extremadura en *Monumentos Arquitectónicos de España*, elaboración propia, 2021.

Respecto al número de monografías o cuadernos de la publicación *Monumentos Arquitectónicos de España* dedicados a Extremadura indicaremos que son 3, los cuadernos 68, 74 y 83.

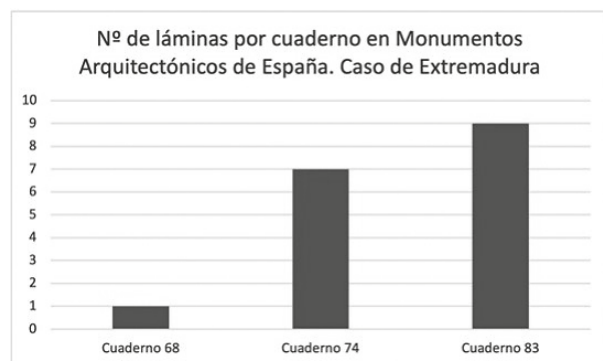


Fig. 2: Gráfico del número de láminas por cuaderno en *Monumentos Arquitectónicos de España*, elaboración propia, 2021.

En cuanto al contenido de la publicación al completo, los bienes recogidos mediante láminas grabadas se agrupan en tres bloques referentes al tipo de arte: Arte pagano, Arte Mahometano y Arte Cristiano, cada uno de ellos engloba diferentes estilos artísticos.

En el caso de Extremadura, localizamos el tipo de Arte cristiano en los tres cuadernos, compartiendo espacio con el pagano en el cuaderno 74. Los tipos de arte y estilos que se registran en las cuatro ciudades extremeñas tratadas son: estilo ojival y del renacimiento en Cáceres con una lámina, el estilo latino bizantino en Mérida con 9 láminas, el estilo Greco Romano en Mérida con 5 láminas, el estilo Románico y ojival en Trujillo con una lámina y el estilo del Renacimiento en Badajoz con una lámina.

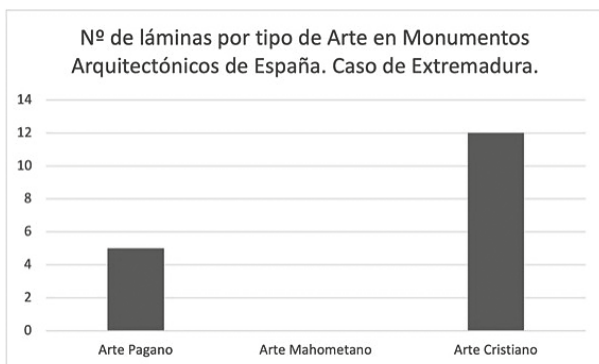


Fig. 3: Gráfico del número de láminas por Tipo de Arte en *Monumentos Arquitectónicos de España*, caso de Extremadura, elaboración propia, 2021.

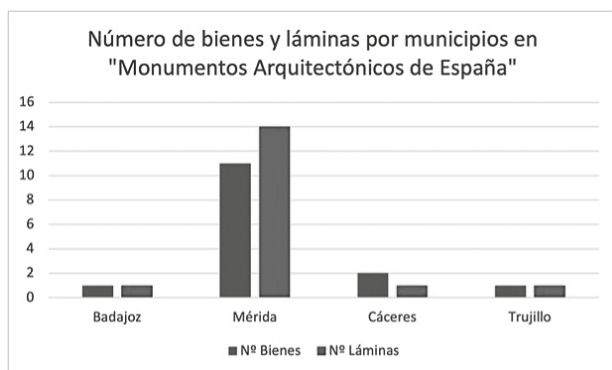


Fig 4: Gráfico del número de bienes por municipios en *Monumentos arquitectónicos de España*, elaboración propia, 2021.

Se representan en el eje vertical el número total de bienes (azul) y de láminas (rojo) recogidos en las tres monografías dedicadas a Extremadura, recogidas aleatoriamente en cuadernos para formar la obra de edición facsímil de Monumentos arquitectónicos de España. Cada monografía contiene varias láminas, y a su vez, cada lámina representa más de un bien. En el caso Badajoz y Trujillo la relación es equitativa, mientras que, en el caso de Mérida, se le dedican 14 láminas a la representación de 11 bienes, debido a las láminas dedicadas a fragmentos decorativos y ornamentales. En el caso de Cáceres ocurre a la inversa, pues solo se le dedica una lámina a la representación de dos bienes.

A continuación, se presenta una tabla con la exposición de estos datos cuantitativos y cualitativos.

Publicación	Territorio C. A.	Nº Cuaderno	Tipo Arte	Estilo	Municipio	Nº de láminas
Monumentos Arquitectónicos de Extremadura	Extremadura	68	Cristiano	Ojival y Renacimiento	Cáceres	1
		83	Cristiano	Latino-bizantino	Mérida	9
		74	Pagano	Greco-romano	Mérida	5
			Cristiano	Románico y Ojival	Trujillo	1
			Renacimiento		Badajoz	1

Fig. 5: Tabla sobre el contenido referente a Extremadura en la publicación "Monumentos arquitectónicos de España", Cuadernos 68, 74 y 83, Tipos de Arte, Estilos artísticos, Municipios y número de láminas, elaboración propia, 2021.

Claramente, se aprecia en un primer y rápido vistazo la predominancia de monumentos destacados en Mérida en la publicación *Monumentos arquitectónicos de España*, registrándose bienes de estilo romano y bienes de estilo visigodo. Sin embargo, llama la atención que en Extremadura no se destaque ningún bien de estilo hispanomusulmán (estilo mahometano en la publicación) ni mudéjar. En cuanto al caso de la ciudad emeritense, predominan las láminas dedicadas al estilo "latino-bizantino", uno de los estilos que pretende documentar y elevar esta publicación frente a los monumentos romanos que ya habían sido estudiados, considerados y valorados.

#### IV. CATALOGACIÓN DE BIENES EN EXTREMADURA A TRAVÉS DE LA PUBLICACIÓN *MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA*.

##### IV.1. Badajoz.

El origen de la ciudad se sitúa en el siglo IX durante la etapa del Califato de Córdoba con la construcción de la Alcazaba de Badajoz. El carácter fortificado de esta ciudad fronteriza se dilatará en el tiempo, con la línea de muralla abaluartada de etapa moderna o su catedral fortificada. En la publicación que analizamos, la única lámina que se le dedica a la ciudad hará referencia a una parte de la catedral. En cuanto a la catedral, el edificio que hoy vemos debió iniciarse a mediados del siglo XIII continuando su fábrica con sucesivas modificaciones y ampliaciones hasta época barroca<sup>35</sup>.

##### IV.1.1. Sillería del Coro de la Catedral de San Juan Bautista de Badajoz.



Fig. 6: Construcciones Religiosas: Parte principal de la Sillería de Coro de la Catedral de Badajoz (Estilo del Renacimiento, Arte Cristiano) en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

En la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, de Badajoz se incluye en el cuaderno nº 74, una lámina que ilustra la sillería de coro de la Catedral de

<sup>35</sup> ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.) y PIZARRO GÓMEZ, F.J. (Coords.) *Monumentos artísticos de Extremadura*, Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 2006, t. I, pp. 94-113.

Badajoz bajo el título "Construcciones Religiosas: Parte principal de la Sillería de Coro de la Catedral de Badajoz (Estilo del Renacimiento, Arte Cristiano)"<sup>36</sup> (Fig. 6).

La sillería del coro de la Catedral de Badajoz se ubica a los pies del templo en la nave central, tratándose de una obra renacentista documentada a nombre del escultor Jerónimo de Valencia entre 1555 y 1559 (en un lugar aparece la fecha de 1957)<sup>37</sup>.

#### IV.2. Mérida.

En esta publicación del XIX, se mencionan autores anteriores que ya mostraron cierto interés por estos monumentos como Segundo Pérez Bayer, autor de *Viaje Arqueológico*<sup>38</sup> en el siglo XVIII:

"Segundo Pérez Payer [...] para ponderar la grandeza de la EMÉRITA AUGUSTA de los Césares; rectificó, merced a su buen cristerio, algunos errores de sus antepasados con el mismo empeño; añadió á los ya copiados por ellos algunos interesantes epígrafes, entre los cuales se contaron también ciertos epígrafes de la edad visigoda, existentes en Mérida"<sup>39</sup>.

El conjunto romano emeritense fue declarado Monumento Nacional en 1912<sup>40</sup>.

En *Monumentos arquitectónicos de España* se incluirán grabados de Monumentos de la Antigüedad Romana, catalogados esta vez, dentro del "Arte Pagano y Estilo Greco-Romano" en la monografía publicada en el cuaderno nº 74.

Habrà otra monografía, que comprende la totalidad del cuaderno nº 83, que esta vez, incluirá fragmentos y miembros arquitectónicos de los monumentos de estilo latino-bizantino de Mérida, es decir, de etapa visigoda. En esta ocasión, se deja de lado la etapa romana de la ciudad emeritense, ya que había sido tratada por otros autores y en otras monografías. En el estilo latino-bizantino se pretende buscar y resaltar una riqueza ignorada en tiempos pretéritos:

"MONUMENTOS LATINO-BIZANTINOS, erigidos en la Ciudad de Mérida durante la dominación visigoda y cuyo estudio consagramos a la siguiente monografía [...] arte latino-bizantino, que florece durante la monarquía visigoda"<sup>41</sup>.

Esta obra de edición nacional pretendía sacar a la luz y poner en conocimiento la existencia de otras culturas además de la greco-romana, cosa que anteriormente no se había hecho.

"[...] ha sido no sólo fácil sino cosa obligada, á fin de no comprometer su erudición, el negar á Mérida la posesión de toda obra de arte, que no fuese ostensiblemente greco-romana, condenando á la más vergonzosa esterilidad los tiempos visigodos [...] nos conceptuamos en el deber de llevar al ánimo de los lectores de los MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA

<sup>36</sup> Dibujo de Mendivel y grabado de Navarredo (Fig. 6).

<sup>37</sup> ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.) y PIZARRO GÓMEZ, F.J. (Coords.) *Monumentos artísticos...*, Op. cit., p. 116.

<sup>38</sup> PÉREZ BAYER, F. "Viaje arqueológico a Andalucía y Portugal", Madrid, 1781 en SALAS ÁLVAREZ, J. *El viaje arqueológico a Andalucía y Portugal de Francisco Pérez Bayer*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 200, en [http://institucional.us.es/revistas/spal/16/art\\_1.pdf](http://institucional.us.es/revistas/spal/16/art_1.pdf).

<sup>39</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, p. 4, en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

<sup>40</sup> Fueron declarados Monumento Nacional, el Acueducto de los Milagros, la Alcazaba Conventual, el Anfiteatro romano, la Basílica de Casa Herrera, los Columbarios, el Puente Romano y el Teatro Romano de Mérida, el 13/12/1912 en la *Gazeta de Madrid*, nº 3, del 3 de enero de 1913, p. 28.

<sup>41</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, p. 5 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu))



el más claro convencimiento del doble error en el que se han precipitado fatalmente los inconscientes [...]"<sup>42</sup>

#### 4.2.1. Arco de Trajano, Acueducto de San Lázaro, Acueducto de los Milagros y Templo de Diana.

En el cuaderno nº 74 de *Monumentos arquitectónicos de España*, se incluye una lámina, que muestra detalles de algunas construcciones civiles, recogida con el título: *Construcciones varias: Arco llamado del Triunfo, Templo denominado de Diana y Acueductos* (Estilo Greco-Romano, Arte Pagano) (a) Detalle del acueducto de la ciudad, (b) Detalle del Acueducto de Albarregas, Plantas de los acueductos, Planta detalle (a) y detalle (b) Arco, Planta del Arco, Detalle del Templo, Planta del Templo (fig. 7), que contiene grabados del Arco de Trajano, detalles de los dos acueductos de la ciudad (San Lázaro y el de los Milagros) y un fragmento de cuatro columnas del Templo de Diana. Estos cuatro monumentos de la antigüedad romana de Mérida fueron declarados junto con los demás restos romanos de la ciudad en 1913<sup>43</sup>.

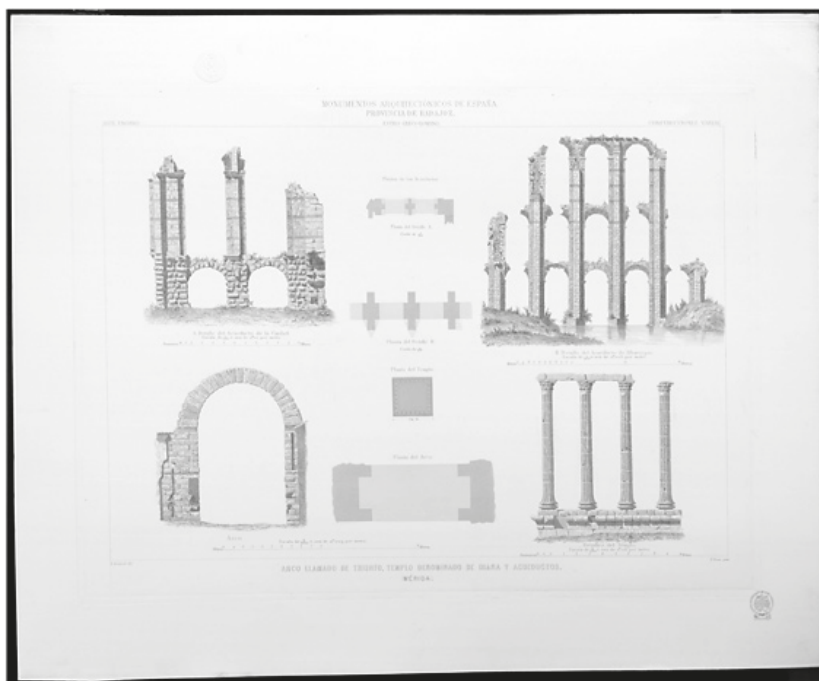


Fig. 7: Construcciones varias: Arco llamado del Triunfo, Templo denominado de Diana y Acueductos (Estilo Greco- Romano, Arte Pagano) (a) Detalle del acueducto de la ciudad, (b) Detalle del Acueducto de Albarregas, Plantas de los acueductos, Planta detalle (a) y detalle (b) Arco, Planta del Arco, Detalle del Templo, Planta del Templo, en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu))

#### 4.2.2. Restos del Atrio Cristiano (Mérida visigoda, estilo latino-bizantino).

En el cuaderno nº 74 de *Monumentos arquitectónicos de España*, se incluyen dos láminas sobre las construcciones civiles del estilo que centra el contenido de la monografía (latino-bizantino). La lámina V. Construcciones civiles, Miembros

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>43</sup> *Gazeta de Madrid*, nº 3, del 3 de enero de 1913, p. 28.

arquitectónicos y fragmentos decorativos del atrio metropolitano (estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano)<sup>44</sup> (fig. 8), ilustra fragmentos decorativos de este estilo que dejan constancia de la riqueza ornamental que caracterizaría los monumentos de este periodo:

"[...] otras dos construcciones civiles, en las cuales debían resplandecer, como en *aquella*, la extraordinaria opulencia de los magnates visigodos, que se igualaba con la majestad de los reyes, y la singular riqueza ornamental, característica del arte latino-bizantino"<sup>45</sup>.

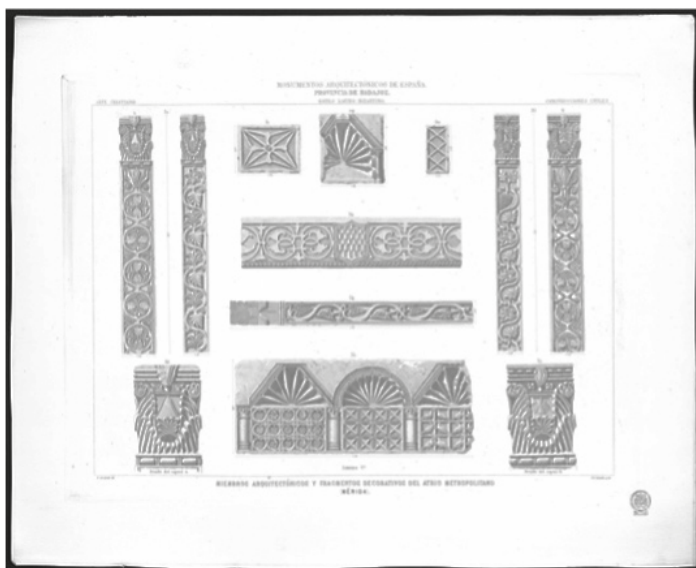


Fig. 8: Lámina V. Construcciones civiles, Miembros arquitectónicos y fragmentos decorativos del atrio metropolitano (estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino- bizantinos de Mérida", Monumentos arquitectónicos de España, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

A pesar de que a día de hoy no quedan rastros de este edificio en la Mérida actual, hemos localizado todas las piezas en los fondos de la Colección de Arte Visigodo del Museo de Arte Visigodo de Mérida bajo las siguientes numeraciones: nº 41, 18, 8, 72, 42, 57, 52 y 82.

#### 4.2.3. Restos del Atrio Metropolitano (Mérida visigoda, estilo latino-bizantino).

El cuaderno nº 74 contiene la Lámina IV. Construcciones civiles, Miembros y fragmentos decorativos del atrio cristiano (estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano)<sup>46</sup> (fig. 9), acompañando a la anterior del atrio metropolitano.

A día de hoy tampoco quedan restos de este edificio, pero las piezas expuestas en la lámina actualmente pertenecen al Museo de Arte Visigodo de la Ciudad, localizadas bajo la siguiente numeración: 37, 12, 76 y 85, a excepción de dos detalles con motivos geométricos que no se han localizado en dicha colección.

<sup>44</sup> Dibujo de A. Redondo y grabado de J.A. Camacho [fig. 7].

<sup>45</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, p. 12.

<sup>46</sup> Dibujo de A. Redondo y grabado de E. Buxó (fig. 9).

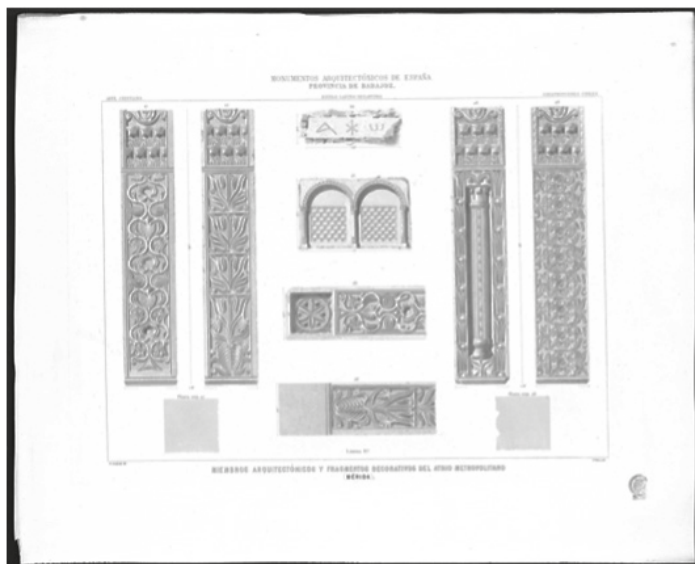


Fig. 9: Lámina IV. Construcciones civiles, Miembros y fragmentos decorativos del atrio cristiano (estilo Latino- Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", Monumentos arquitectónicos de España, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

#### 4.2.4. Restos de la Basílica de San Juan Bautista (Mérida visigoda, estilo latino-bizantino).

Únicamente se recoge en el cuaderno nº 83 de *Monumentos arquitectónicos de España*, no se dan muchos datos al respecto, pero se especifican algunos elementos significativos que la caracterizarían en la sociedad visigoda, "[...] era también por extremo celebrado en Mérida, al correr la VIª y de la VIIª centuria, el templo conocido bajo la advocación de San Juan Bautista"<sup>47</sup>, esta contendría un baptisterio "[...] el BAPTISTERIO, construcción tradicionalmente adherida en las Metrópolis católicas a la IGLESIA DE SAN JUAN [...] corta distancia separaba el ATRIO EISCOPAL [...]"<sup>48</sup>.

Se ilustran algunos detalles arquitectónicos en la Lámina III. Construcciones religiosas y civiles, Miembros arquitectónicos del Baptisterio y del Atrio Metropolitano (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano)<sup>49</sup> (fig. 10).

Actualmente no queda nada de esta basílica de época visigoda, sin embargo, en cuanto a estos detalles arquitectónicos, se han localizado los dos canceles en la Colección de Arte Visigodo de Mérida (nº 61 y 60) y el cimacio con decoración geométrica (nº 64), además una pilastra se ha localizado fotografiada en el Centro de Interpretación de Santa Eulalia, indicando que debió pertenecer al Hospital de Masona, situado en el mismo lugar.

<sup>47</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, p. 8.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 19-21.

<sup>49</sup> Dibujo de A. Redondo y grabado de E. Buxó (fig. 10).

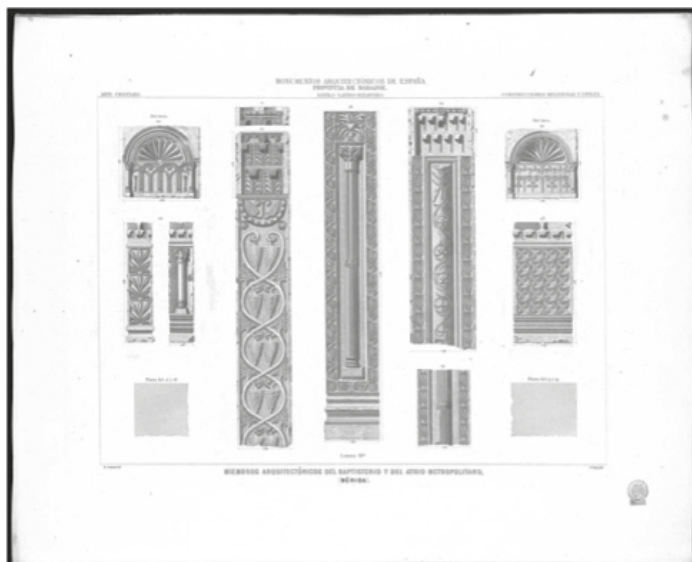


Fig. 10: Lámina III. Construcciones religiosas y civiles, Miembros arquitectónicos del Baptisterio y del Atrio Metropolitano (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", Monumentos arquitectónicos de España, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

#### 4.2.5. Restos de la Basílica de Santa María (Mérida visigoda, estilo latino-bizantino).

En la publicación analizada se indica que sería la Basílica Metropolitana de la Mérida visigoda, situada en el corazón de la ciudad<sup>50</sup>.



Fig. 11: Lámina I. Construcciones religiosas. Miembros y fragmentos decorativos de la basílica metropolitana y del baptisterio (estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", Monumentos arquitectónicos de España, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

<sup>50</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, pp. 19-21.

Encontramos una lámina con grabados que acompaña a la anterior, Lámina I. Construcciones religiosas. Miembros y fragmentos decorativos de la basílica metropolitana y del baptisterio (estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano)<sup>51</sup> (Fig. 11).

En la actualidad, las piezas expuestas en esta lámina no las hemos localizado en los fondos de la Colección de Arte Visigodo de la ciudad.

#### 4.2.6. Aljibe/Cisterna.

Aunque carece de texto explicativo, se añade al final de la publicación del cuaderno nº 74 de *Monumentos arquitectónicos de España*, una lámina titulada "Construcciones religiosas, Fragmentos existentes en la construcción vulgarmente llamada Cisterna (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano)"<sup>52</sup>.

Mérida aseguró que se conservaba una de las dos torres que flanqueaban la puerta de acceso al recinto murado de fábrica musulmana y visigoda con reaprovechamiento de materiales romanos<sup>53</sup>. En el interior del recinto, lo que es su día debió de ser Plaza de Armas, se erige el aljibe, en la zona más cercana al río y cubierto con bóveda de cañón, para cuya construcción se emplearon restos romanos y visigodos, como es el caso de las pilastras que enmarcan los accesos.

La alcazaba de Mérida fue declarada el 4 de junio de 1931 en el proceso de declaración masiva durante la II República<sup>54</sup>.

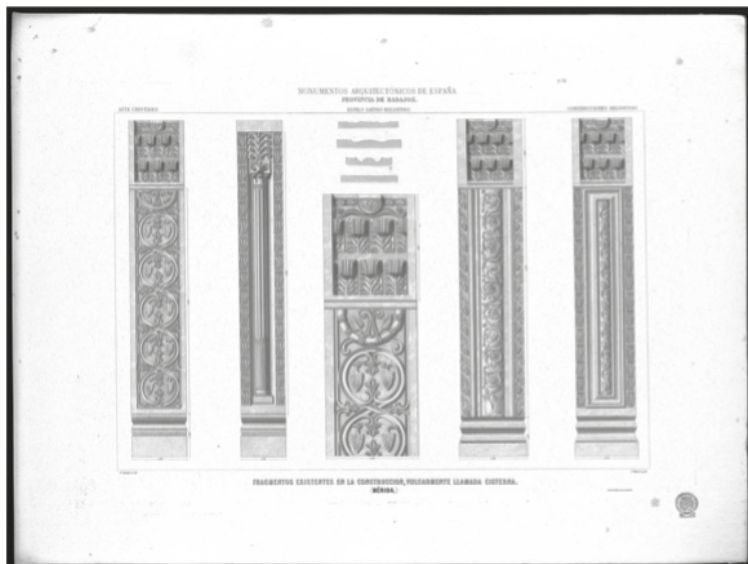


Fig. 12: Construcciones religiosas, Fragmentos existentes en la construcción vulgarmente llamada Cisterna (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", Monumentos arquitectónicos de España, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

<sup>51</sup> Dibujo de R. Arredondo y grabado de B. Maura (Fig. 11).

<sup>52</sup> Dibujo de R. Arredondo y grabado de B. Maura (Fig. 12).

<sup>53</sup> MÉLIDA ALINARI, J.R. *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, t. II, texto, pp. 31-35 y pp. 79-81.

<sup>54</sup> *La Gazeta de Madrid*, nº 155, del 04/06/1931, p. 1.182.

#### 4.2.7. Mosaico de las Aves.

Aparecerá recogido en la publicación que analizamos, Monumentos arquitectónicos de España, en la lámina titulada: Mosaico de las Aves-Construcciones civiles: Mosaico de las Aves, Existente en la Casa nº 1 de la calle del Salvador (Estilo Greco-Romano, Arte Pagano)<sup>55</sup> (Fig. 13). Se le dedica una lámina con un único grabado que ilustra el mosaico tal y como se presentaba en el siglo XIX. En el pie, junto al título, se añade "existente en la casa nº 1 de la Calle del Salvador". Se clasifica, siguiendo la disposición de la obra editada, en el apartado del arte pagano y en el estilo greco-romano. Mariano José de Larra en el XIX fue quién aportó la primera noticia sobre la aparición de un mosaico en Mérida con escenas del Nilo, hoy expuesto en una de las salas del Museo Nacional de Arte Romano, el cual pudo ser reconstruido gracias a la abundante información conservada en sendos dibujos, de la Comisión Provincial de Monumentos (Archivo del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz) y de la Real Academia de la Historia. Más tarde, en 1866, sería José Amador de los Ríos el que describa otro de los mosaicos hallados en la Calle Salvador, como se indica al pie de la lámina en cuestión.

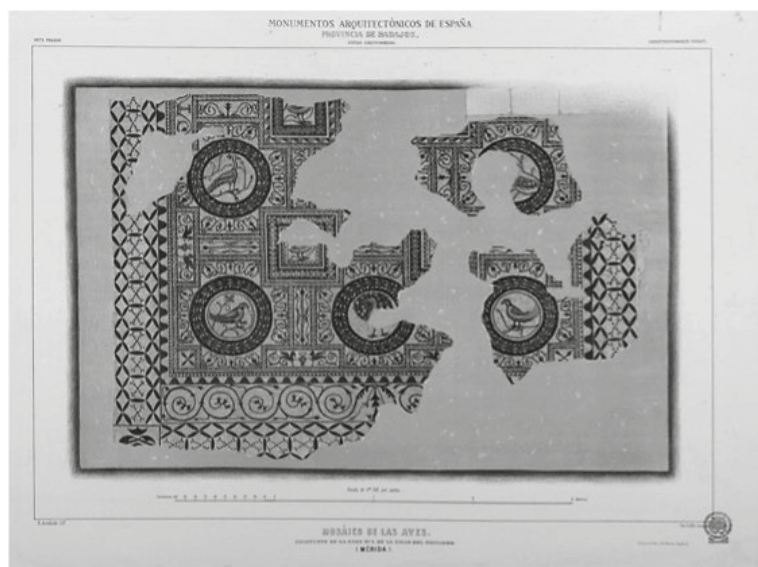


Fig. 13: Construcciones civiles: Mosaico de las Aves, Existente en la Casa nº 1 de la calle del Salvador (Estilo Greco-Romano, Arte Pagano) en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", Monumentos arquitectónicos de España, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

En la actualidad apenas se conservan algunos fragmentos en un domicilio sevillano, tal y como detallan J. M. Álvarez Martínez y T. Nogales Basarrate en su artículo sobre Las consideraciones de los mosaicos de Emérita Augusta en el Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes<sup>56</sup>.

#### 4.2.8. Puente Romano sobre el río Guadiana.

En Monumentos arquitectónicos de España, cuaderno nº 74, se incluye una lámina en el apartado que se le dedica a las construcciones civiles, obras y Construcciones varias: Miembros, fragmentos, detalles arquitectónicos y estatuas

<sup>55</sup> Dibujo de R. Arredondo y grabado de Teó Rufflé y J. M. Mateu (Fig. 13).

<sup>56</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. y NOGALES BASARRATE, T. "Investigación. Consideraciones acerca de los mosaicos de Augusta Emérita", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, t. XV, 2007, p. 114.



(Estilo Greco- Romano, Arte Pagano) Miembro arquitectónico del Templo de Marte y detalle del Puente<sup>57</sup> (Fig. 14), que contiene grabados con detalles arquitectónicos del Puente romano, que se acompaña de fragmentos decorativos del templo de Marte, y un par de estatuas de estilo greco romano, traducido en la obra como arte pagano.

Además del puente, en la misma lámina se representan algunos fragmentos y dos togados romanos, uno de ellos expuesto en el Museo Nacional de Arte Romano.

El puente romano de Mérida fue declarado en 1913 junto al resto de antigüedades romanas emeritenses<sup>58</sup>.

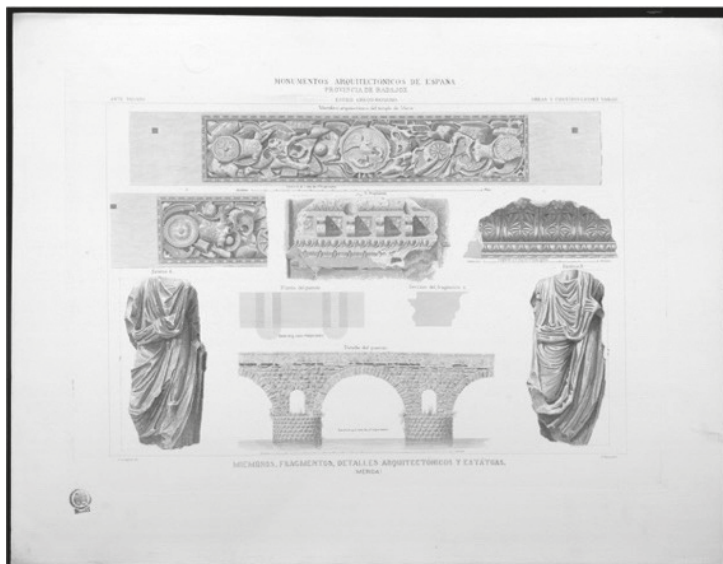


Fig. 14: Obras y Construcciones varias: Miembros, fragmentos, detalles arquitectónicos y estatuas (Estilo Greco-Romano, Arte Pagano), Miembro arquitectónico del Templo de Marte y Detalle del puente en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", Monumentos arquitectónicos de España, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

#### 4.2.9. Templo de Marte.

Hay una lámina que aparecerá numerada como la primera con numeración romana, aportando este dato que las demás láminas de este cuadernillo carecen. El título con el que se recoge la lámina es: Lámina I. Obras y Construcciones varias: Miembros arquitectónicos del Templo de Marte (Estilo Greco-Romano, Arte Pagano)<sup>59</sup> (Fig. 15). destaca porque está construido casi en su totalidad con fragmentos de un templo de época romana, el Templo de Marte, como se lee en la inscripción del friso: MARTI-SACRUM VETILL-PACVLI, ilustrando los bajos relieves que se conservan además de la inscripción que lo identifica. El Templo fue declarado por Real Orden de 26/02/1913<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Dibujo de R. Arredondo y grabado de E. Buxó (Fig. 14).

<sup>58</sup> *La Gazeta de Madrid*, n° 57, del 26 de febrero de 1913, p. 496.

<sup>59</sup> Dibujo de R. Arredondo y grabado de E. Buxó (Fig. 15).

<sup>60</sup> *La Gazeta de Madrid*, n° 57, del 26 de febrero de 1913, p. 496.



(Fig. 15] Lámina I. Obras y Construcciones varias: Miembros arquitectónicos del Templo de Marte (Estilo Greco-Romano, Arte Pagano) en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

#### 4.2.10. Obelisco de Santa Eulalia

En el cuaderno nº 74, dedicado a la Mérida romana, encontramos la lámina: Obras y Construcciones varias: Columna triunfal, ara, estatuas, capiteles, fragmentos arquitectónicos y bajo-releve (Estilo Greco-Romano y Cristiano, Arte Vario) Estatua de Santa Eulalia, Columna triunfal + Capitel + "Ara" (Base), Estatua atribuida a, Diana, frente y perfil, Escena en bajo relieve, Capiteles y fragmentos arquitectónicos de Mérida<sup>61</sup> (Fig. 16).

Se incluyen en la lámina grabados de la estatua de la parte superior de la columna y la columna propiamente, cercana a la ermita de Santa Eulalia, una estatua romana atribuida a la diosa Diana, bajo relieves del Templo de Marte y algunos fragmentos arquitectónicos hallados en la ciudad.

La devoción a esta mártir se materializa en la calle que lleva su nombre y que sigue la línea del *decumanus* romano en la ciudad de Mérida, cerca de la basílica homónima y en advocación a la misma santa, patrona de la ciudad.

La primera referencia escrita sobre el obelisco la encontramos en la obra *Historia de la Ciudad de Mérida* del historiador Moreno de Vargas en 1933, donde se indica el interés por parte del Ayuntamiento emeritense de erigir una "soberbia aguja" en el mismo lugar del hallazgo de numerosos restos arqueológicos<sup>62</sup>.

Actualmente, el ara o tambor y uno de los togados se conservan en el Museo Nacional de Arte Romano y uno de los capiteles en la Colección de la Edad Media Tardía del Museo Arqueológico Nacional (nº 21). El obelisco se erige mediante aras que reproducen los volúmenes originales y el togado se sitúa coronándolo

<sup>61</sup> Dibujo de R.Arredondo y grabado de E. Buxó (Fig. 16).

<sup>62</sup> MORGADO PORTERO, F. "El obelisco de Santa Eulalia", *Foro. Boletín Informativo del Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico-Artística de Mérida*, nº 68, 2012, p. 7.

reconvertido en la imagen de la santa mártir Santa Eulalia, añadiéndole la palma del martirio en su mano.



Fig. 16: Obras y Construcciones varias: Columna triunfal, ara, estatuas, capiteles, fragmentos arquitectónicos y bajo-relevé (Estilo Greco-Romano y Cristiano, Arte Vario) Estatua de Santa Eulalia, Columna triunfal + Capitel + "Ara" (Base), Estatua atribuida a, Diana, frente y perfil, Escena en bajo relieve, Capiteles y fragmentos arquitectónicos de Mérida en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

#### 4.2.11. Basílica de Santa Eulalia.

En el cuaderno nº 83, el dedicado a los monumentos latino-bizantinos de Mérida, también se hace alusión a esta ermita de Santa Eulalia y se incluye una lámina, Lámina VII. Construcciones varias, Miembros y fragmentos decorativos de la Basílica de Santa Eulalia y de la Ciudadela o Conventual (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano)<sup>63</sup> (Fig. 17), con grabados de los detalles y fragmentos arquitectónicos de este estilo. Se habla de los primeros monumentos cristianos de Mérida<sup>64</sup>. Situando los monumentos de este periodo bajo la denominación de arte cristiano.

La última persecución contra los cristianos de la antigua Roma se dio durante los primeros años del siglo IV, según Prudencio, cuando la santa Eulalia fue martirizada<sup>65</sup>. Durante los siglos VI-VII debió construirse la basílica visigoda gracias a las comunidades cristianas que habitaban Mérida. Localizamos una referencia literaria que alude al Obispo Fidel, también mencionado en la monografía del cuaderno 74 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, además la profesora Cruz Villalón referencia como este obispo inició una reconstrucción del templo con influencia bizantina<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Dibujo de A. Redondo y grabado de E. Buxó (Fig. 17).

<sup>64</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, p. 4.

<sup>65</sup> Panel informativo elaborado por el Consorcio de Mérida y ubicado en el Centro de Interpretación de Santa Eulalia en Mérida.

<sup>66</sup> CRUZ VILLALÓN, M. *Mérida visigoda. La estructura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, Diputación provincial de Badajoz, 1985, pp. 44-45.

Actualmente una de las aras la localizamos en la Colección de Arte Visigodo de Mérida (nº 83) y otra con una venera en la entrada del Aljibe en la Alcazaba de Mérida.



Fig. 17: Lámina VII. Construcciones varias, Miembros y fragmentos decorativos de la Basílica de Santa Eulalia y de la Ciudadela o Conventual (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", Monumentos arquitectónicos de España, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

En el apartado que se dedica a las construcciones cristianas (la obra clasifica los monumentos de Mérida de este periodo en construcciones religiosas, civiles y varias) y se menciona Santa Eulalia, como una de las primeras construcciones cristianas de Mérida:

"[...] mártires de Mérida ... Virgen Eulalia [...] habíanle consagrado sus conciudadanos, apenas otorgada por Constantino la paz á la iglesia [...] galas del nuevo arte cristiano [...] Mérida al correr la mitad del siglo IV, contaba, pues, dentro de su recinto fábricas arquitectónicas, que viniendo á competir, por su fastuosidad y su belleza, con las majestuosas construcciones romanas, que todavía pregonaban su antiguo poderío, anunciaban para lo futuro nuevas y no menos insignes conquistas al arte cristiano"<sup>67</sup>.

Se añade otra lámina, Lámina VI. Construcciones religiosas y civiles. Restos del atrio ducal (¿) y Capiteles, repisa y lápida de la basílica de Sta. Eulalia (Estilo Latino- Bizantino, Arte cristiano)<sup>68</sup> (Fig. 18), con más fragmentos arquitectónicos de Santa Eulalia, una construcción religiosa, pero al no guardar orden alguno, la lámina contendrá más de un grabado, destacándose algunos monumentos civiles de estilo latino-bizantino de Mérida como lo que debió de ser el Atrio Ducal, sobre el que no se aportan muchos datos más que estaría cerca de la Basílica de San Juan.

"[...] la IGLESIA DE SAN JUAN [...] corta distancia separaba el ATRIO EISCOPAL, dos veces edificado hasta el último tercio del siglo VI [...]"<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, p. 4.

<sup>68</sup> Dibujo de R.Arredondo y grabado de B. Maura (Fig. 19).

<sup>69</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", Op. cit., vol. I, cuad. 83, pp. 19-21.

De las piezas expuestas en esta lámina, actualmente hemos localizado una de las pilas en la Colección de Arte Visigodo de Mérida (nº 81) y la inscripción de la lauda sepulcral de "Cantono".



Fig. 18: Lámina VI. Construcciones religiosas y civiles. Restos del atrio ducal (¿?) y Capiteles, repisa y lápida de la basílica de Sta. Eulalia (Estilo Latino-Bizantino, Arte cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", *Monumentos arquitectónicos de España*, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

#### 4.2.12. Construcciones Varias.

En el cuaderno nº 74 de la obra *Monumentos arquitectónicos de España*, se incluyen dos láminas con grabados aleatorios que se recogen en un apartado titulado Construcciones y Objetos varios, Fragmentos decorativos y objetos útiles religiosos y civiles (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano) (Fig. 19).



Fig. 19: Lámina IX. Construcciones y Objetos varios, Fragmentos decorativos y objetos útiles religiosos y civiles (Estilo Latino- Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", *Monumentos arquitectónicos de España*, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).



En la actualidad hemos identificado seis de estos restos en la Colección de Arte Visigodo de Mérida (nº 36, 38 y la pieza que es un escudo). El escudo se trata de una pieza reutilizada, pues se trata de una pieza visigoda con columnillas estriadas helicoidales, que fue reaprovechada durante el siglo XVI para tallar en el reverso el escudo de Carlos V con el águila bicéfala.

Construcciones Varias<sup>70</sup>. Ilustra diversos objetos decorativos miembros arquitectónicos de algunos edificios sin determinar de carácter religioso y civil, Lámina IX. Construcciones y Objetos varios, Fragmentos decorativos y objetos útiles religiosos y civiles (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano)<sup>71</sup> (Fig. 20).

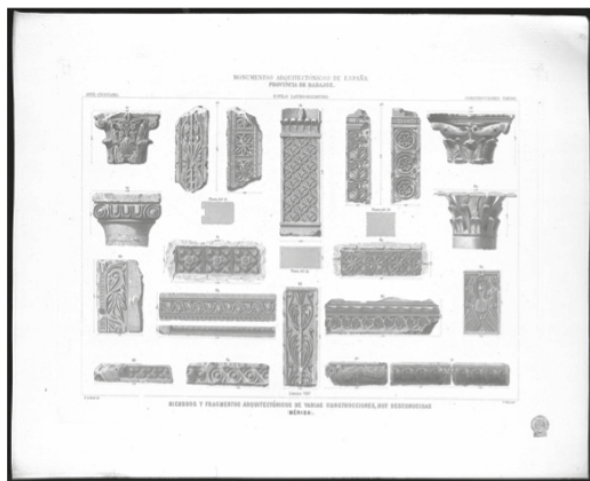


Fig. 20: Lámina VIII. Construcciones varias, Miembros y fragmentos arquitectónicos de varias construcciones, hoy desconocidas (Estilo Latino-Bizantino, Arte Cristiano) en Don José Amador, DE LOS RÍOS, "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", Monumentos arquitectónicos de España, Don José Gil Dorregaray (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

Se señalan las características artísticas de los monumentos latino-bizantinos emeritenses:

"[...] columnas áticas, cuajadas en sus fases de varios delicados relieves; arcos de medio punto notablemente peraltados[...] forma, vulgarmente apellidada de herradura; capiteles [...] típico acento del tecnicismo helénico; fustes estriados en espiral y basas de peregrinos perfiles, exornadas de graciosas palmetas, colocadas a veces en sentido inverso; fenestras gemelas, circuidas de graciosos funículos y recogidas por gallardos lambes; impostas y frisos, ora decorados de vástagos ondeantes [...] flores y frondas, formados ora de multiplicadas combinaciones geométricas, [...] laureas y palmetas; triángulos, rombos, círculos, intersecados, que producen a su vez variadas labores; recuadros y otras menos regulares figuras, las cuales encierran [...] flores, cruces, lábaros ó crismones decorados con el Alfa y la Omega..."<sup>72</sup>.

Finalmente, en esta monografía dedicada a los monumentos de estilo latino-bizantino de Mérida, señala que la mayor parte estaban reducidos a ruinas: "[...] dista mucho la Mérida del siglo XIX de la Mérida del siglo VIII, careciéndose de bases y datos discutibles para intentar, bajo concepto de la topografía, una restauración completa y satisfactoria, rotos y desmantelados del todo sus antiguos muros"<sup>73</sup>.

En estas líneas podemos ver la misma apreciación que hizo el viajero galo A. Laborde a comienzos de siglo en cuanto al estado de las ruinas romanas de Mérida:

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 18

<sup>71</sup> Dibujo de A. Redondo y grabado de E. Leimus (Fig. 20).

<sup>72</sup> DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos...", *Op. cit.*, vol. I, cuad. 83, pp. 29-30.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 18.



“Merida a perdu à la fois sa grandeur, sa population, et les ornements dont l’art et la nature l’avoient entourée: ce n’est que par magnifiques débris que l’on peut juger du rang qu’elle ocupa dans l’antiquité”<sup>74</sup>.

Los monumentos emeritenses fueron ruinas hasta los proyectos de restauración del XX, documentados por Pilar Mogollón Cano-Cortés<sup>75</sup>, María Antonia Pardo<sup>76</sup> y S. Cases Olmedo<sup>77</sup> entre otros autores.

### 2.3. Cáceres.

Cáceres en la actualidad cuenta con más de una decena de declaraciones: la muralla almohade, que se convirtió en el primer elemento patrimonial declarado de la ciudad en 1930 como Monumento del tesoro Artístico Nacional<sup>78</sup>, y después se incluirá en las declaraciones de Cáceres como Conjunto Monumental en 1949 y posteriormente se incluirá en la lista de Bienes Patrimonio Mundial en 1986<sup>79</sup>. Además, Cáceres contará con diversas declaraciones de iglesias y conventos de las diferentes Órdenes, casas solariegas y palacios. El conjunto Medieval dentro del recinto amurallado se declaró a finales de la década de los 40<sup>80</sup>.

#### 2.3.1. La Torre de Sande y el Palacio de los Condes de Adanero.

El cuaderno nº 68 de *los Monumentos arquitectónicos de España* incluye una lámina de Construcciones civiles, Casas Solariegas de los Condes de Adanero y de Mayorazgo (Estilo Ojival y del Renacimiento, Arte Cristiano)<sup>81</sup> (Fig. 21), catalogándolas dentro de lo que en la obra denominan estilo ojival y del Renacimiento, ubicándolo dentro del arte cristiano según la división de estilos que se realiza (arte pagano, cristiano y mahometano).

<sup>74</sup> LABORDE, A. *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, París, Presse de Firmin Didot, 1806, p. 110, edición digitalizada por la BNE en [www.bibliotecadigitalhispanica.bne.es](http://www.bibliotecadigitalhispanica.bne.es)

<sup>75</sup> MOGOLLÓN CANO CORTÉS, P. *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes 1940-1958*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2011; *Práxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2017; José Menéndez Pidal Álvarez, *arquitecto conservador y restaurador*, Col. *Arquitectura, Urbanismo y Restauración*, Granada, Universidad de Granada, 2020.

<sup>76</sup> PARDO FERNANDEZ, M<sup>a</sup>.A. “Una Toledo extremeña. Contribución del servicio de Ordenación de Ciudades históricas a la monumentalización de Trujillo (Cáceres) durante el desarrollismo franquista”, *De Arte*, nº 16, 2017, pp. 167-187; “El arquitecto José Menéndez-Pidal y sus criterios de restauración monumental sobre los conjuntos históricos artísticos”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 25, 2, 2013, pp. 811-827; *Un siglo de restauración monumental en los conjuntos históricos declarados en la provincia de Badajoz 1900-2000*, Tesis Doctoral por la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2006.

<sup>77</sup> CASES GÓMEZ DE OLMEDO, S. *Fuentes documentales para la historia de la restauración monumental en España*, Madrid, 1980. VV.AA. *Patrimonio monumental de España. Exposición sobre su conservación y revitalización*, Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

<sup>78</sup> Declarado Monumento Nacional el 25/08/1930 en la *Gaceta de Madrid*, nº 239, 27 de agosto de 1930, pp. 1251 y 1252.

<sup>79</sup> MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M<sup>a</sup>.P. *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes 1940-1958*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2011, p. 91.

<sup>80</sup> Declarado el 21/01/1949 y publicado en el BOE nº 33 de 2 de febrero de 1949, p. 560.

<sup>81</sup> GIL DORREGARAY, J. (Ed.) “Casas solariegas de Adanero. Cáceres”, *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. II, cuad. 68.

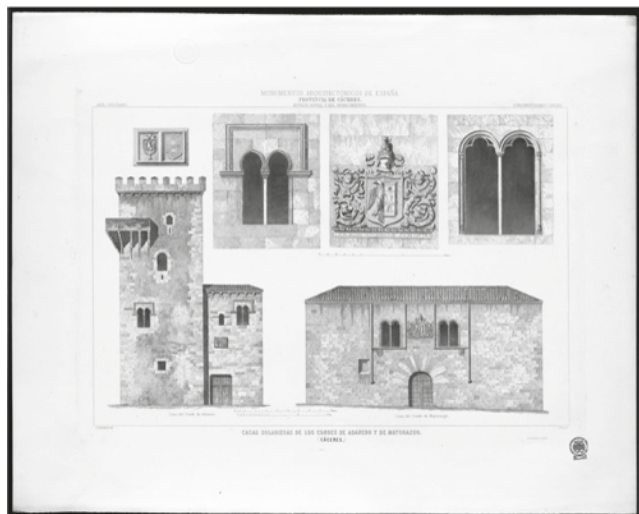


Fig. 21: Construcciones civiles, Casas Solariegas de los Condes de Adanero y de Mayorazgo (Estilo Ojival y del Renacimiento, Arte Cristiano) en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Casas solariegas de Adanero. Cáceres", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. II, cuad. 68 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

Esta monografía, se editó en un cuadernillo que recoge a su vez otros con grabados y datos sobre algunos monumentos en Burgos y en Córdoba. La parte que habla de Cáceres no incluye texto, mostrando únicamente una lámina con un grabado con la fachada del palacio del Conde de Mayorazgo, otro con la torre del palacio del Conde de Adanero y detalles de las ventanas geminadas (ojival la del palacio de Adanero y trilobulada la del palacio de Mayorazgo) y los escudos de ambos palacios.

En la actualidad, estos palacios constan con intervenciones de restauración, pero conservan la apariencia exterior que se documenta en *Monumentos arquitectónicos de España*. El palacio de Mayorazgo, hoy se conoce como palacio del "Mayorazgo", una vulgarización de la forma jurídica mayorazgo. El pueblo de Cáceres comenzó a conocer este palacio como Mayorazgo pero derivó en Mayorazgo<sup>82</sup>.

La fachada que se muestra en el grabado de la obra que estamos analizando data del siglo XVI, convirtiendo lo que originalmente era el lateral en la fachada principal, sustituyendo a la fachada original del siglo XIII y construyendo la nueva siguiendo los modelos italianos.

En 1999, los propietarios del palacio lo pusieron a la venta por no poder mantenerlo y fue entonces cuando lo compró la Caja de Ahorros de Extremadura, que fue la que lo rehabilitó y la que lo mantiene actualmente<sup>83</sup>.

En cuanto al Palacio de Adanero, como se documenta en la obra *Monumentos arquitectónicos de España*, se aprecia un error en la publicación, puesto que el grabado que lo ilustra muestra la torre del Palacio de Sande. El palacio de los Condes de Adanero, se encuentra junto a la Casa de la Generala y no tiene ninguna torre.

Sobre la imagen que se presenta bajo el nombre equívoco, la identificamos con la Torre y el Palacio de Sande, destacando las ventanas geminadas y el matacán en ángulo sobre sendos modillones de rollo<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> [www.audioguias-bluehertz.es](http://www.audioguias-bluehertz.es), <http://www.audioguias-bluehertz.es/audioguia-caceres.html>.

<sup>83</sup> [www.audioguias-bluehertz.es](http://www.audioguias-bluehertz.es), <http://www.audioguias-bluehertz.es/audioguia-caceres.html>.

<sup>84</sup> SIG Cáceres, La ciudad cristiana y sus torres, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres en [www.sigcaceres.es](http://sig.caceres.es/informacionturistica/folleto/4_RUTAS/I_HISTORICAS/4_La_ciudad_cristiana_y_sus_Torres.pdf). [http://sig.caceres.es/informacionturistica/folleto/4\\_RUTAS/I\\_HISTORICAS/4\\_La\\_ciudad\\_cristiana\\_y\\_sus\\_Torres.pdf](http://sig.caceres.es/informacionturistica/folleto/4_RUTAS/I_HISTORICAS/4_La_ciudad_cristiana_y_sus_Torres.pdf)

Es curioso el hecho de ver la torre rematada con almenas en el grabado de la segunda mitad del siglo XIX, ya que tras imponerse en la lucha por la sucesión de Enrique IV a su sobrina Juana "la Beltraneja", la Reina Isabel la Católica dictó el derribo de las torres que superasen la altura de los tejados de los palacios de la nobleza cacereña, que mayoritariamente habían apoyado a la Beltraneja, conociéndose como el desmoche de las torres en 1476<sup>85</sup>.

#### 4.3. Trujillo.

Aunque la población forma parte de la provincia de Cáceres en la publicación *Monumentos arquitectónicos de España* se incluye en la monografía de la provincia de Badajoz.

Se destaca un monumento, la Iglesia Parroquial de Santa María, Construcciones Religiosas, Iglesia parroquial de Santa María (Estilo Románico. Ojival., Arte Cristiano)<sup>86</sup> (Fig. 63), una construcción religiosa. Avanza dejando atrás el apartado de arte pagano en el que se inscriben los monumentos de Mérida y se incluye esta iglesia de Trujillo ya dentro del apartado del arte cristiano, al igual que sucedía con la Sillería de Coro de la Catedral de Badajoz.

##### 4.3.1. Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Trujillo.

La lámina en cuestión ilustra detalles de la portada principal o imafrente, la portada lateral, una sección de una arquivolta, ya que en su origen se trataban fundamentalmente de ejercicios prácticos para la arquitectura, la columna central de la ventana geminada del segundo cuerpo de la torre (se acordó recoger y conservar en la Casa de Comedia las columnas y molduras como recurso histórico)<sup>87</sup> y por supuesto, se incluye una de las caras o lados de la Torre de Julia de esta iglesia parroquial. También se incluyen unos planos de la planta de la torre y del ábside de la cabecera, característico en las iglesias románicas.

En la publicación que nos ocupa, la documentación gráfica de la torre aportará información de su estado original, mostrándose una cara que se conservaba bien (lados S y E) de la misma. Esta estructura vertical de tres cuerpos de altura, en los 1521 quedó muy dañada a causa del terremoto de Lisboa, acrecentándose su destrucción con la repetición del seísmo en 1755. En la década de los 60 del siglo XIX, la Real Academia redactó un informe en el que constaba que la torre era un monumento histórico-artístico que pertenecía al estado. En 1869, la torre sufrió nuevos desplomes en sus lados N y O.

De hecho, en 1914-16, J. R. Mélida, en su Catálogo Monumental documentó gráficamente este estado de la torre<sup>88</sup>. Entre los años 1971-1972 la torre fue completamente restaurada bajo un proyecto de restauración redactado por encargo de la Real Academia de Bellas Artes. El proyecto se llevó a cabo de acuerdo con la documentación gráfica conservada.

La publicación, *Monumentos arquitectónicos de España*, un proyecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, será la otra fuente principal de este trabajo, cubriendo la parte que corresponde a la segunda mitad del siglo XIX, puesto que el proyecto se inició en 1845 como una actividad práctica de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura, no obstante, el proyecto pasó a manos a de

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Dibujo de X. De Mendivil y grabado por F. Kraus, Madrid (Fig. 22).

<sup>87</sup> RAMOS RUBIO, J.A. "La Torre Julia ejemplo de restauración", *Trujillo Patrimonio de la Humanidad*, (29/11/2010) en [www.laopinionweb.com/breves-apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/jose-antonio-ramos/la-torre-julia](http://www.laopinionweb.com/breves-apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/jose-antonio-ramos/la-torre-julia).

<sup>88</sup> *Ibidem*.

la Real Academia en 1851 y la publicación de la obra se dilató en el tiempo hasta 1881, cubriendo un arco temporal bastante amplio en la segunda mitad del siglo y suponiendo un proyecto nacional de gran magnitud.

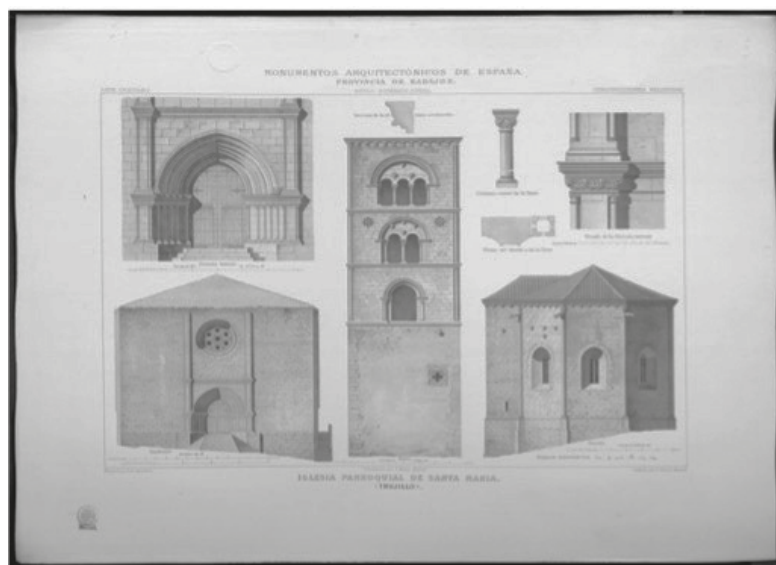


Fig. 22: Construcciones Religiosas, Iglesia parroquial de Santa María (Estilo Románico. Ojival., Arte Cristiano) Portada lateral, Detalle de la portada lateral, Sección de la última arquivolta, Columna central de la torre, Planta del ábside y de la torre, "Imafronte", Torre, Ábside en Don José GIL DORREGARAY (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).

La publicación analizada de la segunda mitad del siglo XIX tiene carácter de catálogo, sin embargo, podría acercarse a la intencionalidad del género de las guías turísticas, pues sería la intención que tenía el proyecto cuando pasó a manos de la Academia, de dar a conocer los monumentos de estilos "más exóticos" que existían en España, ya que, en Europa, la franja de lo que estaba de moda descendía hacia el sur, buscando lo oriental y lo exótico.

Esta publicación, pretendía crear un catálogo de la totalidad de los monumentos arquitectónicos de España, para que se conocieran en la nación y también en el extranjero, editándose la obra con el texto en dos columnas, una en castellano y otra en francés.

En cuanto a la segunda publicación, que abarca un marco temporal más amplio para su realización y posterior edición facsímil, también hubo complicaciones, además de por las circunstancias de inestabilidad política de la segunda mitad del XIX, por el empaque del proyecto, donde intervinieron infinidad de manos de alumnos, académicos, grabadores y editores. Este es el motivo de la desestructura que presenta la edición de la obra en general.

Para el grueso del trabajo, la catalogación de los monumentos a partir de ambas publicaciones mediante el desarrollo de las láminas, se han comentado los monumentos que se ilustran y la información que contienen las dos publicaciones sobre ellos y sobre la región.

Cabe destacar también, que, en la segunda publicación, se mencionan monumentos que a Laborde no le interesaron tanto como para documentarlos y viceversa, viéndose el cambio de gustos estilísticos y artísticos que se estaba viviendo en Europa y en España. En la publicación de la segunda mitad del siglo, se les dedicará una monografía entera a los monumentos latino-bizantinos de Mérida, mientras que en la obra de Laborde toda la atención se concentrará en las ruinas romanas. En el caso de estas ruinas, serán incluidas en las dos publicaciones, tratándose de monumentos y restos arqueológicos verdaderamente importantes, de hecho, fueron declarados Monumento Nacional en 1912 y publicados en la *Gaceta de Madrid* en 1913. De esta manera, muchos de los monumentos documentados en ambas publicaciones han sido declarados durante el siglo XX.

#### V. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Durante la segunda mitad del siglo XIX con la ambiciosa publicación de monumentos arquitectónicos de España, un proyecto a cargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque el proyecto se inició como un proceso de prácticas para los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura en 1845, pasó a manos de la Real Academia en 1851, dilatándose en el tiempo la publicación de la obra hasta 1881, suponiendo un proyecto nacional muy ambicioso.

Cuando el proyecto pasó a manos de la Academia, surgió una obra muy desestructurada por la intervención de tantos autores, que pretendía dar a conocer los monumentos de estilos más exóticos que existían en España, ya que en Europa, la franja de lo que estaba de moda descendía hacia el sur, buscando el exotismo, por lo que esta obra trató de crear un catálogo de la totalidad de los monumentos arquitectónicos de España, para que se conocieran en la nación así como en el extranjero, promoviendo y favoreciendo la creación y difusión de una identidad nacional a partir de los estilos artísticos propios del país.

La publicación analizada dedica una monografía completa al estilo "latino-bizantino" o visigodo de Mérida, suponiendo un nuevo enfoque de los restos de la ciudad, ya que hasta entonces solo se había reparado en el pasado de la Antigüedad Clásica. Sin embargo, las antigüedades romanas emeritenses, aunque de manera muy escueta también se recogen en la publicación y se declararían en 1913.

En el caso de Cáceres, Trujillo y Badajoz, en la publicación se destacan los estilos medievales y renacentistas.

Este estudio sobre la valoración del patrimonio histórico artístico de Extremadura que se desprende del análisis *Monumentos arquitectónicos de España*, se ha podido desarrollar gracias al apoyo económico de la Fundación Fernando Valhondo y Calaff de Cáceres.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. y NOGALES BASARRATE, T. "Investigación. Consideraciones acerca de los mosaicos de Augusta Emerita", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, t. XV, 2007.
- ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.) y PIZARRO GÓMEZ, F.J. (Coord.) *Monumentos artísticos de Extremadura*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura Junta de Extremadura, 2006, t. I.
- CARRETE PARRONDO, J. *Alcalá de Henares en la colección Monumentos Arquitectónicos de España*, Arte Procomún, Alcalá de Henares, 2001 en [www.google.es](http://www.google.es).
- CRUZ VILLALÓN, M. *Mérida visigoda. La estructura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, Diputación provincial de Badajoz, 1985.
- DE LABORDE, A. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, Presse de Didot, 1806, en [bibliotecadigitalhispanica.bne.es](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es) a <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-4101076>.
- DE LOS RÍOS, J.A. "Monumentos latino-bizantinos de Mérida", *Monumentos arquitectónicos de España*, GIL DORREGARAY, J. (ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 83, en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).
- GIL DORREGARAY, J. (Ed.), "Detalles arquitectónicos, Arco del triunfo en Mérida, Badajoz", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. I, cuad. 74 en [www.fonsantic.upc.edu](http://www.fonsantic.upc.edu) (Universidad Politécnica de Cataluña [www.upc.edu](http://www.upc.edu)).
- "Casas solariegas de Adanero. Cáceres", *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, vol. II, cuad. 68.
- LABORDE, A. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, Presse de Firmin Didot, 1806, p. 110, ed. digitalizada por la BNE en [www.bibliotecadigitalhispanica.bne.es](http://www.bibliotecadigitalhispanica.bne.es)
- MÉLIDA ALINARI, J.R. *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, t. II Texto.
- MOGOLLÓN CANO CORTÉS, P. *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes 1940-1958*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2011.
- MORGADO PORTERO, F. "El obelisco de Santa Eulalia", *Foro. Boletín Informativo del Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico-Artística de Mérida*, nº 68, 2012.
- MÜNZER, J. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Maxtor, 1951.
- PÉREZ BAYER, F. *Viaje arqueológico a Andalucía y Portugal*, Madrid, 1781.
- PONZ, A. *Viaje de España*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1783.
- RAMOS RUBIO, J.A. "La Torre Julia ejemplo de restauración", *Trujillo Patrimonio de la Humanidad*, (29/11/2010) en [www.laopinionweb.com/breves-apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/jose-antonio-ramos/la-torre-julia](http://www.laopinionweb.com/breves-apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/apuntes-sobre-ermitas-trujillanas/jose-antonio-ramos/la-torre-julia).
- SALAS ÁLVAREZ, J. *El viaje arqueológico a Andalucía y Portugal de Francisco Pérez Bayer*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, en [http://institucional.us.es/revistas/spal/16/art\\_1.pdf](http://institucional.us.es/revistas/spal/16/art_1.pdf).
- SÁNCHEZ DE LEÓN FERNANDEZ, M<sup>a</sup> Á. *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Tesis Doctoral, Madrid, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- SIG Cáceres, *La ciudad Cristiana y sus torres*, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres en [www.sigcaceres.es](http://sig.caceres.es/informacionturistica/folleto/4_RUTAS/1_HISTORICAS/4_La_ciudad_cristiana_y_sus_Torres.pdf) a [http://sig.caceres.es/informacionturistica/folleto/4\\_RUTAS/1\\_HISTORICAS/4\\_La\\_ciudad\\_cristiana\\_y\\_sus\\_Torres.pdf](http://sig.caceres.es/informacionturistica/folleto/4_RUTAS/1_HISTORICAS/4_La_ciudad_cristiana_y_sus_Torres.pdf).
- TERRÓN REYNOLDS, M<sup>a</sup> T. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (Coords.) *El hito 1812 y su estela en España y Portugal, aspectos singulares de la iconografía del arte*, Cáceres, Diputación de Cáceres, 2014.
- VARAS IBAÑEZ, I.G. "La representación del monumento en el siglo XIX: Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental", *Papeles del Patal*, nº 3, 2006.
- [www.audioguias-bluehertz.es/audioguia-caceres.html](http://www.audioguias-bluehertz.es/audioguia-caceres.html).
- La Gazeta de Madrid*, nº 3, del 3 de enero de 1913, nº 57, del 26 de febrero de 1913 nº 239 del 27 de agosto de 1930 y nº 155, del 4 de junio de 1931.
- BOE Nº 33, del 2 de febrero de 1949.



## LA COLUMNA TRAJANA COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA POLÍTICA DE LAS GUERRAS DACIAS

### THE TRAJAN COLUMN AS AN INSTRUMENT OF POLITICAL PROPAGANDA IN THE DACIAN WARS

**Esther Núñez Pariente de León**

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

esther.nunez@juntadeandalucia.es

*RESUMEN: Desde los primeros momentos de la Historia (realmente, desde la Prehistoria), el arte se ha utilizado frecuentemente al objeto de que sirviera para encauzar la opinión mayoritaria hacia un determinado concepto o idea de interés minoritario. Ya tenemos palpables casos en Sumer, Egipto... Pero, desde luego, los maestros en la pragmática "cultura" de servirse de las manifestaciones artísticas para favorecer determinadas ideas -principalmente políticas-, influyendo subliminarmente sobre el pueblo, han sido los romanos. Resultaría amplísimo tratar la evolución de esta praxis a lo largo de la existencia de Roma, motivo por el que esta ponencia se centra en un único caso, asumido como paradigma de la instrumentalización del arte como propaganda: el emperador Trajano y su aceptada utilización de la llamada Columna Trajana como exaltación personal de sus victorias en la Guerras Dacias.*

*ABSTRACT: From the earliest moments of history (actually, since prehistoric times), art has often been used to channel majority opinion towards a certain concept or idea of minority interest. We already have palpable cases in Sumer, Egypt... But, of course, the masters in the pragmatic "culture" of using artistic manifestations to favour certain ideas -mainly political-, subliminally influencing the people, have been the Romans.*

*It would be very complex to deal with the evolution of this practice throughout the existence of Rome, which is why this paper focuses on a single case, taken as a paradigm of the instrumentalisation of art as propaganda: the emperor Trajan and his accepted use of the so-called Trajan Column as a personal exaltation of his victories in the Dacian Wars.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 201-213

ISBN: 978-84-09-39771-6



## I. GENERALIDADES.

Desde que el ser humano fue capaz de aprehender el primer pensamiento conceptual y con ello la posibilidad de reflejar mediante manifestaciones artísticas las creencias mágicas y religiosas, nació el uso del arte como propaganda. Desde momentos prehistóricos, vemos reflejados en las escenas de pintura rupestre de muchos abrigos y cuevas, la preeminencia de algún miembro del clan sobre el resto de la población; esa superioridad sobre los demás se manifiesta mediante la utilización de una mayor escala en el dibujo y/o del simbolismo de ciertos atributos de los que el resto carece. En estos momentos tan tempranos de la formación de la sociedad, en los cuales aún no se habían marcado los vectores políticos, el brujo o chamán detentaba el rango más alto dentro de cada grupo humano, ya que se les concedía o suponía capacidad demiúrgica para sanar, conjurar, vaticinar, interpretar los designios de las entidades superiores... y, además, también podían comunicar este mundo con el más allá.

Pero pronto la sociedad se jerarquizó y con ello surgió la figura de un máximo dirigente que gobernaba en cada etnia, linaje o núcleo urbano. A inicios de la Edad Antigua ya tenemos la figura de un rey o similar que ejerce su omnímodo poder sobre el pueblo; por citar algunos ejemplos de las primeras civilizaciones que hayan incidido directamente en el ámbito circunmediterráneo que nos afecta, mencionaremos a Mesopotamia, Egipto y Persia.

Del primero de los casos, los pueblos mesopotámicos, tenemos muy numerosas estelas y relieves grabados en piedra representando a mandatarios como Gilgamesh (supuestamente el quinto rey de la ciudad-estado de Dur Sahrugin, hacia 2650 a. C.), considerado un semidiós, y al que vemos en una escultura a tamaño gigante, ya que sujeta a un león como si se tratara de un gato; o al rey acadio Naram Sim (2254-2279 a.C.) que, tras conseguir la máxima extensión para su imperio, fue plasmado en un relieve al doble de tamaño que sus enemigos, sobre los cuales avanza pisando los cadáveres de los derrotados; o Hammurabi (1792-1752 a.C.), sexto rey de Babilonia, mayormente conocido por compilar el más antiguo código legal de la humanidad, que fue grabado en una estela de basalto en cuya parte superior aparece recogiendo la sabiduría directamente de Samsh (dios-Sol y de la justicia), representación que ha sido interpretada como maniobra de propaganda política y glorificación del rey; y así un largo etcétera.

En Egipto aún nos encontramos con más casos en los que la escultura, la pintura, la arquitectura y demás manifestaciones artísticas, se utilizan como exaltación del gobernante de turno, de suerte que el arte se convierte en un auténtico instrumento político del que tal vez sea su paradigma el caso del faraón Ramsés II (Imperio Nuevo, XIX dinastía, gobernó desde 1279 a 1213 a. C.) y la batalla de Qadehs contra los hititas: hasta recientemente, historiadores y arqueólogos creían que esta batalla resultó una gran victoria para Egipto, ya que sus representaciones pictóricas y escultóricas, incluso literarias, le otorgaban claramente la supremacía a los egipcios; sin embargo, la realidad fue que estos renunciaron al control sobre amplios territorios del este del Mediterráneo. La cuestión está en que los egipcios toman prestada de los mesopotámicos la iconografía triunfalista de sus personajes principales y la aplican a su cosmovisión con base en la cual, el faraón asumía mantener el orden y armonía universales, por lo que no se le podía representar y recordar como un perdedor derrotado.

En Persia (Irán) ocurre lo mismo: basta echar un vistazo al relieve de Behistún, para cuya realización fue necesario arrasar parte de una montaña y hacer trabajar a los escultores suspendidos a gran altura, solo con el fin de que la exaltación de Dario I (549-486 a. C.) fuera visible desde grandes distancias; en esta inscrip-

ción aparece el rey a mucha mayor escala que sus derrotados enemigos, quienes caminan maniatados, con una cuerda al cuello y pisoteados, mientras el espíritu protector mazdeista Faravahar le sobrevuela. O también la sala apadana del palacio de Persépolis, una obra megalómana, como en el caso anterior de Darío I, en la que, entre los muchos relieves que la adornan, podemos ver hasta un total de 23 delegaciones de pueblos sometidos, rindiendo pleitesía al monarca.

Esta utilización masiva del arte público por parte de los gobernantes en su propio beneficio, se ha dado, prácticamente, en todos los países de la Tierra y en todas las épocas... pero los romanos fueron auténticos maestros en este campo: el arte -al menos el áulico- no era en absoluto inocente, ya que siempre servía, más allá de ser considerado como una expresión un tanto subjetiva del artista, pero también de deleite estético por parte de los que contemplan su obra, como un arma pasiva y duradera para resaltar los aciertos sociopolíticos de los personajes importantes del estado. Con ello los romanos cristalizaron como, posiblemente, los primeros en aplicar la psicología social como instrumento propagandístico.

## II. LOS DACIOS.

Por su favorable ubicación geográfica y diversidad de biotopos, la región de la antigua Dacia (territorios que comprendían lo que hoy son Rumanía, Moldavia y algunas áreas de Ucrania, Hungría, Bulgaria y Serbia), siempre ha estado habitada por el ser humano, siendo rica en descubrimientos antropológicos y arqueológicos, sobre todo de la prehistoria reciente, desde el Neolítico. Sin embargo, no fue hasta la Edad del Hierro cuando tenemos constancia de que las etnias que habitaban la zona, principalmente los pueblos dacios y getas, comenzaron a interactuar con las naciones circunvecinas.



Fig. 1: Cetatea (fortaleza) dacia de Cotesti, acceso a uno de los torreones. Esther Núñez

Para los geógrafos de la antigüedad<sup>1</sup>, la Dacia eran unos territorios que comprendían, *grosso modo*, los mismos que historiadores y arqueólogos consideran en la actualidad; sin embargo, sus perfiles geopolíticos no quedaron fijados hasta la conquista romana. Los daco-getas, gentes beligerantes y altivas, asimilaron la cultura griega, llegando a contar con una sociedad cuyas clases altas eran refinadas y

<sup>1</sup> Tucídides la sitúa cronológicamente a partir del s.VII a. C.

su urbanismo bastante desarrollado, con calles empedradas, amplios espacios para edificios públicos, incluso, agua corriente que fluía a través de tuberías construidas con atadores cerámicos; así mismo, implementaron grandes capacidades en la arquitectura, (manifestadas principalmente en la construcción de enormes fortificaciones militares) y fueron diestros mercaderes, labor esta facilitada por su posición estratégica al vertebrar las rutas comerciales que atravesaban desde el norte y el este hacia el sur y el oeste de Europa. El historiador griego Heródoto se hace eco de su importancia hacia el siglo V a. C., y posteriormente, autores romanos como Dion Casio, Pomponio Mela, etc., redundan en la gran importancia económico militar que lograron.

Estas apreciaciones se justifican físicamente al haberse recuperado, en el transcurso de investigaciones arqueológicas, abundantes materiales fruto de importaciones del mundo heleno, poniendo con ello de manifiesto tanto la antigüedad y consistencia de las relaciones establecidas con ciudades griegas (principalmente las situadas en la costa del Mar Negro), como el poder adquisitivo de los estamentos sociales más importantes. También apreciamos lo organizado de su comunidad gracias a las estructuras que perduran de ciudades tales como Sarmizegetusa Regia, la capital, rodeada de cinco grandes fortalezas y articulada en torno a varias terrazas ascendentes, donde descuellan restos de amplios edificios, sobre todo en el área sacra; de entre las construcciones que se conservan, son especialmente extrañas las ruinas del templo circular y del supuesto calendario solar de grandes proporciones.



Fig. 2: Restos de la muralla en "aparejo dacio" de Sarmizegetusa Regia, la mayor de las ciudadelas de los montes Orastie y capital de la Dacia. Esther Núñez.

Su sistema político era la monarquía, conociéndose los nombres de numerosos reyes desde el siglo IV a. C., de entre los que destacan Burebista y Diurpanneo (posteriormente llamado Decébalos "fuerte como diez"), quienes ejercían un férreo sistema de gobierno fundamentado en un gran ejército bien pertrechado, que consiguió resistir a lo largo de su historia los intentos de conquista de Darío II de Persia, Filipo II de Macedonia, Alejandro Magno y otros grandes generales. Esta suficiencia de los dacos-getas les viene dada gracias a los abundantes recursos naturales con los que contaban (tanto agropecuarios como, sobre todo, mineros) y a la



gran cantidad de medios humanos disponibles, siendo la época de mayor esplendor y estabilidad la comprendida entre los siglos V a III a. C.

En cuanto a su religión, resulta un tanto incongruente, ya que, aun siendo politeístas, es decir, que creían en varios dioses, pero reconocían como verdadero sólo a uno de ellos -Zalmoxis- quién, por otra parte, podría tratarse de una persona divinizada<sup>2</sup>. Su culto, parece ser de carácter misterioso y conllevaba creencia en la inmortalidad, así como sacrificios rituales y ceremonias extrañas y sorprendentes, como es el caso del procedimiento para la elección del mensajero interlocutor de la divinidad<sup>3</sup>.



Fig. 3: Área sacra en Sarmizegetusa Regia; al fondo el extraño templo circular y a su derecha el supuesto reloj solar. Esther Núñez

### III. TRAJANO.

Marco Ulpio Trajano nació en Itálica (actual Santiponce, Sevilla, España) en el año 53 y murió en Selinunte (antigua ciudad cerca de Gazipasa, Turquía) en el 117. Considerado el primer emperador provinciano (de la Bética, sur de Hispania) y de ascendencia familiar posiblemente turdetana y no patricia<sup>4</sup>, fue el segundo de la dinastía llamada Antonina.

Destacó como soldado desde muy joven, realizó el *cursus honorum* senatorial y asumió diferentes cargos militares que le aportaron un gran conocimiento del ejército a todos sus niveles, llegando a ser, entre otros cargos de relevancia, goberna-

<sup>2</sup> Heródoto escribe: “... según he oído decir a los griegos que viven en el Helesponto (estrecho de los Dardanelos) y en el Ponto (reino fundado por Mitridates en las costas del Ponto Euxino o Mar Negro), el tal Zalmoxis fue un hombre que sirvió como esclavo en Samos: estuvo al servicio de Pitágoras, hijo de Mnesarco; posteriormente consiguió la libertad y amasó cuantiosas riquezas, regresando con ellas a su país”.

<sup>3</sup> Esta selección de mensajero se efectuaba de la siguiente forma: cada cuatro años, se enviaba a un ciudadano para parlamentar con su dios y, sobre todo, pedirle favores; el ritual para trascender hasta el plano divino al emisario idóneo, consistía en que varios hombres sujetan fuertemente tres venablos entre sus manos y otros varios, cogiendo por manos y pies al elegido, lo balancean y, a continuación, lo lanzan contra las afiladas armas. Si muere -lo que se interpreta como un gran honor-, se considera propicia la ceremonia, pero si sólo queda herido se le trata como a un cobarde y se le ultraja, resultando necesario buscar, mientras el desdichado aun esté vivo, a otro que lo sustituya

<sup>4</sup> Según varios autores, la proveniencia familiar de Trajano sí sería itálica (de un antiguo linaje umbrio), que habría que remontar hasta el siglo III a. C.



dor de la Germania Inferior (con su conflictiva frontera del Rin) y, posteriormente, de la Germania Superior.

Fue en el año 96 que, tras el asesinato del emperador Domiciano y la ascensión al trono del viejo senador Nerva, la Guardia Pretoriana obligó a este último a adoptar al general Trajano, dado el gran respeto y la popularidad con los que contaba entre sus legiones; es así que, cuando a principios del año 98 Nerva murió inesperadamente, la transición hacia su hijo adoptivo se efectuó sin dificultades ni altercados.

Trajano se encontraba en Germania cuando, de la mano del que sería su sucesor, Adriano, se enteró que había sido nombrado emperador. No se fue a Roma rápidamente -como cabría esperar-, si no que continuó asegurando los territorios convulsos entre los ríos Rin y Danubio, construyendo ciertas infraestructuras y reubicando a fieles e infieles a su persona..., hasta que, finalmente, hizo su entrada triunfal en la capital del imperio, unos dos años después de su nombramiento.

Sus actuaciones tanto en el orden militar como en la esfera sociopolítica (grandes construcciones, lucha contra la corrupción, acciones sociales, escaso derramamiento de sangre, etc.), le valió el entusiasmo del pueblo y, aunque se le achacaron algunas pequeñas acciones reprobables<sup>5</sup>, por su buen gobierno se ganó los calificativos de *pater patriae* y *optimus princeps*.



Fig. 4: Escultura de Trajano encontrada en Baelo Claudia y actualmente expuesta en el museo arqueológico de Cádiz. Esther Núñez



Fig. 5: Escultura de Trajano divinizado (de época adrianea) encontrada, en el siglo XVIII, en Itálica y actualmente en el museo arqueológico de Sevilla. Esther Núñez

Entre sus campañas bélicas, habría que mencionar su expansión hacia el este, la guerra contra los partos... pero sin género de duda, las más duras y de victorias más afamadas fueron las guerras contra los dacios. Lo cierto es que, durante el reinado de Trajano, el imperio romano logró alcanzar la mayor extensión de toda su historia, ya que lo hizo crecer en 1.000.000 de km aproximadamente. Por otra parte, en el ámbito político logró un saneamiento general tanto del estado como de la sociedad y, aunque económicamente tantas guerras desangraron la hacienda

<sup>5</sup> Al parecer, bebía bastante y gustaba de la compañía de efebos, según narra Dión Casio (Epítome del Libro LXVIII, 6.4), quién, por otra parte, también comenta que, no obstante su afición por ambas cosas, nunca se embriagó, ni nunca hirió (hizo mal) a ninguno de los muchachos con los que se relacionaba.

pública, tras conseguir, no sin pocas dificultades, el tesoro dacio, esta se recuperó plenamente.

Pero durante la extenuante campaña en tierras partas, coincidente, además, con el levantamiento en armas de los asentamientos judíos de Mediterráneo oriental y Próximo Oriente, su salud comenzó a debilitarse (año 116); sintiéndose enfermo, emprendió el retorno a Roma si bien, al año siguiente ya no pudo continuar el camino, deteniéndose en Selinunte. Fue en este lugar donde murió, a principios del mes de agosto del 117, al parecer de un edema pulmonar; a partir de ese momento, la ciudad tomó el nombre de Traianópolis.

#### IV. LAS GUERRAS DACIAS.

No obstante la importancia económico militar de este pueblo, su gran irrupción en la Historia fue a partir del siglo II a. C. y, sobre todo, durante las guerras daco-romanas (siglos I y II d. C.). La primera de estas campañas (años 86-89), se dio como consecuencia de la ruptura de los acuerdos a los que el emperador Augusto había llegado con los dacios. El hecho fue que cuando Decéballo subió al trono, su política se volvió agresiva y atacó a diferentes poblaciones de la provincia romana de Mesia, lo que tuvo como inmediata respuesta una operación de castigo por parte de Domiciano que, sin embargo, no obtuvo más que la humillación del legado imperial al mando, Cornelio Fusco -quién además perdió la vida en combate- y un desastre militar que casi aniquiló a la Legión V *Alaudae*, amén de perder sus estandartes. Como era de suponer, la reacción de Domiciano no se hizo esperar, enviando inmediatamente a un nuevo comandante -Lucio Tetio Juliano- que a pesar de vencer a los dacios con relativa facilidad, no pudo continuar en su avance debido, entre otras cuestiones, a lo dificultoso de la orografía de los Cárpatos. De esta forma, Roma tuvo que comprar la paz pagando tributos a los dacios, así como enviarles ingenieros y artistas para que pudieran embellecer sus ciudades.



Fig. 6: Entrada de la fortificación (y posteriormente ciudad comercial) romana de Porolissum, construida en el 106 durante la II Guerra Dacia. Esther Núñez.

A pesar del *status quo* al que habían llegado ambas potencias, Decéballo hostigaba las zonas de fronteras mediante razias y actos de pillaje, de manera que Roma necesitaba aplastarlo de una vez por todas como medida de seguridad de sus propios territorios y, lo que aún le interesaba más, para conseguir sus ingentes reservas de metales (sobre todo oro) fundamentales para poder acuñar monedas y para cumplir con el pago de las soldadas.

De esta manera, una vez asumido el *imperium maius* por Trajano, pidió la aquiescencia del Senado para emprender una nueva incursión militar -la Primera Guerra Dacia- que comenzó en el año 101 y que contó por parte de Roma con un gran ejército. Tras una serie de escaramuzas desarrolladas inteligentemente por Decéballo y neutralizadas prontamente por Trajano, la victoria romana fue total y el rey dacio tuvo que rendirse y aceptar las imposiciones del conquistador que llevaron a convertir su reino en un estado tributario de Roma.

Pero Decéballo no cesaba en su empeño de echar a los invasores de sus territorios, de suerte que en el año 105 se rebeló nuevamente y empezó a guerrear contra las colonias vecinas. La contraofensiva del emperador hispano fue contundente y, con tres columnas de ejército que, según las fuentes, comprendían 13 legiones más tropas auxiliares, comenzaron a avanzar sobre las tierras dacias. El propio Trajano, al parecer, dirigió el asedio de la capital Sarmizegetusa Regia que, si bien inicialmente parecía que podría resistir, finalmente tuvo que rendirse, siendo saqueada, arrasada e incendiada por las legiones romanas (supuestamente, cabe la posibilidad que fueran los propios habitantes aplicando la práctica de "tierra quemada"); la misma suerte corrieron el resto de núcleos urbanos, que paso a paso fueron cayendo bajo tan poderoso ejército.



Fig. 7: Anfiteatro de Porolissum.  
Esther Núñez

Una vez derrotadas sus tropas, el rey Decéballo emprendió una rápida huida en la que fue seguido de cerca por el decurión Tiberio Claudio Máximo pero, cuando este iba a darle alcance, prefirió suicidarse antes de ser apresado por los romanos; las manos y cabeza del rey fueron cortadas y enviadas al emperador.

Tras la pacificación de la zona, se comenzó el proceso de romanización que requirió la construcción de numerosos *castra* (campamentos) y nuevas ciudades. En este sentido, es curioso que ninguna de estas urbes se levantara sobre antiguos asentamientos dacios, es decir, todas se trazaron y edificaron *ex novo*, aunque en el caso de la nueva capital se mantuvo el nombre: 'Ulpia Traiana' Sarmizegetusa. Por otra parte, la incansable máquina propagandística romana propaló la victoria de innumerables formas, de manera que los testimonios de las hazañas sobre los dacios, además de celebrarse con 123 días de juegos circenses, quedaron plasmados tanto textualmente (*De Bello Dacico*, *Gaetica*, *Dacica*, etc.) -escritos estos que, lamentablemente, se han perdido casi en su totalidad-, como a través de acuñaciones monetarias, lápidas y monumentos; de entre estos últimos, destaca la conocida como Columna Trajana.



Figs. 8 y 9: Restos del castrum de la Legio V Macedónica, de importante papel en la I Guerra Dacia. Esther Núñez

## V. COLUMNA TRAJANA.

Aunque Roma consiguió conquistar la Dacia gracias a tan magnífico estrategia como era Trajano, el otro gran interés del imperio, hacerse con el colosal tesoro (se dice que al menos 165 toneladas de oro y más del doble de plata) del país vencido, se les resistía. El caso es que mantener al músculo militar romano: sus legiones, resultaba muy costoso y, tras tantas contiendas sucesivas y en puntos tan lejanos... las arcas del *aerarium* estaban vacías. Buscaron por toda la región daco-geta, amenazaron con torturas y engatusaron con premios, pero en balde, era un enigma donde se encontraban las codiciadas riquezas. Sin embargo, según una historia a caballo entre la realidad y el mito, apareció un traidor llamado Bicilis que, esperando la recompensa prometida, delató donde se había camuflado el valioso botín: según cuenta Dion Casio en su *Historia Romana*, el sagaz Decéballo había realizado una enorme obra consistente en desviar el curso del río Sargetia para depositar bajo su cauce todos los bienes de valor, protegerlos cuidadosamente y soterrarlos de nuevo, haciendo a continuación que el río volviera a su curso natural. Lo cierto es que para los romanos por sí solos, hubiera sido realmente imposible localizar el tesoro ocultado por la astucia del rey dacio; fue, por tanto, gracias a conseguir esta fortuna, que pudo construirse el nuevo conjunto foral con su columna Trajana.



Figs. 10 y 11: Mercado y Foro de Trajano en Roma, con la columna al fondo



Ubicada en el foro de Trajano<sup>6</sup>, junto al monte Palatino, se trata de un monumento de carácter conmemorativo realizado en mármol de la mejor calidad (de Carrara), mediante 18 tambores superpuestos, de unos 4 m de diámetro y unas 40 tm de peso cada uno. Se supone que su artífice fue Apolodoro de Damasco<sup>7</sup> -como lo fue de todo el conjunto arquitectónico circundante-, y, aunque no se conoce con exactitud cuándo comenzó a realizarse, si se sabe el momento de su finalización: el 18 de mayo del año 113. La columna se yergue sobre un pedestal paralelepípedo de 8 m de alto, alcanzando en total los 38 m, cota que, según se puede leer en la inscripción basal<sup>8</sup> (por cierto, un magnífico ejemplo de letra *capital quadrata*), era la misma a la que llegaba el promontorio que fue necesario desmontar para su construcción. El interior está hueco, contando con una escalera de caracol que llega hasta una pequeña plataforma superior a modo de mirador. Inicialmente parece que se remataba con la figura de un águila, no obstante, pronto se sustituyó por una escultura del propio Trajano. Fue a finales del siglo XVI, cuando el papa Sixto V decidió sustituir la estatua del emperador por la de San Pedro, que es la que puede verse en la actualidad.



Fig. 12: La Columna Trajana. Esther Núñez



Fig. 13: Moldes con el desarrollo íntegro de los relieves de la Columna Trajana, en el museo della Civiltà Romana. Wikipedia Commons

Una vez labrados los relieves, todos se pintaron con vivos colores<sup>9</sup>, hecho que, aunque restara solemnidad al monumento, por el contrario, lo hacía mucho más atrayente desde el punto de vista visual, siendo este el fin propagandístico que pre-

<sup>6</sup> Para conmemorar la victoria sobre los dacios, Trajano mandó construir, además de la célebre columna, un foro -el foro Trajano- conformado por una amplia plaza porticada, dos bibliotecas, un mercado, la basílica Ulpia y, posiblemente, también un templo.

<sup>7</sup> Apolodoro de Damasco (nacido sobre el año 60 y muerto -ajusticiado probablemente por mandato de Adriano- en el 133), fue un gran arquitecto y artífice de la mayoría de las importantes construcciones y monumentos (puente sobre el Danubio, foro, termas, etc.) de Trajano.

<sup>8</sup> La inscripción dice lo siguiente:

SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS//IMP CAESARI DIVI NERVAE F NERVAE//  
TRAIANO AVG GERM DACICO PONTIF//MAXIMO TRIB POT XVII IMP VI COS VI P P //  
AD DECLARANDVM QVANTAE ALTITVDINIS//MONS ET LOCVS TANT<...>IBVS SIT EGESTVS

*El Senado y el pueblo romano, al emperador Cesar Nerva Trajano Augusto Germánico Dacico, hijo del divino Nerva, Pontífice máximo, tribuno por decimoséptima vez, emperador por sexta vez, cónsul por sexta vez, padre de la patria, para mostrar la altura que alcanzaba el monte y el lugar ahora destruidos para obras como esta*

<sup>9</sup> Al igual que los griegos, los romanos solían policromar la mayor parte de las esculturas y relieves marmóreos.

suntamente se buscaba: que tanto los ciudadanos de Roma, como los visitantes, apreciaran de una forma impactante las notorias victorias del emperador. El relieve se extiende en una espiral continua que da 23 veces la vuelta a la columna y que desenrollada alcanza los 200 m de longitud. En la mitad inferior se detallan los hechos de la primera de las campañas dacias de Trajano, la de 101/102, y en la parte superior la de la segunda, de 105/106. Para separar las dos zonas nítidamente, se intercala entre ambas la representación de una Niké (Victoria). A penas si se utiliza la perspectiva, toda vez que ello significaría la pérdida de espacio para la narrativa y resultaba fundamental poder plasmar el mensaje que se intentaba transmitir de forma completa. Son unas 2500 figuras humanas, más gran cantidad de animales (equinos principalmente), al igual que armas e impedimenta y, en general, se "retrata" todo el material utilizado por el ejército; por todo ello, se ha convertido en una importantísima fuente de información para el estudio de técnicas militares y máquinas de guerra romanas.

Cuando Trajano murió en Selinunte, fue incinerado y repatriado por su mujer Pompeya Plotina a Italia. Aunque era preceptivo para todas las ciudades romanas no enterrar intramuros, el senado permitió una excepción con el emperador y sus cenizas, depositadas en una urna de oro, fueron inhumadas a los pies de su columna, lugar donde permanecieron hasta que, según se piensa, en una de las invasiones bárbaras fueron exhumadas y, previsiblemente, esparcidas para fundir el recipiente cinerario hecho con tan preciado metal.

Ciertamente la columna Trajana cuenta con todas las características para que se vea en ella un nítido ejemplo de construcción pública realizada para y por la gloria personal de un prohombre político; una flagrante instrumentalización del arte para fines particulares... pero, si Trajano buscó con ello engrandecer y enaltecer su persona, si su función fue, en primer grado, la de transmitir el mensaje propagandístico de sus conquistas ¿porque la levanto ocluida por sus otros magníficos edificios, en un espacio donde difícilmente se podía observar al completo la crónica de sus victorias.



Fig. 14: Restos del anfiteatro de 'Ulpia Taiana' Sarmizejetusa, la capital de Trajano en la Dacia. Esther Núñez



## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO FREIJEIRO, A. *Arte antiguo del Asia anterior*, Eds. US, 1975.
- BLAZQUEZ, J.M<sup>a</sup>. *Trajano*, Ariel, 2003.
- Adriano*, Ariel, 2008.
- BRIANT, PIERRE, *Histoire de l'Empire perse, de Cyrus à Alexandre*, distribuidor Hchette, 1998.
- BURELLO, M. *Gilgamesh o del origen del arte*, Hecho Atómico Eds., 2013.
- CANTO, A.M. *Las raíces béticas de Trajano: los "Traii" de la Itálica turdetana, y otras novedades sobre su familia*, Sevilla, RD Editores, 2003.
- CASTILLO LOZANO, J.A. "Admirados y odiados: el Imperio dacio y el mundo clásico. De Burebista (60-44 a. C.) a Decéballo (87-106 d. C.)", *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval*, vol. 3, nº 1, 2014, pp. 27-49.
- DION CASIO, *Historia romana*, libro 68.
- GONZÁLEZ-CONDE PUENTE, M.P. *La guerra y la paz bajo Trajano y Adriano*, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1991.
- JACQ, J. *Ramsés: La batalla de Qadesh*, Barcelona, Booket, 1980.
- KRAMER, S.N. *La historia empieza en Sumer*, Alianza, 1981.
- LALOUETTE, C. *Memorias de Ramses el grande*, Critica 1944.
- LARA, F. *Código de Hammurabi*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, C.; GÓMEZ LÓPEZ, C. y ALZAGA RUIZ, A. *Historia del arte antiguo en Egipto y Próximo Oriente*, Ed. Universitaria Ramón Areces, 2009.
- MONTERO FENOLLÓS, J.L. *Breve historia de Babilonia*, Ediciones Nowtilus, 2012.
- OLTEAN, R. *Dacia: la conquista romana*, Eds. Despertaferro, 2017.
- PIRENNE, J. *Historia de la civilización del Antiguo Egipto*, Barcelona, Ed. Éxito, 1963.
- PISA SÁNCHEZ, J. *Breve historia de los persas*, Eds. Nowtilus, 2011.
- POEMA DE PENTAUR
- PIZARROSO, A. "Historia de la propaganda: una aproximación metodológica", *Historia y Comunicación Social*, nº 4, 1999, pp. 145-171.
- RUIZA, M.; FERNÁNDEZ, T. y TAMARO, E. "Biografía de Darío I el Grande", *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dario.htm> (consultado el 2 de septiembre de 2021).



# LA EVOLUCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN O CÓMO HACER COMPRENSIBLE UNA VERDAD DE FE A TRAVÉS DEL ARTE<sup>1</sup>.

THE EVOLUTION OF THE ICONOGRAPHY OF THE IMMACULATE CONCEPTION OR HOW TO MAKE A TRUTH OF FAITH UNDERSTANDABLE THROUGH ART.

**José Antonio Peinado Guzmán**

*RESUMEN: El camino recorrido desde el arte para elaborar una iconografía que plasmase la idea de la concepción inmaculada de la Virgen, se realizó de forma lenta y progresiva. Una argumentación tan abstracta y sutil no fue fácil de reflejar plásticamente. Por esta razón irán surgiendo diferentes modelos, que intentaron expresar tal verdad de fe: el Árbol de Jesé, el Abrazo ante la Puerta Dorada o Santa Ana Triple serán algunas de esas formas que se crearon. Así pues, no será hasta el siglo XVII cuando se encuentre una imagen definitiva, tan compleja como el dogma que representaba, que venga a dar respuesta a aquella necesidad iconográfica.*

*ABSTRACT: The path of art to elaborate an iconography that embodies the idea of the immaculate conception of the Virgin took place slowly and progressively. Such an abstract and subtle argument was not easy to reflect plastically. For this reason, different models emerged which attempted to express this truth of faith: the Tree of Jesse, the Embrace at the Golden Gate and the Triple Saint Anne were some of the forms that were created. It was not until the 17th century that a definitive image, as complex as the dogma it represented, was found to respond to that iconographic need.*

<sup>1</sup> PEINADO GUZMÁN, J.A. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 514-539 [consulta: 04-04-2020].

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 215-229

ISBN: 978-84-09-39771-6



Prácticamente desde sus orígenes, la Iglesia ha mantenido una especial relación con el arte. Siempre lo consideró un medio privilegiado para evangelizar y transmitir de forma plástica sus verdades de fe. Especialmente, a partir del arte románico en adelante, se aprecia ese carácter didáctico y adoctrinador, muy útil para enseñar a la inmensa mayoría de la población, analfabeta e iletrada. Tal es así, que en el Concilio de Trento se recoge claramente esta postura: *"Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención; expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad"*<sup>2</sup>. Son muy clarificadoras, en este aspecto, las palabras de San Pedro Canisio al respecto: *"Si nosotros fuéramos ángeles, no tendríamos necesidad ni de iglesias, ni de culto, ni de imágenes, pero no somos más que hombres. Encadenada a esta pesada carne, nuestra alma se eleva algunas veces, pero cae muy pronto. Es necesario que la Iglesia nos recuerde sin cesar lo que estamos dispuestos a olvidar siempre"*<sup>3</sup>. Por tanto, la Iglesia, en lo referente al arte sacro, lo mejoró y le inculcó otro espíritu<sup>4</sup>.

Dicho esto, al tratar verdades de fe o cuestiones dogmáticas, donde el elemento narrativo no se aprecia como en el caso de historias bíblicas o hagiográficas, el arte tuvo que agudizar el ingenio y buscar soluciones novedosas ante tal reto. Quizás el ejemplo más paradigmático de esto sea el asunto que tratamos: la evolución iconográfica que se produjo en torno al dogma de la Inmaculada Concepción. No forma parte de este estudio analizar los pormenores de la denominada controversia inmaculista, pero para lo que nos ocupa sí debemos referir que la comprensión de aquellos postulados teológicos no resultaba fácil de asumir. Es evidente que aquellos argumentos académicos y escolásticos que se aducían, tanto a favor como en su contra, no resultaban ni inteligibles ni asequibles para el pueblo llano. Y desde luego, para la Iglesia, encargada de transmitir ese mensaje, tampoco le resultó fácil difundir a esas gentes analfabetas tales verdades de fe. Quizás esto explique el porqué, desde el punto de vista iconográfico, en este aspecto se produjo un desarrollo progresivo. Podríamos decir incluso que, a base de tanteos. Y es que plasmar artísticamente que la Virgen fue concebida sin pecado original desde el primer instante de su concepción era de una dificultad considerable.

Así pues, debido a la abstracción y sutileza de tales argumentaciones, la evolución artística del tema es tardía, concretamente del siglo XV. Como no existían antecedentes a nivel iconográfico del tema, lo que se hizo fue adaptar modelos de vírgenes medievales a tal fin. Igualmente, en un período tan inicial, para aseverar que una obra tiene naturaleza concepcionista, deberemos concluirlo al asociarla a una orden inmaculista, un mecenazgo, que se observe una dedicatoria o inscripción. Por tanto, en estos momentos tan iniciales, resulta muy difícil e incluso subjetivo identificar determinada imagen como alusiva a la Inmaculada.

<sup>2</sup> *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Traduc. Ignacio LÓPEZ DE AYALA. Madrid, Imprenta de D. Ramón Martín Indar, 1847, sesión XXV, pp. 330-331.

<sup>3</sup> SAN PEDRO CANISIO, *De Maria Virgine incomparabili, et Dei Genitrice sacrosancta. Libri Quinque*, Ingotstadii, Excudebat David Sartorius, 1577, p. 701.

<sup>4</sup> MÁLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 22.

Según lo dicho, será alrededor de 1500 cuando la Inmaculada Concepción empiece a plasmarse del modo en que se hizo común en el siglo XVII<sup>5</sup>.

Así, pues, en ese proceso de acercamiento iconográfico, y en ocasiones a base de "tanteos", el primer modelo que, sin ser un prototipo claramente concepcionista, influirá posteriormente en su consolidación plástica será el de la Virgen Apocalíptica o Preexistente. Constituye a su vez la representación más antigua de la Virgen que nos ha llegado en el arte español. Los primeros ejemplos los encontramos en los *Beatos* de los siglos X y XI, aunque quizás este modelo provenga del período bizantino. Por este motivo, por su antigüedad, es reseñable su importancia. Muestras de ello las encontramos en el *Beato de Facundo*, el *Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid* o el *Beato de Osma* o el *Beato de Liébana*.

El prototipo está vinculado a la famosa cita del libro del Apocalipsis: "*Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*"<sup>6</sup>. Aunque desde un punto de vista hermenéutico este pasaje realmente alude a la Iglesia y no a la Virgen, a lo largo de la historia, tanto la patrística como la liturgia, lo han vinculado a ésta, terminando unidos indisolublemente.

A nivel iconográfico, en España se puede hallar el modelo plasmado de tres formas diferentes:

- Sin el Hijo, con los brazos abiertos y en actitud de oración. Alrededor de la cabeza las doce estrellas, sobre el pecho o el vientre el disco solar, colocándose la luna a sus pies.
- Imagen muy similar a la anterior, que tendría como particularidad la aparición del Hijo. El seno de la Virgen aparecería entreabierto, surgiendo el Niño rodeado de rayos solares. Se mantendría la actitud orante de María.
- El último modelo colocaría los ornamentos astrales de modo aleatorio, sin un orden establecido. Su peculiaridad reside en que la Virgen, al sujetar con sus brazos al Hijo, pierde la actitud orante de los tipos anteriores<sup>7</sup>.

Como elemento anecdótico, hemos de hacer mención a la luna bajo los pies de la Virgen. Habitualmente se tiende a relacionar con el citado pasaje del Apocalipsis. Al respecto hemos de afirmar que en las representaciones de la *Tota Pulchra* se utiliza evocando la cita del libro del *Cantar de los Cantares*<sup>8</sup>: "*bella como la luna*"<sup>9</sup>.

¿De dónde viene, entonces, esa vinculación del texto apocalíptico con María? Ya hemos dicho que teológicamente la cita tiene un sentido eminentemente eclesiológico. Pero será la exégesis de San Bernardo la que empezará a relacionar la misma con la Virgen. Por tanto, a partir del siglo XII empezará a extenderse dicha interpretación mariana<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> STRATTON, S. *La Inmaculada Concepción en el arte español*, (Tirada aparte de *Cuadernos de Arte e Iconografía*), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 13.

<sup>6</sup> Ap. 12, 1.

<sup>7</sup> Cfr. TRENS, M. "*María. Iconografía de la Virgen en el arte español*", Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 55-61 y RÉAU, L. "*Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*" (tomo 1, vol. 2), Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 85-86.

<sup>8</sup> Cfr. STRATTON, S., op. cit., p. 39.

<sup>9</sup> Cant. 6, 9.

<sup>10</sup> "*¿No os parece, pues, ser María aquella mujer vestida del sol? Porque, aunque del contexto de la visión profética se deduce que en ella se alude al estado presente de la Iglesia, mas también puede atribuirse sin inconveniente alguno a María*". En: SAN BERNARDO. "Homilía en el domingo infraoctavo de la Asunción de la B.V. María", *Obras de San Bernardo*, Madrid, B.A.C., 1947, p. 624.



También hemos de decir que el arquetipo de Virgen Apocalíptica fue usado en España también para plasmar la escena de la Asunción. Dicho modelo, según parece, fue traído de Holanda, extendiéndose por la península a fines del XV y durante la siguiente centuria. De hecho, tal fue la relación del prototipo con la temática asuncionista que Molanus, al describir este tipo de imágenes, no las vincula con el asunto inmaculista. Así pues, el episodio del Apocalipsis se asociará únicamente a la Asunción<sup>11</sup>.

Esto viene a demostrarnos que cuando Molanus escribe su tratado en 1568, éste se fija en las imágenes asuncionistas españolas para establecerlas como prototipo artístico de ese tema. Pero esto también conlleva una consecuencia indirecta: en la segunda mitad del siglo XVI español, para representar la cuestión inmaculista, utiliza modelos de vírgenes en los que se incorporaban símbolos letánicos, esto es, la *Tota Pulchra*, así como escenificaciones del *Abrazo en la Puerta Dorada*, por lo que aún no se había precisado el molde definitivo en la figura de la Inmaculada Concepción<sup>12</sup>. Si Molanus hubiese conocido ejemplos de la Virgen Apocalíptica asociados al concepcionismo, probablemente los habría mencionado.

Cuando en el siglo XVII, en este arquetipo confluyan tanto las figuraciones inmaculistas como las asuncionistas, estas elaboraciones híbridas tenderán a confundirse. Algunos autores van a intentar diferenciar sendas escenas, representando en las de la Asunción a María con la mirada alta y las manos separadas, en contraposición a la Inmaculada, con semblante recogido y las manos unidas a la altura del pecho. Ahora bien, esto no es una norma fija ni será determinante para diferenciarlas<sup>13</sup>.

Una variante muy tardía de este modelo sería el de la Virgen Apocalíptica alada. Es frecuente encontrarla en grabados del siglo XVIII, y también en pinturas americanas. Evidentemente el arquetipo inmaculista clásico ya estaba configurado. El fundamento del mismo, procede también del libro del Apocalipsis: "*Cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón, donde tiene que ser alimentada un tiempo y tiempos y medio tiempo. Entonces el Dragón vomitó de sus fauces como un río de agua, detrás de la Mujer, para arrastrarla con su corriente. Pero la tierra vino en auxilio de la Mujer: abrió la tierra su boca y tragó el río vomitado de las fauces del Dragón*"<sup>14</sup>. Muy similar al prototipo anterior, mantiene los elementos astrales. Puede aparecer acompañada del dragón o la serpiente y, en ocasiones, pueden verse las figuras de Raimundo Lulio o Duns Scoto, defensores del dogma concepcionista<sup>15</sup>. Hemos de citar el famoso grabado de Alberto Durero sobre el tema, o en Latinoamérica tuvo mucha aceptación la denominada *Virgen de Quito*, una escultura de Bernardo de Legarda datada en 1734.

Como venimos diciendo, no resultaba nada fácil expresar plásticamente el concepto teológico de la concepción inmaculada de la Virgen. Así pues, un intento para expresar tal verdad de fe que se comenzó a utilizar en el medievo sería mediante la

<sup>11</sup> "Y después de su Asunción, María se convirtió en reina de los cielos. La Iglesia creyó oportuno erigir una estatua real, como estaba descrito en el Apocalipsis, donde se escribiese cómo Juan ve a esta reina, vestida de sol, la luna bajo sus pies, una corona de doce estrellas sobre su cabeza" MOLANUS, J. "De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusum", *Theologiae. Cursus Completus*, Paris, J. P. Migne, 1843, lib. III, cap. XXXII, col. 251.

<sup>12</sup> Cfr. STRATTON, S., op. cit., p. 44.

<sup>13</sup> Cfr. ESCALERA PÉREZ, R. "*La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica*", *Tota Pulchra. El arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía. Obispado de Málaga. Unicaja, 2005, p. 59. Esta información también aparece en: RÉAU, L., op. cit., p. 86.

<sup>14</sup> Ap. 12, 13-16.

<sup>15</sup> TRENS, M., op. cit., pp. 62-64.

figuración descriptiva y genealógica. El recurso que surgirá será el Árbol de Jesé<sup>16</sup>. Hemos de recurrir nuevamente a la interpretación alegórica que los Santos Padres hacían del famoso pasaje del profeta Isaías del que arranca dicha iconografía: “Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará”<sup>17</sup>. Pero nos íbamos a encontrar con un problema al interpretar la Sagrada Escritura. Tal y como aparece en la genealogía del *Evangelio de San Mateo*, y que se remonta hasta Jesé<sup>18</sup>, la misma terminaba en San José, padre putativo de Jesús, y no en María. Por tanto, ello conllevaba un dilema no menor en la exégesis del texto. Pero tal asunto sería resuelto fácilmente por los teólogos mediante una interpretación un tanto simple, pero que solventaba el tema: San José, según las leyes y costumbres de Israel, había escogido como esposa a una mujer de su mismo linaje. Así pues, San Jerónimo y San Ambrosio escribirán sobre dicha cuestión sosteniendo que en el árbol genealógico de San José estaba incluida María<sup>19</sup>.

Las primeras representaciones del tipo las hallamos en las miniaturas de las *Genealogías* de las Biblias y de los *Beatos*. Probablemente sería de ahí de donde se inspirase el Abad Suger, entre los siglos XI-XII, para plasmarlo en una vidriera de la abadía de Saint-Denis. Ejemplos de ello los encontramos en el *Vitae Sanctorum* del primer tercio del siglo XII, en el claustro Santo Domingo de Silos (c. 1158), y en la citada vidriera, además de otra en la catedral del Chartres (c. 1159). El modelo se extenderá por toda Europa durante el medievo con gran profusión.

Iconográficamente se representa al padre del rey David, Jesé, o bien tumbado, o sentado, y en la mayoría de las ocasiones dormido. Este detalle viene a recordar el sueño de Adán, en el momento en el que Dios le saca una costilla para crear a Eva. De igual modo, de Jesé saldrá una nueva generación, santa, que culminará en Jesús: si de Adán nació la humanidad, de Cristo surgirá una humanidad nueva.

Asimismo, en el modelo se puede observar cómo desde Jesé van desarrollándose raíces que culminan en la figura de María. De esos tallos van a ir apareciendo diferentes personajes bíblicos. A modo de anécdota, hay que reseñar que dicho árbol puede arrancar del costado o de la oreja. Uno haría alusión al costado lanceado de Cristo en la cruz, mientras que el otro haría referencia al Verbo. El árbol de Jesé culmina en la aparición de Cristo, el Verbo, la Palabra, que entra en la persona por el oído. Esta idea ya subyace en los textos de Zenón de Verona<sup>20</sup>. Todo esto se perpetuará hasta en representaciones de la Anunciación, donde se afirma que María “había concebido por la oreja”.

Tampoco nos encontramos un número fijo de personajes en la escena. Habrá representaciones en las que veamos cientos y otras en las que sólo aparezcan los indispensables (v.g. Jesé, Joaquín, Ana, la Virgen y Jesús). La razón de ello es que en este árbol lo trascendental no son las ramas, sino la cadena en sí, su significado. De igual modo, solían todos aparecer vestidos como reyes, aunque todos no lo fueran: todos formaban parte de una estirpe real. Otro detalle es que, por lo general, los apreciamos tocando instrumentos musicales variados, puesto que están celebrando la aparición de Cristo. En palabras neotestamentarias, evoca cuando Jesús dice que “Abrahán se regocijó esperando ver mi día; y lo vio y se alegró”<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> MANZARBEITIA VALLE, S. “El árbol de Jesé”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2 (2009), pp. 1-8.

<sup>17</sup> Is. 11, 1.

<sup>18</sup> Mt. 1, 1-17.

<sup>19</sup> SCHREINER, K., “María, ¿descendiente del rey David sin árbol genealógico?”, *María. Virgen, Madre, Reina*. Barcelona, Herder, 1996, pp. 315-321; SAN JERÓNIMO, “Commentariorum in Isaiam prophetam”, *Patrología Latina* 24. Paris, J. P. Migne, 1865, lib. IV, cap. XI, col. 147.

<sup>20</sup> ZENÓN DEVERONA, “Tractatus”, *Patrología Latina* 11, Paris, J. P. Migne, 1845, XIII, col. 352.

<sup>21</sup> Jn. 8, 56.

En ocasiones, el ramaje adquiere forma de parra. Y es que en la mística medieval los parrales estaban vinculados con la cruz. Pero también aludía al sueño del rey Astiages quien, dormido, vio que de su hija brotaba una vid, significando que ella daría a luz al rey Ciro, destinado a liberar de la opresión a los judíos. Finalmente, en lo referente al remate, podemos apreciar diferentes tipos: la Virgen se puede colocar sentada o de busto. Cristo puede aparecer o no. Y si está, normalmente se aprecia sentado mayestáticamente sobre su Madre. En ocasiones, podemos ver coronando la obra siete palomas, recordando los siete dones del Espíritu Santo que aparecen en el profeta Isaías: Sabiduría e Inteligencia, Consejo y Fortaleza, Ciencia y Piedad, y Espíritu del Temor del Señor<sup>22</sup>. Otras variantes que se pueden hallar serían la presencia del Padre Eterno, la Trinidad o incluso San José. Curioso, asimismo, es el caso en el que el Árbol de Jesé se entronca con el Árbol de la cruz, adquiriendo así tintes de Pasión<sup>23</sup>. Finalmente, algunos modelos sustituyen la figura de Jesé por la del fundador de una orden religiosa, situando en las ramas a los santos o miembros más destacados de la misma<sup>24</sup>.

Una evolución de esta plasmación genealógica será la Parentela de María. Vendría a ser como una síntesis más gráfica y menos esquemática del árbol de Jesé. Está configurado como un cuadro de familia donde, de modo muy indirecto y figurado, se alude a la concepción inmaculada de María. En la escena encontramos, por lo general, a la Virgen, el Niño, San José, Santa Ana y San Joaquín. Asimismo, aparece el Espíritu Santo en forma de paloma, en el caso de la pintura, que nos señalaría ese tinte inmaculista.

La fuente inspiradora de esta iconografía son los *Evangelios Apócrifos*<sup>25</sup>. Si bien, los datos de estos textos no canónicos son parcos, el desarrollo que esta historia tuvo en la *Leyenda Dorada*, en menor medida, y en las narraciones medievales hagiográficas, fueron cruciales para su expansión<sup>26</sup>. Según la tradición de estos escritos, Santa Ana se casó tres veces. Es el llamado *trinubium*. Los nombres de sus esposos fueron Joaquín, padre de la Virgen; Cleofé, padre de María; y Salomé, padre de la otra María. Asimismo, la parentela se completa con los esposos de éstas. Por un lado, María, casada con San José; María, hija de Cleofé, casada con Alfeo y madre de José, Judas, Santiago el Menor y Simón; finalmente la otra María, casada con Zebedeo, de cuya unión nacieron Santiago el Mayor y Juan Evangelista.

La leyenda de esta larga familia, tuvo un singular desarrollo a raíz de unas visiones de Coleta de Corbie en 1406. Debido a ellas, la Santa Parentela llegó a componerse de hasta veintitrés miembros. Iconográficamente, a partir del Concilio de Trento, fue desapareciendo esta imagen. Y es que la Iglesia, que en tan gran estima tenía a la madre de la Virgen, considerándola como mujer sin tacha, no veía con buenos ojos que dicha santa se hubiese casado en tres ocasiones. De hecho, incluso para el tratadista y pintor Pacheco, en su obra *El arte de la pintura*, le resultaba una iconografía detestable, aconsejando lo siguiente: "*que los pintores no renueven semejante pintura, antes la borren de su memoria para siempre*"<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Is. II, 2-3.

<sup>23</sup> Cfr. TRENDS, M., op. cit., pp. 98-108.

<sup>24</sup> Cfr. ESCALERA PÉREZ, R., op. cit., p. 44.

<sup>25</sup> Las escasas alusiones que aparecen en los Apócrifos las encontramos en el siguiente texto: "...asistía también Jesús con María, su madre, y con la hermana de ésta, María de Cleofás, que el Señor había otorgado a su padre Cleofás y a su madre Ana en recompensa por la ofrenda que habían hecho a Dios de María, madre de Jesús. Y para su consuelo le habían dado también por nombre María". En: SANTOS OTERO, A. de, "Protoevangelio de Santiago", *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, B.A.C., 2006, parte segunda, XLII, p. 108.

<sup>26</sup> Leves referencias encontramos sobre esto en los datos que, sobre Santiago el Menor y Simón, aparecen en la *Leyenda Dorada*. Cfr. VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada (vol. 1)*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 280 y VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada (vol. 2)*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 682.

<sup>27</sup> PACHECO, F. *El arte de la pintura*, Edit. B. BASSEGODA, Madrid, Cátedra, 1990, p. 582.

Ejemplos de esto lo podemos contemplar en la Basílica de San Servacio de Maastricht, un anónimo de 1470; en la iglesia de San Juan Bautista de Dortmund, obra de Derick Baegert en torno a 1490; en la iglesia de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), el políptico de Hernando de Esturmio de 1549; en la iglesia de los Dominicos de Pamplona, de Miguel Espinal I, de 1561; o en la Capilla Real de Granada, la talla de Bernabé de Gaviria, de 1603.

Puesto que el prototipo genealógico no terminaba de ser exitoso a la hora de exponer la concepción inmaculada de la Virgen, aparecerán otros más afinados como el Abrazo en la Puerta Dorada o el Encuentro de Joaquín y Ana. Para ello se hizo uso de leyendas populares que circulaban en el medievo. La historia se resumía en que, supuestamente, la Virgen había sido concebida por el beso que sus padres se dieron en la Puerta Dorada<sup>28</sup>. Los franciscanos utilizaron esta imagen dándole desde el principio un cariz inmaculista, usándola como propaganda<sup>29</sup>. De hecho, éstos sostenían que mediante dicho ósculo, Santa Ana se había quedado embarazada, por lo que constituía el primer acto redentor de Dios<sup>30</sup>. Aun así, a partir del Concilio de Trento, esta iconografía irá desapareciendo por dos razones: la primera, porque es un episodio que no aparece en los evangelios canónicos; y la segunda, por el problema teológico que suscitaba al exponer un nacimiento prodigioso y sobrenatural de la Virgen, algo que atentaba contra la idea de que solo Cristo tuvo una generación extraordinaria. De todos modos, Trento, con respecto a esta representación, va a bascular entre tolerarla e ignorarla. Al fin y al cabo, como el pueblo se quedaba con lo anecdótico del beso de la leyenda, el error teológico no tenía consecuencias más graves<sup>31</sup>. Esto tenía también otra segunda lectura, que la escena tampoco lograba plasmar con nitidez la verdad de fe que se pretendía explicitar. Los tratadistas clásicos se oponen a dicha representación ahondando en la idea del error. Es el caso de Molanus o de Pacheco<sup>32</sup>. Fuere como fuere, tolerada o ignorada, lo cierto es que sería prohibida finalmente por Inocencio XI en 1677<sup>33</sup>.

El modelo procede de los Apócrifos, concretamente, del *Evangelio del Pseudo Mateo*<sup>34</sup>. En él se observan a los dos protagonistas, ante un marco arquitectónico (la Puerta Dorada del Templo de Jerusalén), símbolo de la Puerta del Paraíso, abrazándose. La tradición decía que, en ese instante, se produjo la concepción de María. Realmente rara vez aparece el beso en sí. Un ángel acerca las cabezas de ambos, pero el ósculo propiamente dicho se evita representar, a lo sumo un abrazo o caricia por razones de pudor<sup>35</sup>. Ejemplos de este modelo los encontramos en el Menologion de Basilio II, del siglo IX; en el reverso del icono Novgorod Znamenie, anterior a 1169; en el fresco del Giotto de 1305; en el retablo de la capilla de Santa Ana de

<sup>28</sup> STRATTON, S., op. cit., p. 19.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>30</sup> Cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla", *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2004, pp. 116-117.

<sup>31</sup> Esto aparece en un capítulo de su tratado cuyo título es bastante clarificador: "*Circa Imagines et Picturas quae errorem continent non periculosum, quid tolerandum, cavendumque sit*". En: MOLANUS, J., op. cit., lib. II, cap. XXVIII. También, cfr. MÁLE, É., op. cit., pp. 21-23.

<sup>32</sup> MOLANUS, J., op. cit., lib. III, cap. LV, col. 293; PACHECO, F., op. cit., p. 573.

<sup>33</sup> STRATTON, S., op. cit., pp. 21-22.

<sup>34</sup> "...un ángel de Dios se apareció a Ana mientras estaba en oración y le dijo: «Vete a la puerta que llaman Dorada y sal al encuentro de tu marido, porque hoy mismo llegará». Ella se dio prisa y se marchó allá con sus doncellas. Y, en llegando, se puso a orar. Mas estaba ya cansada y aún aburrida de tanto esperar, cuando de pronto elevó sus ojos y vio a Joaquín que venía con sus rebaños. Y en seguida salió corriendo a su encuentro, se abalanzó sobre su cuello y dio gracias a Dios diciendo: «Poco ha era viuda, y ya no lo soy; no hace mucho era estéril, y he aquí que he concebido en mis entrañas.»" SANTOS OTERO, A. de, op. cit., p. 82.

<sup>35</sup> De hecho, Francisco Pacheco critica este detalle, pues considera que la imagen del ángel, "juntándolos por fuerza", es poco decente. PACHECO, F., op. cit., p. 574.

la catedral de Burgos, obra de Gil de Siloé y Diego de la Cruz, entre 1486 y 1492 (curioso caso que podemos considerar tanto para el tema de del Árbol de Jesé como para el que tratamos ahora); o en la reja de la capilla de San Andrés de la catedral de Jaén, realizada por el Maestro Bartolomé en 1523.

Un híbrido entre el Árbol de Jesé y el Abrazo ante la Puerta Dorada será la Escena de los Tallos. En la misma se ve cierta evolución de ambos prototipos, una síntesis donde ya claramente se apunta a la generación de María<sup>36</sup>. La pose de los padres, más acorde con Trento, evoca la citada leyenda, pero con una postura más contemplativa ante la Inmaculada mismamente<sup>37</sup>. A mitad de camino entre uno y otro, es muy llamativo el lienzo *La Concepción de la Virgen*, atribuido a Ambrosius Benson, en torno a 1530, de la parroquia de Santa María de San Llorente de Losa (Burgos).

Aunque las primeras referencias del tema datan de los siglos X y XI, en iluminaciones manuscritos, en España el arquetipo es más tardío, ya que hasta el siglo XV es raro encontrarlo<sup>38</sup>.

Otros modelos destacables podrían ser, la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de la Colegiata de Osuna (Sevilla), en el retablo de los evangelistas. Se trata de una obra de Hernando de Esturmio de 1555. Finalmente es reseñable otro ejemplo en una de las vidrieras de la catedral de Granada, realizadas por Teodoro de Holanda entre 1554-1558. Durante el siglo XVII y XVIII los ejemplos son muy abundantes.

Uno de los tipos iconográficos que empezará a vincularse con la cuestión inmaculista será, pues, cualquiera que se asocie a la figura de Santa Ana por todo lo aducido anteriormente. Especialmente tendrá singular difusión la iconografía de Santa Ana Triple o Triplex. La misma concentra en una escena a la santa, la Virgen y el Niño. Aun así, tampoco nos encontramos con un arquetipo totalmente inmaculista, ya que la figura de Santa Ana es un tanto ambigua, puesto que también se la asociaba con la maternidad: era patrona del nonato, de las mujeres encinta, de los niños recién nacidos... Por eso, para valorar su significado inmaculista o no, tendremos que ver si el contexto está relacionado con la infancia de la Virgen o su concepción. Probablemente si el entorno esté rodeado de otros santos o si su imagen esté exenta, no tenga relación con la temática<sup>39</sup>. O incluso puede que nos encontremos casos donde sea un mecenas privado el que encargue la imagen, por su devoción particular.

El único prototipo que podríamos decir que es eminentemente concepcionista sería el denominado *Anna gravida*. En el mismo, del que no poseemos muestras en España, contemplamos a la santa con una diminuta imagen de la Virgen en el útero, haciendo alusión, claramente, a su milagrosa concepción<sup>40</sup>.

Volviendo a la Santa Ana Triple, aparte de contemplarse a la madre de María con su hija y el Niño, la abuela suele ir ataviada con manto color verde, en referencia a la esperanza<sup>41</sup>. El vestido, en cambio, suele ser rojo, símbolo del amor. Asimismo, podemos verla representada con nimbo o aureola circular, a semejanza de los santos del Nuevo Testamento, o con la poligonal, de los bienaventurados veterotestamentarios. No debemos olvidar tampoco un detalle particular, y es que el modelo

<sup>36</sup> STRATTON, S., op. cit., p. 17.

<sup>37</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., op. cit., p. 118.

<sup>38</sup> STRATTON, S., op. cit., p. 19.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>41</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F (tomo 2, vol. 3)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 78.

iconográfico de Santa Ana Triple es en sí un episodio anacrónico, ya que, según la tradición, los padres de María ya habían fallecido cuando Jesús nació<sup>42</sup>.

Ejemplos de esto los contemplamos en pintura, como el de Francesco Traini, de 1345; en escultura, mencionamos el que se halla en la trianera parroquia de Santa Ana de Sevilla, imagen fernandina del siglo XIII; en el Museo Nacional de Escultura encontramos una muestra de escuela castellana, seguramente de un taller burgalés, datable entre 1501-1525 u otro ejemplo, ubicado en el mismo lugar, de estilo aragonés del siglo XIV. No debemos olvidar que este prototipo es tremendamente prolífico, por lo que podríamos traer a colación miles de imágenes de los más recónditos lugares.

Mucho más cercano al modelo definitivo de representación de la Inmaculada Concepción será el denominado *Tota pulchra*. Este prototipo, lleno de matices y de gran riqueza simbólica, hace referencia a la figura de la Virgen rodeada de los atributos que aparecen en el *Cantar de los Cantares* o en otros libros veterotestamentarios. La propia denominación del tipo procede de una cita del mencionado libro bíblico: "*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te (Toda eres hermosa, amiga mía, y mancha no hay en ti)*"<sup>43</sup>. Tanto San Bernardo como Abelardo asociarán este texto con María: el primero lo aplica a la Virgen, y el segundo, lo vinculará con la Inmaculada Concepción<sup>44</sup>. Desde un punto de vista iconográfico, será Molanus en 1568 el que nos proporcione una descripción donde aconsejaba el modo de pintar el arquetipo:

*"Lo mismo que en el Cantar de los Cantares se asocia rectamente a la Santa Virgen: así incluso esta misma imagen de la Virgen es propia de una invención, en la cual es pintada para ella el Sol, las Estrellas, la Luna, la Puerta del Cielo, el Lirio entre las espinas, el Espejo sin mancha, el Huerto cerrado, la Fuente sellada, la Ciudad de Dios, de modo similar a como se dice en estas palabras: «Toda limpia eres, amiga mía, y no hay mancha en ti. Elegida como el sol, pulcra como la luna, estrella del mar, puerta del cielo, como lirio entre espinas...»"*<sup>45</sup>.

Los primeros modelos que encontramos datan de los comienzos del siglo XVI. Hemos de citar al respecto un grabado en un libro de las horas à *l'usage de Rouen*, que habría sido impreso en París en 1503. El mismo terminaría siendo reproducido dos años más tarde en la misma ciudad por Thielman Server en *Heures de la Vierge à l'usage de Roma*. El modelo tiene como antecedente el denominado *Áhrenkleidjungfrau* alemán. Se trata de una xilografía de mediados del siglo XV donde se contempla a la Virgen de pie, con las manos juntas a la altura del pecho y con el cabello suelto. Aunque dicho texto versaba sobre la virginidad perpetua de María y no sobre su concepción inmaculada, su iconografía será usada para plasmar esta incipiente doctrina. Por otro lado, en la composición final del prototipo, también influirán las letanías surgidas en el santuario de Loreto y que, a lo largo del siglo XV ya se rezaban<sup>46</sup>.

De este modo, alrededor de la figura mariana irán apareciendo elementos simbólicos que podemos encontrar, tanto en el *Cantar de los Cantares*, como en otros libros del Antiguo Testamento: la puerta del cielo, la luna, el sol, la rosa, la fuente, el pozo, el huerto cerrado, la vara de Jesé, el lirio, la estrella del mar, la torre de David, el olivo, el espejo...

<sup>42</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., op. cit., pp. 112-113.

<sup>43</sup> Cant. 4, 7.

<sup>44</sup> STRATTON, S., op. cit., p. 35.

<sup>45</sup> MOLANUS, J., op. cit., lib. III, cap. LV, col. 294.

<sup>46</sup> STRATTON, S., op. cit., p. 51.



En España lo encontramos, tanto en pintura como en relieves escultóricos, desde el siglo XVI<sup>47</sup>. Y su aceptación hará que se mantenga más allá del siglo XVII, llegando incluso a grabados del XVIII-XIX. A nivel didáctico, si bien para los teólogos plasmaba de forma idónea la verdad concepcionista, para el feligrés de a pie seguía siendo una imagen demasiado ininteligible. Quizás esto explique por qué siguieron perviviendo modelos medievales como el Abrazo ante la Puerta Dorada o incluso la Anunciación a San Joaquín<sup>48</sup>.

Partiendo de este prototipo, con el paso del tiempo nacería una variante en la que se representa a Dios Padre pintando a la Virgen. Este genuino ejemplo intenta plasmar simbólicamente cómo Dios Padre, desde el origen de los tiempos, en su pensamiento divino, había prevista su concepción purísima. Así pues, el Padre se nos muestra como el pintor más perfecto, coloreando el corazón de María según su designio. En este sentido, si cualquier artista es capaz de plasmar la belleza de una manera imperfecta, Dios, con su omnipotencia, "pinta" el corazón de la Virgen de un modo totalmente perfecto. Cesar Calderari expondrá esta idea en su libro *Conceptos scripturales sobre el magníficat*. En ella desarrolla la alegoría de Dios Padre como pintor y la Virgen como su más perfecta obra:

*"...que así nos lo dize el Espiritu santo en los libros de la Sabiduria. Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram [Prov. 8, 24]. Como si dixera: En la mente de aquel supremo pintor Dios, fuy yo ab eterno concebida"*<sup>49</sup>.

*"Imaginad pues agora, quan rara, y quan inexplicable seria la belleza de la Virgen; traçada ab eterno en la excelsa mente de Dios, y sacada despues a la luz por obra del primissimo pinzel de su soberana, y omnipotente mano. Tota pulchra"*<sup>50</sup>.

Dicho esto, en el modelo contemplaríamos la figura de Dios Padre, como si de un pintor que trabaja sobre un lienzo se tratase. En el simbólico cuadro aparecería la imagen de la Virgen, a modo de obra divina. A la misma se la representa también rodeada de los símbolos lauretanos o en el momento en el que Dios colorea su corazón. Ambos ejemplos vendrían a significar el tema concepcionista<sup>51</sup>.

Como ejemplos de la iconografía de la *Tota pulchra*, además del citado grabado valenciano y del mencionado retablo navarro, podríamos destacar otros como la muestras en pintura de Juan de Juanes, en torno a 1537 de la Colección Banco Santander, o la anónima de la iglesia de la Victoria de Osuna (Sevilla); y en escultura, la que se encuentra en la iglesia de Santa María de Medina Sidonia (Cádiz), talla atribuida al taller de Juan Bautista Vázquez, "el Viejo", del último cuarto del siglo XVI. También hemos de citar la fachada de la catedral de Palma de Mallorca, obra de Miguel Verger, entre 1594-1601. Con respecto al tipo de Dios Padre pintando el corazón de la Virgen, destacamos el cuadro titulado *Dios Padre retratando a la*

<sup>47</sup> Tradicionalmente, se ha considerado como el precedente español más antiguo de esta representación, una tabla del retablo de la iglesia de Artajona, en Navarra, fechado en la última década del siglo XV. Cfr. LLORENS HERRERO, M. y CATALÁ GORGUES, M. Á., "La Inmaculada Concepción en la pintura valenciana", *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2004, p. 160. Recientes estudios consideran que aún más antiguo que esta imagen es una xilografía de 86 x 70 mm. que ilustran *Els goigs de la Gloriosa Mare de Deu de la Concepció los quals se cantan a la sglesia de la Encarnació*. Se trataba de un grabado que ilustraba los gozos en honor de la Concepción, que se cantaban en el convento de la Encarnación de Valencia. Esta ilustración sería de 1505 aproximadamente, mientras que la tabla navarra se finalizaría en torno a 1515. Cfr. ESCALERA PÉREZ, R., op. cit., pp. 50-51.

<sup>48</sup> Cfr. STRATTON, S., op. cit., p. 38.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

*Inmaculada*, de José García Hidalgo, en torno a 1690, que se encuentra en el Museo del Prado o el lienzo *Dios Padre pintando el corazón de la Virgen Inmaculada*, un anónimo granadino del siglo XVIII que se halla en el coro bajo del convento de la Piedad y Sancti Spiritu de Granada.

Otras iconografías relacionadas con la cuestión inmaculista serían la de María como Nueva Eva o la Virgen Niña. Sobre la primera de ellas, encontramos en el claustro de la catedral de Barcelona un programa escultórico que representa la Inmaculada relacionada con la expulsión de Adán y Eva. Aparecen estos últimos personajes abandonando el jardín del Paraíso, a la vez que el ángel recibe a una doncella dándole la bienvenida en la entrada. Cristo gesticula hacia ella. María, por tanto, aquí es representada como *Nueva Eva*. La obra data de mediados del siglo XV. Otros ejemplos de esto los hallamos en un misal borgoñón de 1513. Los gestos del ángel y la Virgen, en el ejemplo barcelonés, recuerdan el tema de la Anunciación, de tal modo que la Inmaculada Concepción de la Virgen se va a pretender relacionar con dicha escena<sup>52</sup>. También hemos de destacar el miniado del *Misal de Salzburgo* de 1499, en Baviera (Alemania).

Finalmente, sobre el modelo de la Virgen Niña, hemos de afirmar que, conforme se va a ir configurando el prototipo definitivo de la iconografía inmaculista, la tratadista convendrá que la apariencia de la Virgen deba ser bajo la forma de una niña. La inocencia que se desprendía de dicho tipo, favorecía la idea de la concepción inmaculada de María. En este sentido, el modelo de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen sería demasiado ambiguo como para vincularlo claramente con el asunto concepcionista. Ejemplos de ello lo hallamos en cuadros de Zurbarán. Escultóricamente es más difícil ver la imagen exenta de la Virgen Niña.

El desarrollo de la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción está, lógicamente, relacionado con la clarificación de la verdad inmaculista. Las formas plásticas concepcionistas que nos resultan claramente conocidas se irán fijando, en torno al siglo XV, sobre la idea de la "virgen sin mancilla". Van a ir desapareciendo aspectos históricos y simbólicos de épocas anteriores. Aunque el resultado final, al igual que la verdad que se quería representar, era demasiado abstracto de cara a la comprensión, todo esto se completaba con la explicitación en púlpitos, liturgias y solemnidades, para que calase en el pueblo llano.

Poco a poco se irán cayendo de las imágenes todos esos elementos secundarios ya citados, las obras se desnudarán plásticamente, mostrándonos en exclusividad la figura mariana exaltada. En ocasiones, la representación de la Trinidad en la parte superior de la escena, vendría a reafirmar la noción de la concepción purísima "*ab eterno*". De este modo, también venía a suponer una crítica indirecta a la postura inmaculista defendida por el Orden de Santo Domingo.

Es evidente que la imagen definitiva beberá plásticamente de la ya referida cita del libro del Apocalipsis. Unos argumentos tan complicados, una verdad de fe tan difícil de comprender, necesitaba una representación ajena a los cánones históricos, por lo que se va a abrir a una plasmación más cósmica. Será el tratadista Interián de Ayala el que nos diga cómo se ha de pintar la Inmaculada: "...*el que pintare mejor y con más viveza la señal que describe el Evangelista [San Juan], éste será también el que pintará mejor y más propiamente, la Inmaculada Concepción de la soberana Señora*"<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>53</sup> INTERIÁN DE AYALA, J. *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Barcelona, Imprenta de la Viuda é Hijos de J. Subirana, 1883, tomo 2, p. 186. Esta información, aparece anteriormente también, un poco más escueta, en Pacheco: PACHECO, F., op. cit., p. 576.

El prototipo clásico suele aparecer sin el Niño, ya que al representar esa idea "ab aeterno", es previa a la propia maternidad. La Virgen aparece con las manos juntas, a la altura del pecho, en actitud orante y reflexiva. Los atributos que orlan el arquetipo son la corona de doce estrellas, la luna a los pies y la aureola solar. Asimismo, aludiendo a la vinculación que, desde San Ireneo de Lyon hace de la Virgen como Nueva Eva, se la suele plasmar aplastando la cabeza a la serpiente<sup>54</sup>. Finalmente, esta escenografía tan triunfal se adorna con ángeles, nubes y enorme luminosidad.

Pacheco nos describe claramente cómo ha de representarse la imagen de la Inmaculada:

*"Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel (...) Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva (...) vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos (...) Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, como licencia para hacello claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo"<sup>55</sup>.*

No menos interesante es la que, años después, ofrecerá Interián de Ayala:

*"Esta imagen no debe ni puede pintarse según la fe de la historia; porque la sacratísima Virgen en aquel primer instante en que fué animada y santificada plenísimamente, no fué vestida con alguna vestidura ó adorno corporal, sino adornada de gracia y dones celestiales. Píntesela, pues, con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro y con un manto ceruleo, ancho y brillante cuanto sea posible. Pues de esta manera (...) se apareció la purísima Señora, como lo notó el referido pintor [Pacheco], á la nobilísima virgen portuguesa Beatriz de Sylva, fundadora de la Orden de la purísima Concepcion, que confirmó el Papa Julio II, el año de MDXI"<sup>56</sup>.*

Con respecto al atributo de la luna, símbolo que no es exclusivo de la Inmaculada, el P. Ayala aconseja que se represente con las puntas hacia abajo. En ese sentido, Pacheco sigue esa misma línea y cita las palabras del P. Luis del Alcázar<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> "Gracias a su obediencia en el madero recapituló la desobediencia del otro madero; y la seducción desenfrenada, por la cual desgraciadamente fue seducida aquella que ya estaba destinada para un varón, la virgen Eva, fue disipada por la verdad de la que fue bien evangelizada por el ángel y que ya estaba bajo marido, la virgen María. Pues como ella fue seducida por la palabra de un ángel, para que se apartase de Dios, desobedeciendo a su palabra, así ésta fue instruida por la palabra del ángel, para que llevase a Dios, obedeciendo a su palabra. Y si aquélla había desobedecido a Dios, ésta se inclinó a obedecerle, y así la Virgen María vino a ser la abogada de la virgen Eva. Y tal como el género humano fue llevado a la muerte por una virgen, así fue desligado por una virgen y se mantuvo el equilibrio: la desobediencia de una virgen, por la obediencia de una virgen. Además se enmendó el pecado del primer hombre por la corrección del Primogénito, y la prudencia de la serpiente fue vencida por la simplicidad de la paloma, desatando los lazos por los que estábamos atados a la muerte". IRENEO DE LYON, SAN "Adversus Haereses", *Patrologia Griega* 7, París, J. P. Migne, 1857, V, cap. 19, 1, col. 1175-1176.

<sup>55</sup> PACHECO, F., op. cit., pp. 576-577.

<sup>56</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., op. cit., tomo 2, pp. 186-187.

<sup>57</sup> "Suelen los pintores poner la luna a los pies desta mujer, hacia arriba; pero, es evidente entre los doctos mathematicos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte, que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo". PACHECO, F., op. cit., p. 577.

Entre los distintivos de la iconografía concepcionista destacaba la serpiente, que evocaba el texto del *Génesis*. Podía aparecer como un áspid, como el dragón del *Apocalipsis*, como un basilisco o como una mezcla de distintos animales. Poco a poco irá desapareciendo. Este proceso va a ir unido al cambio de concepto teológico en la imagen: de la figuración apocalíptica se va a pasar a la de Nueva Eva por la riqueza de simbolismos que ésta última conllevaba.

A veces, entre los pies de María y la serpiente o dragón, se suele colocar el globo terrestre<sup>58</sup>. Dicha esfera puede aparecer también siendo rodeada por el reptil. Tanto en uno como en otro caso, evitan que los pies de la Virgen toquen directamente la personificación del mal.

El tema del color también será importante en el desarrollo iconográfico del modelo, convirtiéndose el azul en un atributo clásico concepcionista. Aunque en un primer momento, los pintores sevillanos vestirán a la Virgen con túnica rosácea o de color jacinto – símbolo de la pureza y de lo terrenal- conjuntamente con el manto azul, que era la tonalidad que en el libro del Éxodo tenían los ornamentos sacerdotales y el velo que preservaba el Arca en el Tabernáculo que Dios mandó construir a Moisés<sup>59</sup>. Aproximadamente a partir de 1630, terminará imponiéndose el uso del blanco para la túnica y el azul para el manto. Dicho modelo lo terminará consagrando Murillo en sus lienzos. De igual modo, el color azul, citando nuevamente a Interián de Ayala, procedería también de la visión que Beatriz de Silva tuvo de la Virgen<sup>60</sup>.

Ni que decir tiene que ejemplos de este prototipo sería innecesario traer a colación. Solo tenemos que evocar cualquier pintura de Murillo sobre el tema, o en escultura, las magistrales muestras de Martínez Montañés, Gregorio Fernández o Alonso Cano que abundan por doquier.

Una curiosa variante del modelo inmaculista que fomentarán tanto franciscanos como jesuitas será el denominado *Inmaculada Franciscana*. En el mismo, María porta en su mano una lanza, con la que hiere la cabeza de la serpiente. Partiendo de esa base, el tipo se puede completar con alas en la Virgen, siguiendo el texto del *Apocalipsis*. Asimismo, puede aparecer el Niño en los brazos de María, siendo Él quien hiere al reptil con la pica.

Por su carácter combatiente, el prototipo también se utilizó en la lucha contra la herejía. Y es que, en el trasfondo de esta representación, existía un problema de exégesis de la Sagrada Escritura: ¿quién pisaba a la serpiente, María o Cristo? Según la traducción latina: ¿*ipse* o *ipsa*? Los protestantes, al interpretar el texto del libro del *Génesis* de la *Vulgata*, afirmaban que lo correcto era traducir "*ipse conteret caput tuum*", esto es, "*el mismo aplastará tu cabeza*" y no, como sostenía la corriente católica: "*ipsa conteret caput tuum*", o sea, "*la misma aplastará tu cabeza*". La iconografía católica, pretendía mediante este modelo, resaltar la idea de que María pisaba a la serpiente gracias al poder y méritos de Jesús. Ahora bien, mediante esta interpretación iconográfica lo que venían a avalar, inconscientemente, era la exégesis luterana<sup>61</sup>. Con respecto a este modelo llamado *Inmaculada*

<sup>58</sup> Para el P.Trens, la representación de este símbolo es inadecuada. TRENS, M., op. cit., p. 171. Por el contrario, para García Mahiques, esta alegoría ensalza a María como Señora del mundo. Cfr. ESCALERA PÉREZ, R., op. cit., p. 56.

<sup>59</sup> "Harán las vestiduras siguientes: un pectoral, un efod, un manto, una túnica bordada, una tiara y una faja (...) Tomarán para ello oro, púrpura violeta y escarlata, carmesí y lino fino". Ex. 28, 4-5. "Harás un velo de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino fino torzal. (...) Harás para la entrada de la Tienda una cortina de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino fino torzal, labor de recamador". Ex. 26, 31. 36.

<sup>60</sup> ESCALERA PÉREZ, R., op. cit., p. 57.

<sup>61</sup> MÁLE, É., op. cit., pp. 49-50 y TRENS, M., op. cit., p. 184. En este último autor, este modelo aparece identificado tanto como *Inmaculada Franciscana*, como *Inmaculada Combatiente*.

*Franciscana*, hemos de hacer mención también a la opinión de algunos autores, en lo que a la plasmación iconográfica se refiere. Más cercanos al tercer modelo que exponíamos de *Virgen Apocalíptica*, según la clasificación del P. Trens, hacen hincapié en el argumento *scotista*. Recuérdese que Duns Scoto, el *Doctor Sutil*, fundamentaba su defensa de la concepción inmaculada de la Virgen en la condición de María como Madre de Dios. El hecho de su maternidad divina obligaba a que su Hijo, en previsión de ello, le concediese tal privilegio. Así pues, iconográficamente, las *Inmaculadas Franciscanas* siempre aparecerán con el Niño en sus brazos como atributo, evocando el argumento defendido por Duns Scoto. No sería necesario para este arquetipo, el que aparezcan lanzas o cuerdas doblegando a la serpiente o dragón. Según esta opinión, simplemente el hecho de representar la imagen con el Hijo, acompañada de los símbolos apocalípticos, a saber, corona de doce estrellas, la Virgen vestida de sol y la luna a sus pies, bastaría para identificar tal representación como *Inmaculada Franciscana*<sup>62</sup>. Dicha plasmación no quitaría un ápice a su intencionalidad apologética contra la herejía. La propia imagen era en sí un "argumento plástico" contra los maculistas. Lo que la escuela franciscana defendía en sus cátedras, era así resumido de forma gráfica. Y es que no podemos olvidar que, en el ambiente de la contrarreforma, este modelo no sólo luchaba contra las tesis protestantes, sino que en la España del XVII, la línea entre herejía-ortodoxia, dentro de las filas católicas, también se quiso aplicar al binomio inmaculistas-maculistas. De este modo, el que no comulgaba con la opinión concepcionista era tachado como heterodoxo<sup>63</sup>.

En este sentido, podemos exponer como ejemplos dos muestras granadinas, una con lanza, un anónimo del siglo XVIII del convento de las Comendadoras de Santiago, y otra sin lanza, también un anónimo, pero de mediados del siglo XVI, del monasterio de la Concepción.

Ahora bien, todos estos prototipos que hemos ido viendo que aludían a la Inmaculada Concepción, no pueden hacernos olvidar el modelo que, finalmente, terminó triunfando sobre todos. Para llegar al mismo se tuvo que producir una progresiva comprensión de dicha verdad de fe y, a la par, una asociación a una imagen plástica. De este modo, la figura de la Virgen sola, de enorme belleza, triunfante, extática, apacible y rodeada de luz y ángeles, venía a concluir en una síntesis perfecta de las tesis concepcionistas. En el momento en el que el pueblo aceptó esta iconografía relacionada con el dogma, su popularidad se extendió y acabó por convertirse en el arquetipo clásico y más conocido de la Inmaculada. Así pues, a partir del siglo XVII, será cuando prolifere dicho modelo<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> MARTÍNEZ MEDINA, F.J. "La Inmaculada Franciscana", A *María no tocó el pecado primero*. "La Inmaculada en Granada", Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, pp. 76-78.

<sup>63</sup> PARACUELLOS CABEZA DE VACA, L. de, *Triunfales celebraciones*, estudio preliminar de Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. XXXVIII.

<sup>64</sup> Sobre la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, TRENDS, M., op. cit., pp. 164-190.





## ZAFRA Y MADRID, DOS CIUDADES UNIDAS POR EL ARTE Y LA ESTIRPE DEL MARQUESADO DE ENCINARES EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

ZAFRA AND MADRID, TWO CITIES UNITED BY ART AND THE LINEAGE OF THE MARQUISATE OF ENCINARES IN THE EARLY DECADES OF THE 20TH CENTURY

**Blas Toro Fernández**

btorof@gmail.com

*RESUMEN: El estudio analiza una estirpe aristocrática de raíces riojanas, “cameranas” (Marquesado de Encinares) originariamente desarrollada en Zafra (siglos XVIII y XIX) y con progreso en Madrid, en las primeras décadas del siglo XX.*

*Este grupo “camerano” suplantó el poder que regentaba en la villa la Casa de Feria con el primero de la saga, Cayo José López, un ganadero-comerciante con visión empresarial que certificó su gran patrimonio adquiriendo el título de I Marqués de Encinares y ubicándose en la Plaza Mayor (Plaza Grande) en un sobresaliente edificio dieciochesco donde mandó labrar sus armas. Esta forma de proceder la renovaron sus sucesores que fueron entroncando con otras familias cameranas (Marín del Valle), siendo las arquitecturas vivideras, de nuevo, valiosas muestras de arte y también de poder. Se edificó, así, en la Plaza del Corazón de María y a manos del arquitecto Ventura Vaca, un extraordinario “eclecticismo” en formato casa-palacio, ya en los inicios del siglo XX.*

*Con el correr del tiempo, el V Marqués de Encinares fijó la estirpe en Madrid, donde le nacería el VI (Alfonso Ramírez de Arellano y Esteban Marín del Valle), protagonista en el escenario madrileño y al que hemos dedicado gran parte de este trabajo.*

*ABSTRACT: The study analyses an aristocratic lineage with roots in La Rioja, “cameranas” (Marquisate of Encinares) originally developed in Zafra (18th and 19th centuries) and progressed in Madrid in the first decades of the 20th century.*

*This “Camerano” group supplanted the power held in the town by the Casa de Feria with the first of the saga, Cayo José López, a cattle rancher and merchant with a business vision who certified his great wealth by acquiring the title of 1st Marquis of Encinares and establishing himself in the Plaza Mayor (Plaza Grande) in an outstanding eighteenth-century building where he had his coat of arms carved. His successors, who were linked to other Cameroonian families (Marín del Valle), renewed this practice, and the buildings were once again valuable examples of art and also of power. Thus, in the Plaza del Corazón de María, an extraordinary “eclecticism” in the form of a house-palace was built by the architect Ventura Vaca at the beginning of the 20th century.*

*In the course of time, the 5th Marquis of Encinares settled the family in Madrid, where the 6th Marquis (Alfonso Ramírez de Arellano y Esteban Marín del Valle) was born, a leading figure on the Madrid stage and to whom we have devoted a large part of this work.*

**LA INSTRUMENTALIZACIÓN DEL ARTE  
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

**XXI Jornadas DE HISTORIA EN LLERENA**

Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2021

Pgs. 231-251

ISBN: 978-84-09-39771-6



El estudio que abordamos pudiera resultar algo manido y ya tratado, es decir, los modos que han tenido los grupos sociales privilegiados de concretar en un lenguaje visual, a través del arte, las grandezas y virtudes que, atesoradas a lo largo de la historia, les correspondían, con la única y sana razón de perpetuarse en la misma, como destinatarios en los que descansa la trayectoria de los pueblos.

Pero, ¿de qué sociedad estamos hablando? ¿qué estamentos dominaban la vida de Zafra?. Nos situaremos, para comenzar, avanzado el siglo XVIII. En ese momento Zafra ya era una villa que mostraba un comportamiento dinámico, tanto en lo económico como en lo demográfico; así, en muchos de los estudios hechos hasta ahora se ha venido a significar la prosperidad de la capital del Señorío de Feria, su centralidad en materias dispares y su desarrollo, en un sentido amplio<sup>1</sup>. En 1787, según el censo de Floridablanca se contabilizaban ya 5351 hab. (más de una cuarta parte del Ducado, 20.821 hab.).

El primer nivel o estamento (mejor) venía estando representado por la Casa de Feria; sus edificios de gran consideración y relevancia en el tiempo fueron mostrando las grandezas de los "Figueroa". Se trataba de fundaciones palaciegas y eclesiásticas que recogían, timbradas, las armas de aquella familia, muestra de su perpetuación en el espacio urbano.

Ahora bien, esta estampa tan paradigmática y reconocible de los dominios aristocráticos en Zafra, como en muchas villas y ciudades españolas, no puede, ni va a tener solución de continuidad en el tiempo, y menos en los momentos en los que iniciamos este trabajo, pues, tras la despótica monarquía de Carlos III, los destinos nacionales comenzarán un peregrinar hacia nuevos escenarios que tendrán su razón de ser con el inicio del fin del Antiguo Régimen; este momento, como sabemos, coincidió con el reinado del vulnerable Carlos IV. Además, la mala gestión económica y el absentismo de los mandatarios de la casa de Feria, unida ahora con el Marquesado de Priego y Medinaceli, incidieron negativamente en la relevancia, presencia y dominio de la antigua nobleza en la villa.

El otro hecho constatable que vino a cambiar el panorama de poder fue la aparición, en Zafra, de un renovado y pujante grupo social y económico venido, principalmente, de la sierra de Cameros durante todo el siglo XVIII y antes<sup>2</sup>; sin embargo este colectivo tenía unas raíces mediocres en lo económico, aunque exhibían solares, como dice la profesora Elena Paoletti: "...la mayoría hidalgos medianosde bajas rentas, que se ejercitan en la labranza de sus tierras, actividad que compaginan con el desempeño de otros oficios, como el pastoreo trashumante..."<sup>3</sup>. Pero no fue sólo el negocio lanero sino que, al hilo de esta práctica tradicional, fueron apareciendo otras necesidades y servicios que acapararon la atención y el desarrollo de los cameranos; así, se hicieron prestamistas, cobraban deudas, manejaron y administraron patrimonios y regentaron comercios de consideración. Se trataba de una "protoburguesía" que se contraponía al modelo de existencia de la "nobleza de sangre y de linaje" y que, además, acaparó los poderes políticos.

<sup>1</sup> SÁNCHEZ GÓMEZ-CORONADO M. *El Ducado de Feria al final de la Edad Moderna*, pags 79 a 87. Congreso Conmemorativo del VI Centenario del Señorío de Feria, 1394-1994. Actas .Ed. Regional de Extremadura, Mérida, 1996, p. 311.

<sup>2</sup> FERNANDEZ DAZA, C. *De Villoslada de Cameros a Extremadura. Un viaje de siglos que concluyó en el ochocientos*. Edit. Instituto de Estudios Rioano y otros. Gobierno de la Rioja, Logroño, 2007, p. 183.

<sup>3</sup> PAOLETTI ÁVILA, E. Cambio intergeneracional: ascenso económico y social de emigrantes en la Extremadura de finales del Antiguo Régimen. En Irigoyen, A. (Coord). *Hijos y padres en la España del Antiguo Régimen: individualismo y estrategias familiares*, Volumen 9, n.º.38, *Revista Electrónica de Historia Moderna*, p. 348.

Existen ejemplos de alcaldes cameranos en Zafra desde el año 1766 hasta 1808<sup>4</sup>; uno de los principales o más destacado fue Cayo José López Cerraco (1785, 1789), que nació en Villoslada de Cameros (La Rioja) en 1738 y murió en la villa que lo acogió (1807); se casó con su prima Petronila López Ramírez, reproduciendo la endogamia tan característica en este colectivo. El padre de Petronila era Matías López Martínez, también de Villoslada de Cameros, alcalde y en cuyo mandato pudo producirse el giro neoclasicista que se le dio al ayuntamiento enclavado en la Plaza Chica. También estuvo implicado en el retablo de la Virgen de Valvanera (patrona riojana) que se halla en la Iglesia de Santa M. de la Candelaria (Fig. 1). El retablo costó 300 ducados de vellón, en 1751, y fue ejecutado bajo los cánones de un barroco tardío emparentado con el estilo "churrigueresco". El camarín se enmarca por estípites y columnas retorcidas que parecen sostener un arco trilobulado donde se halla la Virgen (con Jesús), saliendo de un roble (como cuenta la tradición que apareció). En definitiva, obra principal en el campo de la escultura y la talla zafrense, pero también estandarte, como pocos, de la representación de un colectivo muy potente en la entonces villa.



Fig.1: Retablo de la Virgen de Valvanera

Matías López dejó a su yerno, Cayo José, el negocio ganadero que tenía: lanero, vacuno, de cerda y yeguar, como se desprende de un protocolo notarial del año 1822<sup>5</sup>. Además, Cayo José, con buena vista empresarial, vino a ocupar algunas tenerías de las más rentables, como la existente en el Campo de Sevilla, que se conservó en el tiempo y de la que se abasteció un comercio propio de curtidos. Para certificar este poderío y lavar la imagen de lo que el "ruin dinero" le estaba dando, se ennoblecó por gracia y decreto del rey Carlos IV en 1798, titulándose como I Marqués de Encinares, echando a andar la "casa López". Siguió con ello su enriquecimiento, fue comprador en las desamortizaciones eclesiásticas de 1803 y 1804, adquirió solares en las mejores calles de la villa y participaba en escrituras de compra-venta como agente inmobiliario. Por eso, se quedó con el torreón del Cubo y edificio anexo, hasta ahora de la Casa de Feria, depreciando y anulando las armas

<sup>4</sup> LAMA HERNÁNDEZ, J.M. «Los alcaldes de los últimos 250 años. Datos para la historia del Ayuntamiento de Zafra (1766 a 2011)», Cuadernos de Zafra. Estudios sobre la Historia de Zafra y el Estado de Feria, número VIII, Zafra, Centro de Estudios del Estado de Feria, 2010, pp. 179-196

<sup>5</sup> APN (Zafra). Matías Pardo, 1822, p. 489 y siguientes. (Testamento de Matías López).

solariegas de aquella aristocrática familia y labrando las suyas. Este atentado vino de la mano de otro, de su hermano, Simeón López, procediendo a quedarse con una parte de la muralla que construyeron los Suárez de Figueroa, ahora en descomposición. El Duque ordenó a sus administradores que detuvieran tales agravios, sin embargo el funcionario en cuestión le vino a indicar que si realizaba tal acción tendría la oposición de varios sujetos importantes de la villa, entre los que estaba el alcalde Cayo José.

Rico y casado construyó, en 1776, una gran vivienda (Fig.2) en una de las esquinas de Plaza Mayor (Plaza Grande), en triple fachada con balcón principal y sobre él la heráldica de su "casa". El maestro alarife que se encargó de la obra debió tener conocimientos de lo que se pedía en esos momentos, ya que respetó alineaciones, vuelos y cánones clasicistas, desechando adornos barrocos y consiguiendo gran homogeneidad, dentro de la arquitectura doméstica imperante en aquel recinto. De esta forma, el que los edificios estuvieran "arreglados a arte" era suficiente para que las autoridades concejiles dieran los oportunos permisos<sup>6</sup>, aún más, si los que los otorgaban eran los propios cameranos.



Fig. 2: Casa del I Marqués de Encinares en la Plaza Grande.

Así las cosas, con el correr del tiempo, su hijo, Matías López López (II Marqués de Encinares, 1813-24) casó con Dominga San Román y Elías de Tejada, otra camerana ("de los Tejada"). Hombre de ideas reaccionarias fue detenido durante el Trienio de Riego; su hija (pues su hijo primogénito cogió el camino de los hábitos), hizo recaer el título en su marido, Alfonso Ramírez San Román, III Marqués de Encinares entre 1824 y 1870 y aunque de procedencia sevillana amasó una gran fortuna en Zafra; su capital ascendió en aquellas fechas a 222.823 escudos. Fue alcalde liberal moderado en 1838, 1844 y 1850 y diputado provincial, residía en la calle Gobernador nº24. Destacó como comerciante, prestamista y filántropo, constituyendo, junto a otros potentados, un Banco Agrícola. Era un gran propietario de inmuebles, en la Plaza de Isabel II (Plaza Chica), calle San Ildefonso (Tetuán), Campo de Sevilla y Boticas; también se dedicó a la industria de curtidos y de aceite, que parecía que en Zafra daba suficientes dividendos, pues en sólo un quinquenio

<sup>6</sup> Es lo que viene a decir el profesor de historia del arte, Ricardo Anguita; así, la ciudad ilustrada viene a percibirse mediante un orden estético controlado por la administración, ANGUITA CANTERO, R. «La concepción teórica de la idea de ciudad en la Ilustración española: la Policía urbana y los nuevos fundamentos de orden, comodidad y aspecto público». Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, Granada, 1996, pp. 105-120.

se obtenían hasta 7.000 arrobas y, eso, con unos pocos molinos que nos consta existían<sup>7</sup>.

Su hija se llamó Florentina Ramírez San Román casada con Agustín Luis de Mendoza (IV Conde de la Corte). El joven matrimonio tomó como residencia la que a mediados de siglo se levantó en el Pilar Redondo (Fig.3), edificio de elegantes trazas, del que no vamos a hablar ahora, pues se sitúa en otra saga familiar de la que aquí estamos exponiendo, pero que representaba el poderío y, de nuevo, la utilización de la arquitectura y aquellas formas estilísticas deslumbrantes para indicarnos el poder tentacular de los Encinares extendido por el espacio "Zafra". Pero fue su hijo, Leopoldo Ramírez López, el que ostentaría el título de IV Marqués (1870-1914), casándose con otra camerana, de los "Marín del Valle", Elia Marín del Valle y Massa.



Fig. 3: Casa palacio de los Condes de la Corte

Curiosamente, a pesar de que el protagonismo fuera para el Marqués de Encinares, aquí la relevancia la tuvo su esposa, por todo lo que representaba una estirpe como los "Marín" en la villa. Elia era hija de Benito Marín del Valle, sus antepasados fueron de los primeros riojanos en asentarse en Zafra. Uno de ellos, Mateo Marín, participó en la donación de reales para la construcción del retablo de la mencionada Virgen de Valvanera, el otro, su padre Marcos Marín, era un liberal que con la vuelta al absolutismo de Fernando VII, en 1823, tuvo que exiliarse en Portugal, regresando a Zafra después y, por fin, Benito, abogado y alcalde entre 1839 y 1866 en las filas del liberalismo moderado y que al morir vino a demostrar su caridad como una característica de esos hombres de posición, comportándose como entendedor de los problemas del pueblo y al que destinó: "... por vía de limosna mil pesetas a las viudas y jornaleros pobres de esta villa"<sup>8</sup>.

Era también partícipe de la problemática de Zafra, de la adecuación y decoro del viario, de edificios públicos y del saneamiento de calles; es decir, ejemplo del proceder de aquellos hombres y si se me permite esta expresión al caso: "hombres que hacen la villa y villa que hace a los hombres", en esta ocasión, quizás,

<sup>7</sup> Como apuntó Pascual Madoz: "...quizás uno de los recursos que con menos capital, más provecho daba". MADOZ e IBÁÑEZ, P. Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. T-XVI, Madrid, 1850, 682 p., p.447.

<sup>8</sup> A.P. Testamentaria de Benito Marín, 1878 (sin paginar).



más lo primero que lo segundo. Y eso es así porque fue en sus propiedades donde finalmente se gestó la casa-palacio de los Encinares, que luego ocuparía su hija, ubicándose en la calle Tetuán (en aquel momento San Ildefonso). La construcción no se realizó hasta después de 1855 y no fue él, sino su hija Elia y su cónyuge, el IV Marqués de Encinares los que finalmente la levantaron. Aún hoy, por las investigaciones que hemos realizado, no sabemos la fecha cierta de este edificio, quizás estemos en lo cierto al decir que sería en torno a 1873-1880, pues en esos años la pareja abandona su casa de la calle Castillejos nº5, a donde se va a vivir su hija, Sofía Ramírez y Marín tras su reciente boda<sup>9</sup>.

El gran edificio de la calle Tetuán (Fig.4.) se basó en unas mínimas reglas de ornato y policía, que empezaron a funcionar con algo de regularidad desde 1895. En este momento el ayuntamiento, de la ya ciudad, seguía sin poseer técnico, ni arquitecto municipal, por lo que las obras, casi siempre, se seguían dejando en manos del alarife contratado y del promotor, y más en esta ocasión.



Fig. 4: Casa palacio de los Marqueses de Encinares en la calle Tetuan.

La vivienda era y es un bloque adosado a la antigua puerta del Cubo, dando sensación de alargamiento y horizontalidad dentro de un clasicismo simplificado en cuanto a repertorio decorativo. Ocupaba un polígono irregular de 1891 m<sup>2</sup>, de los que 615 m<sup>2</sup> eran destinados a patios y jardines. Los huecos de la fachada vinieron a repartir casi simétricamente, lo que aportó racionalidad y equilibrio al conjunto. Este frontispicio quedó enjalbegado, aunque el color no fue ese originariamente, sino el rojo oscuro. En el piso inferior las ventanas aparecen levemente adelantadas y enmarcadas con molduras, obviándose otras decoraciones más complejas. El piso superior repite el esquema inferior y el llagueado, simulando un sillarejo colocado en hilera e isódomo; por último, en el ático se colocó un paño de baranda y herraje corrido. Los jarrones, o trofeos, rematan el conjunto, siendo típicos de otras construcciones palaciegas en Zafra. La puerta principal aparece con jambas y dintel de granito, umbral de mármol y madera bien trabajada a lo clásico. Encima, las familias detentadoras del inmueble dispusieron la heráldica correspondiente, con un programa iconográfico complejo en distintos cuarteles.

En el interior de la planta baja se hallaban las habitaciones de los marqueses, además de otras dependencias: sala de recepciones, gabinetes y comedor. Más adentro se encontraba un patio interior, de unos 35 m<sup>2</sup>, con montera de cristales,

<sup>9</sup> A.P.N (Zafra). Jose María Rubiales. T-I (octubre-diciembre), 1882, nº 95, (sin paginar)

además del oratorio y cocina. Continuando más adentro, otro comedor y despachos, al fondo el referido jardín y corrales con cochera, cuadra, pajares y granero.

Por otra parte, los suelos le daban prestancia a la vivienda, pues la entrada y otras habitaciones eran de mármol y pizarra de Villar del Rey; al igual, también existían pavimentos hidráulicos, formando elegantes dibujos. Las habitaciones de los sirvientes y otras menos destacadas iban con baldosas de ladrillo. Las dependencias traseras, jardín y cuadras, fueron pavimentadas con cantos rodados y la fachada principal, el acerado, se componía de losetas de granito bien labrado.

El IV Marqués (1830-1916) nació en Zafra. Hombre de profesión "propietario", como aparece en varios documentos. Su rico patrimonio lo unió al de su esposa Elia Ramírez, con un capital que ascendía a 198.297 pts, además de otras propiedades como casas, "cercados", un molino harinero, y varias huertas. Por su parte, el IV Marqués fue máximo contribuyente en 1892, 1893 y 1902 y también concejal del ayuntamiento presidido por el liberal progresista Guillermo Nicolau y Gafo. Participó en proyectos públicos (como la carretera de la Estación) y en otras obras<sup>10</sup>. En 1879 solicitó al diputado y alcalde, el conservador Manuel Álvarez Chamorro, el derribo de dos arcos cercanos al palacio de los "Figueroa"; el lugar exacto podría corresponder a las proximidades del actual arco de San Antonio pues, al parecer, obstaculizaban y afeaban el paso a una de sus propiedades<sup>11</sup>. La vivienda en cuestión a la que nos referimos debía de ser la de la calle Gobernador, nº 24, inmueble de importancia con posterioridad, no solo para el marquesado, sino para el urbanismo y patrimonio monumental de Zafra; su capital ascendía a 390.187 pts. En el momento de su muerte, en 1914, sus posesiones e inmuebles se repartían por Zafra, así, amén de las casas de la calle Gobernador y la de Tetuán, disponía de un molino harinero y una casa posada en el Campo de Sevilla, entre otras muchas propiedades.

El matrimonio Ramírez López-Marín del Valle tuvo descendencia; Sofía, Alfonso y Concepción. Los dos primeros con trascendencia en Zafra y Madrid, como veremos. Sofía se casó con el camerano Francisco Fernández y Fernández, ennobleciéndose con otro apellido, por su parte Alfonso, al morir su padre, cogería el título de V Marqués de Encinares. Sofía era Ramírez, pero de "Arellano", esto le sirvió para acaparar el título de Marqués de Solanda (Marquesa de Solanda), gracias a la procedencia de un antepasado en tierras americanas y al que el rey Carlos II había dado dicha distinción; se trataba de Antonio Sánchez de Orellana, Ramírez de Arellano, Goya y Romas, capitán general del Perú. Con el correr del tiempo, el título quedó vacante, siendo aprovechado por la citada Sofía, llevando la sucesora el de VIII de Solanda (1924), distinción que concedió el monarca Alfonso XIII.

Al matrimonio Solanda le nacieron varios hijos; precisamente, con motivo de la boda de su hija Teresa con José Torre Gómez (también de ascendencia camerana e hijo del destacado liberal moderado y luego conservador, Felipe Torre Bolaños), decidieron construir una gran vivienda que haría raya en Zafra y en Extremadura. Palacio de bellas trazas y suntuoso en lo decorativo que, además de reflejar las corrientes artísticas de moda, venía a certificar, una vez más, el poderío social de la estirpe "Encinares", de donde procedía aquella.

Por aquel entonces, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, ya había llegado el ferrocarril a Zafra y los aires de modernidad fueron penetrando en la ciudad

<sup>10</sup> TORO FERNÁNDEZ, B. *Arquitecturas aristocráticas y de renovación burguesa en Zafra*, Edit. Ayuntamiento y Empresarios, Zafra, 1995, p. 65

<sup>11</sup> Esto habría que ponerlo en relación con la inexistencia ya, pensamos, de un muro que se derribó en el siglo XIX, para convertir la plaza de armas en plaza pública y que pudiera contener algunos restos de arcos. RUBIO MASA, J.C. *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. Junta Extremadura, Mérida, 2001, p. 132.

y también aquellas formas de relacionar "poder con renovadas manifestaciones arquitectónicas y artísticas". Los padres, para aquel proyecto palaciego, buscaron y encontraron a uno de los arquitectos más importantes, un técnico que pudiera dar rienda suelta a la "frivolidad" prevista, pues en el ánimo de los progenitores siempre estuvo el de asombrar a amigos e invitados al enlace de su hija; Ventura Vaca Parrilla fue el elegido<sup>12</sup>.

Titulado desde 1882, era arquitecto de la Real Academia de San Fernando, como le gustaba firmar sus trabajos. Adquirió la titularidad de arquitecto provincial en 1889 y la retuvo hasta 1928; también, lo fue en la Comisión de Monumentos Provincial en 1918. Su lenguaje, fundamentalmente ecléctico, con toques modernistas y utilización de nuevos materiales (hierro), lo practicó en sus edificios y reformas, Realizó cuantiosas construcciones en la provincia, como el palacete o "casa Mariana" en Llerena; en Badajoz, la casa Ramallo, el edificio de las Tres Campanas, el casino o la suya propia. También, el Palacio de Justicia de Almendralejo y la Plaza de Toros de Mérida.

La fecha del edificio que hizo en Zafra la desconocemos, quizás hacia 1903-1905 (Fig.5) y la fórmula, como no podía ser de otra forma, una concepción ecléctica, algo considerado "moderno" por la alta sociedad, pero basado en fórmulas nada renovadoras. Es decir, utilizó una mezcla clasicista con la finura de un historicismo neonazarí o, como dice Pedro Navascués: "alhambrismo"<sup>13</sup>, un aporte que se relaciona con un deseo nacionalista de ensalzamiento de lo hispánico. Sin embargo, también convivía ahí una exaltación hedonista, donde la función decorativa y ornamentos se ponen al servicio del "travestismo" de una sociedad que pretendía aislarse del entorno para afianzar su conciencia de clase.



Fig. 5: Casa palacio de los Marqueses de Solanda.

La vivienda se ubicaría sobre la existente (herencia de los Encinares), de la calle Gobernador nº 24, como ya dijimos. En la fachada y para algunos entendidos conserva algo de la vivienda vernácula bajoextremeña, concepto que queda so-

<sup>12</sup> Uno de los arquitectos que más contribuyó a la transformación de las ciudades extremeñas en arquitectura y urbanismo y en esos momentos. BARTOLUZZI LOZANO, M<sup>o</sup> M. "Urbanismo y arquitectura de Extremadura en torno al 1898, una etapa de tránsito". *Revista Estudios Extremeños*, V.54, nº3, 1998, pp, 973-1016, p.974.

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H. del Arte*, t. 12, 1999, pp, 265-285, p.278.

brepasado con los aportes foráneos. De un modo general, destacan los elementos clásicos<sup>14</sup> que se alternan y el frontón semicircular que la corona.

Es característico el empleo del blanco, de fondo, y sobre él, el albero. Esto contextualiza al edificio dentro de la arquitectura meridional<sup>15</sup> e italianizante; por eso, son características sus pilastras adosadas y acanaladas que parecen dividirla en calles. Estas pilastras terminan en ocho cuartos de capiteles apenas sobresalientes y compuestos con volutas y liras, lo que aporta, también, un toque modernista a la vez que romántico. Las ventanas superiores y balcones se adornan con vegetales y también donde se apoya la cornisa, el friso, que va alternando con ménsulas y decoración floreada. El paño de baranda final termina con una crestería en armonía con el resto. En la fachada debemos destacar el bello mirador central, con herrajes que simulan acabados de decoración agarena. En los bajos, un zócalo también en albero y las antiguas losetas ranuradas de cemento, que no se conservan, aportaron una transición digna a la calle.

En total ocupa casi 1.000 m<sup>2</sup>, la planta principal disponía de algunas habitaciones: sala de gabinete con alcoba, sala de recepciones, comedor, dormitorio, cocina y aseo. Desde esta planta se accedía donde estaban los graneros y pajares (lado izquierdo) y también a otros gabinetes y dormitorios. La construcción era de buena calidad, a base de mampostería y tabiques de ladrillo; los techos se forjaron con bóvedas y viguetas y en ocasiones con maderos de la vivienda anterior. El solado iba con mármol blanco y losetas y pizarras de Villar del Rey. Y como telón, más que de fondo, de entrada, el vestíbulo de acceso a la casa, donde se advierte la repetición de los elementos anteriores, destacando el techo con lacería y las columnas de mármol negro belga, que parecen sustentar el arco acanalado de apertura a la vivienda.



Fig.6: Interior (patio neonazarí) de la casa palacio de los Marqueses de Solana.

<sup>14</sup> Como ha visto para el caso cacereño, PIZARRO GÓMEZ, F.J. "Tipología y ejemplos de clasicismo arquitectónico de finales del siglo XIX en la provincia de Cáceres". *Rev. Norba*. Cáceres 1982, pp. 49-60, p. 50.

<sup>15</sup> TORO FERNÁNDEZ, B. *Urbanismo y...op, cit, p.. 177.*

Pero lo que destaca es el patio interior o central (Fig. 6) con catorce columnas de mármol blanco de Almería; la parte superior de estas columnas son los arranques de unos arcos rebajados y acanalados en su longitud, de estilo árabe. Sobre estos arcos se eleva un muro y un paño de baranda en la azotea que da vista al patio; este paño de baranda lleva una crestería almenada y agarena. En la zona alta también existen dos minaretes que se elevan por encima de la planta cubierta, terminando en azotea con sus correspondientes paños de baranda y crestería almenada, exactamente igual a la descrita anteriormente. Como materiales sobresale el mármol y el yeso del que se extrayeron filigranas y formas romboidales, la "se-bka" de los almohades. En este sentido, no escatimaron esfuerzos los marqueses, trayendo del propio Marruecos algunos alarifes para la obra<sup>16</sup>. En suma, podemos considerar este palacio como una de las escasas muestras existentes, por lo menos en la provincia, de arquitectura neozárfi, que no debemos confundir con neoárabe, ni tan siquiera con neomudéjar.

Con esta obra, las posibilidades económicas de los marqueses se pusieron al servicio de este "deseo exótico y romántico", trasgresor por impactante; en definitiva, fue elegido para demostrar (como pasó en ciudades más importantes) el poderío, refinamiento y estatus alcanzado por esta élite zafrense.

El hermano de Teresa, Francisco Fernández de Tejada y Ramírez de Arellano, al morir su madre (VIII Marquesa de Solanda), recogió el testigo del marquesado, convirtiéndose en 1927 en el IX Marqués de Solanda y, aunque se escapa de la línea sucesoria del Marquesado de Encinares, creemos interesante que le dediquemos algunas líneas a este importante hombre de raíces cameranas, también.

Fue militar, capitán con destino en Cataluña y entre idas y venidas a Madrid, conoció a Soledad Ramírez de Arellano y Esteban del Pozo, también camerana, pues era hija de Alfonso Ramírez y Marín del Valle, su tío, suegro a la vez y V Marqués de Encinares. Francisco fue concejal del ayuntamiento de Zafra y luego, en la Dictadura de Primo de Rivera, jefe provincial de la Unión Patriótica junto al llerenense Enrique Castelló y Rodríguez de Rivera<sup>17</sup>. También fue diputado provincial y miembro de la Asamblea Nacional en 1928, en Zafra luchó por crear un mastodóntico Mercado Nacional de Ganados, en 1925, amén de otros proyectos, como un Instituto de Segunda Enseñanza. Por todo ello giró una invitación al presidente del gobierno, Miguel Primo, para que visitara Zafra, cosa que hizo el 5 de octubre de 1926, en plena Feria de San Miguel, donde le pidió la ejecución de aquellos proyectos. Por si fuera poco tomó la pluma para redactar el llamado Barógrafo de un lustro (1923-28) y por fin consiguió que Zafra, junto a Mérida y Badajoz, estuviera representada en la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929.

Pero volvamos al marquesado de Encinares dejando Zafra y trasladándonos a Madrid, ya que el V Marqués de Encinares, Alfonso Ramírez de Arellano, tomó por esposa, en 1884 y en la capital, a Soledad Esteban y Fernández del Pozo; este compromiso fijó a los Encinares en la capital.

El padre de Soledad era el I Marqués de Torrelaguna, Martín Esteban y Muñoz consejero delegado del Banco de España, senador y diputado con residencia en una casa-palacio de la Cuesta de Santo Domingo. Su mujer, la I Marquesa de Torrelaguna, era una distinguida dama de la sociedad madrileña, de ella no escatimó elogios el periódico Heraldo de Madrid en su fallecimiento: "...era señora de preclaras virtudes y fino y distinguido trato, tipo perfecto de las damas nobles del tiempo de doña Isabel II con la que tenía mucho parecido cuando se presentaba en

<sup>16</sup> BARTOLUZZI LOZANO, M<sup>a</sup> M. "Urbanismo y arquitectura de Extremadura...", op, cit, p. 1007.

<sup>17</sup> GARRAÍN VILLA, L. "El partido de Llerena durante la Dictadura de Primo de Rivera", *Revista de Estudios Extremeños*, 2017, T- LXXIII, Número II, pp. 2107-2146, p.2110.



su palco del Real, adornada con joyas de las más espléndidas que en Madrid se han lucido...Su muerte ha sido muy sentida..."<sup>18</sup>.

Buen contexto y refinado en el que se movían los Encinares, pues en la casa de D. Martín se concentraban con asiduidad Castelar, Cánovas, Dato o el Conde de Romanones, como se dice en una edición de Enrique Casal: *El año aristocrático*<sup>19</sup>; a su entierro, en 1899, acudieron Francisco Silvela o el omnipresente general Martínez Campos, entre otras personalidades del momento. Año fatídico para los Encinares, pues en ese mismo fallecería el V Marqués.

De la unión entre el V Marqués y Soledad nació Alfonso Ramírez de Arellano y Esteban Marín del Valle, el VI Marqués de Encinares y el protagonista de la saga en la capital (Fig.7). Nació en Madrid en 1886, aunque nunca perdió los lazos que le unían a Zafra, ya que visitaba a sus familiares con frecuencia, como en el año 1908, dos veces<sup>20</sup>; estas idas y venidas imaginamos que fueron en compañía de su madre. Con su madre veraneaba en la Concha, destino preferido de la corte y alta sociedad española. En 1910 se casó con Juana Jiménez Vázquez, rompiendo con la parentela camerana, como había sido costumbre. El matrimonio lo había concertado el padre de ella, Juan Mateo Jiménez Toronjo, diputado por el partido liberal en 1888 y después senador por la provincia de Málaga y Huelva; era un gran propietario agrario dedicado a la bolsa, vivía en el Paseo de Recoletos nº33, cerca de donde residiría después el matrimonio.



Fig. 7: El VI Marqués de Encinares posando.

Sin embargo, pronto quedó viudo el VI Marqués de Juana, en 1918, a los 32 años. La noticia llegó a Zafra con rapidez, encargándose misas en todos y cada uno de los templos donde se oficiaban. Afortunadamente, contamos con un retrato

<sup>18</sup> Heraldo de Madrid, 21-2, 1906, p.1

<sup>19</sup> CASAL y TORREJIMENO, E. *El año aristocrático, 1917-18*. Vol. IV. Ed. Blas y Cia. Madrid, 1919, pp. 527, pp. 359-360.

<sup>20</sup> El liberal, 1908. 21-9, p. 3.



magnífico de Juana (Fig.8), ya que era frecuente entre la aristocracia pintarse y bien dicho lo de pintarse, pues existiendo la fotografía, la idea que subyacía en el subconsciente popular y de la propia nobleza, era el de que la pintura venía a ser el medio artístico y de expresión donde mejor se imprimía al retratado, donde se le ennoblecía y daba valor, por ser un arte artesanal que suponía "un tiempo, una reflexión, frente a lo inmediato de la fotografía"; es decir, un modo de pasar a la historia subrayando el linaje. El cuadro fue encargado a uno de los pintores reconocidos del retrato español y madrileño, aunque ya en los últimos años de su vida: Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921).



Fig. 8: Juana Jiménez, esposa del VI Marqués de Encinares.

Era aragonés, se formó en Roma (Real Academia de España), alternaba el tema mitológico con el que después sería su predilecto: el histórico español, obteniendo una medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878 por el conocido cuadro de Juana "la loca" (junto al cadáver de Felipe el Hermoso, 1877). Luego vinieron otros, como *El suspiro del moro* (1879) o *La rendición de Granada* (1882).

Llegó a ser director del Museo del Prado, pero por poco tiempo, pues algunos asuntos no muy transparentes que le envolvieron, junto a la tarea compleja de gestión de una pinacoteca tan sobresaliente, le robaba tiempo de la pintura y lo dejó, recluyéndose en su suntuosa casa de Madrid y "viviendo apartado de la sociedad hasta su muerte". De ser esto así y con aquellos avatares, la dedicación que hizo al cuadro de la marquesa adquiere un valor añadido, uniéndose al que realizara para otras damas de la aristocracia madrileña, como el que ejecutó para la *Marquesa de Linares* (1888).

Bajo cánones academicistas, y entre el romanticismo y el realismo, un tanto desfasado respecto a las nuevas corrientes, se nos muestra en este óleo sobre lienzo a Juana Jiménez posando, pese a la sofisticación, con naturalidad; como dice Casal en mayo de 1918: "...nos figuramos que la marquesa ha asistido a un baile, a

*un recepción, a una función de gala y que descansa y reposa suavemente...En este momento de ligero descanso le ha sorprendido el artista. ¡Qué delicada maestría la de Pradilla!... como siempre, con un arte, su arte, sin efectismos, lleno de claridad y de pureza. Y ha sabido reflejar sus pinceles toda la belleza de la marquesa de Encinares, toda la alegría de su cara*<sup>21</sup>.

Como elementos cromáticos destaca el azul de su raso sobre el traje negro que porta, mientras que la luz frontal se encarga de destacar su anatomía y la tez de su rostro, un signo de frescura y juventud. Esto hace que el dibujo y la línea que perfilan su cuerpo destaquen sobre un fondo en penumbra. Allí se intuye un elemento arquitectónico y en un plano más cercano el coqueto sillón. Es digno mencionar el escudo de los "López", que resalta arriba por encima de la figura de la mujer. Sobre un campo de gules trece roeles bezantes de oro y sobre éste una corona con florones y engarzados de perlas. El cuadro se halla actualmente en el Museo Goya de Zaragoza.

Juana le dio tres descendientes; Juana (1911), Alfonso (1914) y el último, Leopoldo (1916). En aquellas fechas ya debería residir en la calle Serrano nº3, como decía la revista *Le Tout Madrid* en 1917; sin embargo, cómo llegó allí nos resulta aún una incógnita sin respuesta. El edificio debió construirse entre 1900-1910 y se ubicaba frente a la antigua plaza de toros, casi de esquina al paseo de Recoletos y a setenta metros de la Puerta de Alcalá, empezaba allí el ensanche del Marqués de Salamanca, precisamente este potentado capitalista tenía su palacio cerca, en el Paseo de Recoletos. El barrio de Salamanca se había hecho para la burguesía madrileña y para una parte de la nobleza que encajaba en los patrones del comercio y del negocio, en los que se encuadraba el VI Marqués de Encinares. En 1910 residían allí 8 duques, 79 marqueses, 39 condes y 12 barones y, entre otras personalidades, El Conde de Romanones o Castelar.

El marqués era amante de automovilismo (la sede del Real Automóvil Club de España quedaba muy cerca de su domicilio, en Alcalá 46), aunque sólo como comisario y juez de carreras que se celebraban en la sierra de Guadarrama, a las que era asiduo el rey Alfonso XIII. Acudía, junto a su esposa, a eventos organizados por la alta sociedad y también a fiestas. Como la asistencia que hicieron a una recepción en la Embajada de Alemania o a la casa de sus tíos, los Marqueses de Torrelaguna, donde se anunció la boda (1918) de Ignacio Fernández de Henestrosa, hijo de los marqueses de Camarasa con Blanca Pérez de Guzmán. Eran momentos para hacerse ver y codearse con las familias más distinguidas del momento. Podríamos decir que en el Madrid de entonces había dos espacios lúdicos característicos: la ópera y las carreras de caballos. En el primero, ocuparon, los marqueses, en varias ocasiones, los mejores palcos del Real.

Ese status lo conservó, incluso lo agrandó, Alfonso Ramírez con otros títulos nobiliarios que consiguió: Marqués de Santa Clara, Vizconde de Salinas, incluso portó el de "Gentilhombre del rey" en 1926. Estas posesiones eran percibidas en ese momento como una equiparación entre nobleza y clase alta, en lo económico; efectivamente, en el marqués se dio esto, como ya hicieran otros de su misma condición, como el II Conde de Romanones o el Marqués de Orellana. Las inclinaciones inversoras y capitalistas eran consustanciales a su persona, aunque sólo fuera por "historia y genética"; esto lo llevó a término dedicándose a la promoción inmobiliaria y a inversión en bolsa, por la dedicación de su suegro, aunque esto último no deja de ser una simple suposición.

<sup>21</sup> CASAL y TORREJIMENO, E. "El año aristocrático,..." , op, cit, pp. 348-349.

La otra dedicación que tuvo y destacada fue la militar, algo que no entrara en conflicto con su condición y al tiempo la engrandeciera. Llegó a ser teniente de artillería, participó en la II Guerra de Marruecos, en la del Rif; en ella, Francia y España estuvieron unidas tras tratados internacionales. Participó en tomas de posesiones, como la que se hizo a los "altos de Izarduy" (cerca de Tetuán) en 1914, siendo condecorado con la cruz de plata de María Cristina. También obtuvo la Gran Cruz de Isabel la Católica, de la Corona de Italia y de la Estrella Polar de Suecia, aunque esta no por hazañas militares sino por el protocolo oficial que se seguía con personas de la aristocracia vinculadas, de una u otra forma, con la casa real. Sabemos que la Gran Cruz fue concedida en 1923 al marqués, por orden del rey Alfonso XIII (decreto de 14 de marzo de 1903), lo que le habilitaba en el tratamiento de "excelentísimo" y las otras dos por sendas visitas oficiales que realizó acompañando a su majestad. También, como integrante del ejército, luchó enrolado en las tropas franquistas durante la Guerra Civil.

Pero observemos la faceta del marqués como promotor inmobiliario, como ya dijimos. En 1918 tras la muerte de su esposa, quizás obligado por las circunstancias o por poner en rendimiento su capital, va a fijar su atención en la arteria principal del nuevo Madrid: La Castellana, lugar que sería elegido para ubicar su proyecto residencial e inmobiliario.

Ya Carlos M. de Castro había observado la trascendencia de aquella avenida, conocida hacia 1860 como Paseo de Isabel II, resaltando el emplazamiento allí de los puentes con muy dignas y exclusivas construcciones: "*Desde el camino alto de Chamberí hasta más allá del paseo de la Fuente Castellana, vemos, en la mayor parte de las construcciones hoy existentes, la tendencia a formar un barrio de edificios aislados entre sí, rodeados de parques y jardines ..., barrio que pudiera llamarse aristocrático...*"<sup>22</sup>.

Pero el proceso de construcción para familias adineradas, burguesas y nobles continuó en el tiempo. Como dijo el arquitecto Robledo Álvarez, para los primeros años del siglo XX, había allí unos treinta y cinco palacetes de dos o tres plantas<sup>23</sup>. Citemos algunos: el de la Marquesa de la Puente y Sotomayor, en el nº 9 y 11 (1897-1904); en realidad dos edificios gemelos en tres plantas y patio interior, del arquitecto Fernando Arbós y Tremanti, donde destacamos el eclecticismo y el aporte de los espacios acristalados y el hierro con remates neogóticos. El del banquero Moreno Benítez (1904), la casa palacio del Marqués de Mudela (1902), el del Marqués de Fontalba y Cubas (1911) (Fig.9), del arquitecto José María Mendoza Ussía, premio del ayuntamiento en 1912. Por último, el palacio de Bermejillo (1913-16).

La idea del ayuntamiento madrileño fue, en ese momento, seguir extendiendo la gran avenida (Fig.10) hasta su confluencia con la antigua carretera de Francia, conectar los poblados del extrarradio y perpetuar el asentamiento de una tipología edificatoria que no desmereciera en refinamiento y buen gusto. En 1917 encarga al ingeniero Pedro Núñez Granés que resuelva el proyecto, alargándola desde la altura del Museo de Ciencias Naturales (casi donde iría una monumental rotonda dedicada a Alfonso XIII), hasta la referida carretera, en total 3082 metros, aunque aquel trazado incorporaba la eliminación del hipódromo de Madrid. En 1926 y 1929 con motivo de un Concurso Internacional para la Ordenación de Madrid y de La Castellana, la idea de Granés se modificó algo, aunque el trazado y las aspiraciones del majestuoso vial quedaron intactos. Así, el VI Marqués de Encinares vino a

<sup>22</sup> Plan Castro, 150 años. Área de gobierno de urbanismo y vivienda. *Catálogo*, p. 5. [www.madrid.es/urbanismo](http://www.madrid.es/urbanismo).

<sup>23</sup> ROBLEDO ÁLVAREZ, C. *El Paseo de la Castellana y el edificio Bankinter*. Master Universitario, Madrid, 2017, pp.24, p.6 (Inédito). <https://docplayer.es/63287028-El-paseo-de-la-castellana-y-el-edificio-bankinter.html>

adquirir, en 1919, un gran solar, en la misma Castellana, muy cerca de la Plaza de Colón y de esquina entre la calle Fernando el Santo y la propia Castellana.

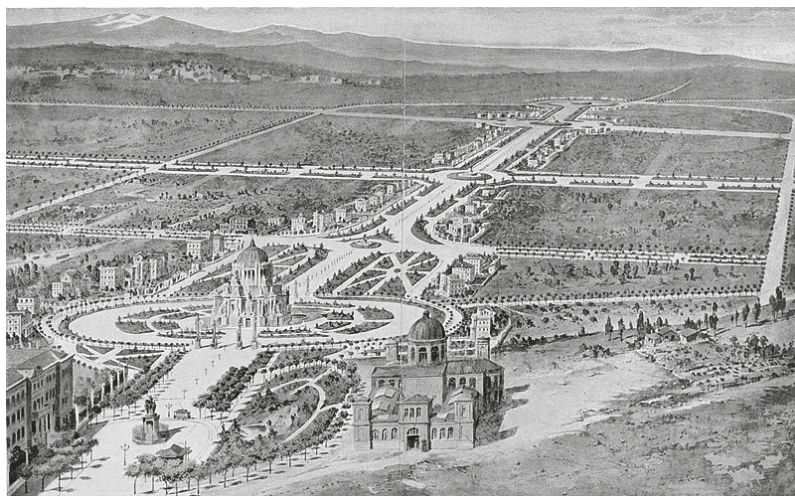


Fig. 10: Proyecto para la prolongación de la Castellana de Núñez Granés.

En definitiva, el marqués tenía que realizar un buen proyecto, una idea impactante para estar a la altura de lo que se había producido y se estaba haciendo, aunque ya para la segunda década del siglo XX. Sin embargo, no va a edificar un palacio al uso, un "hotel", como se llamaba entonces a este tipo de construcciones, factores como la expansión del fenómeno "apartamento", la morfología del solar y la finalidad última del proyecto le hicieron optar por esta tipología. Pero no pensemos que los apartamentos eran espacios carentes de distinción, es más, los arquitectos que los proyectaban eran los mismos que planeaban los "hoteles", denominándolos en sus trabajos y presupuestos como "casas-palacio". Los apartamentos, en definitiva, resultaban más asequibles, tanto para compra como para construcción, aunque los precios rondaban, en las primeras décadas del siglo XX, una horquilla que estaba entre el millón y dos millones de pesetas en La Castellana. Esta tipología tenía la ventaja de incluir una cuestión no baladí, el aumento de la edificabilidad y las alturas en plantas. Fue esto lo que, definitivamente, le convenció a Ramírez de Arellano, la posibilidad de rentabilizar al máximo su inversión y alquilar su promoción a familias adineradas, reservándose para él el mejor piso de la planta principal.

Buscó así Ramírez de Arellano un proyectista reconocido, encontrando a Joaquín Saldaña López (1870-1939). Arquitecto preferido por la aristocracia de antes y de las primeras décadas del siglo XX. Ejemplos realizaría muchos, para la Condesa de Armíldez (1899) o el marqués de Hijosa de Álava (1903-1906) y multifamiliares, lo que demuestra que algunos pudientes se dedicaron ya a la inversión inmobiliaria.

Con todo ello, la base y temática de Saldaña la halló en la historia, más cuando se andaba buscando en el país la identidad perdida a raíz del desastre del 98; sin embargo, miró de reojo a Europa y aquí fue donde encontró su concepción estilística principal, en concreto de Francia, hallando el "eclecticismo y el neobarroco". Efectivamente, para algunos aplicó la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, el estilo de los "Luises", de forma bastante personal. Sus fachadas llevaban columnas, ordenes de los más variados, ornamentación, balcones y rejerías elaboradas y coronaciones con áticos o miradores efectistas. Es decir, un aspecto como parisino y cosmopolita, admirado en toda la arquitectura de Madrid y del que constituyeron



buenos ejemplos los hoteles Ritz y Palace. En definitiva, se trataba de un arte pomposo, el de la *Belle Époque*, como se le denominó. Eran inmuebles ostentosos, con una escenografía casi teatral, como si antecederan a una fiesta grandiosa y a los que, por lo general, incorporaba una escalera principal como pasarela por donde desfilaban sus aristócratas protagonistas.

Saldaña dejó cerca de la Castellana, o allí mismo, buenas muestras, referencias para Encinares. La casa palacio de los Duques de Híjar (1908. Embajada de Portugal) (Fig.11) o la promoción para Miguel Sobrino (1913), con el recurso del saliente que forma el cruce de calles y donde existen los elementos artísticos y disposiciones arquitectónicas tan típicas de Saldaña: patio central, portal para carruajes con tres huecos, el modelado de los frontis, la abundancia de miradores rematados en tondos circulares sobre columnas, el típico llagueado y el torreón de esquina.



Fig. 11: Palacio del Conde de Híjar.

Sin embargo, hacia 1920, podemos decir que la actividad de Saldaña va a decrecer, pues su estilo se contraponía a las tendencias nacionalistas que se estaban dando, por lo que podemos considerar, junto a otras muestras (para el Marqués de Falces o el Conde de Sierrabella), el del Marqués de Encinares (1919-1923), uno de los últimos que proyectó teniendo como base aquel estilo internacionalista francés.

La localización del inmueble y su situación de esquina determinó, de nuevo el emplazamiento del edificio, un edificio "proa" típico en Saldaña (Fig.12). Ubicado en las calles Fernando el Católico y Paseo de la Castellana, se hizo conforme a las Ordenanzas de Madrid de 1919. En 1923 se acabó de construir, tendría sótano, bajo, principal y primero hasta cuarto. El inmueble pudiera parecer que no quedó construido conforme a plano (escala 1/100), si observamos la realidad respecto a alturas y coronación; sin embargo, tras varias averiguaciones y documentos gráficos existentes, constatamos que se realizó fielmente y que las transformaciones aludidas tuvieron que acontecer después de 1939 y hasta 1950.



Fig. 12: Promoción para viviendas y casa de Alonso Ramírez (VI Marqués de Encinares) en la Castellana.

Coincidiendo con los torreones de coronación se hicieron sobresalir cinco cuerpos (Fig.13) longitudinales, incluido el central, más ostentoso, adoptando este una disposición curva. En estos cuerpos utiliza distintos elementos decorativos, resaltando los frontones, balaustradas y un juego de pilares y columnas clásicas (jónicas y compuestas sobre pedestal) que enmarcan los huecos, de arriba abajo, pareciendo sujetar un entablamento (con ménsulas en el friso y cornisa volada), que a su vez recorre las dos fachadas.



Fig. 13: Detalle de la decoración cargada y elementos artísticos que utilizaba Saldaña (viviendas de la Castellana Alfonso Ramírez)



En la base del edificio o planta baja aparece el típico "llagueado" (imitando sillares rectangulares), revestimiento de mármol y triple portada de esquina, con buena rejería. Aquí se reparten los huecos de forma más o menos simétrica, llevando las ventanas adornos en relieve. Sobre estos bajos el arquitecto proyectó una repisa que recorre, también, toda la obra y sustenta la balconada. Este efecto de soporte se refuerza con la colocación de atlantes (a veces pareados) a modo de grandes ménsulas. A partir de aquí, podemos decir que el esquema estructural e iconográfico se repite en las plantas, incluso el juego de la alternancia de la piedra con el del ladrillo aplastillado; pero hagamos algunas observaciones, pues existen algunas diferencias entre estas.

En la principal Saldaña recurre a las balconadas curvas (efecto modernista), al juego de columnas pareadas, al de balaustradas y forja, dinteles en ventanas y pequeñas esculturas forzadas sobre ellos, lo que expresa la tendencia neobarroca al relleno de los paramentos. En la primera, la profusión de huecos ha aumentado, descansando aquí los motivos decorativos en los frontones curvos con medallones que portan rostros (gusto neoplateresco). En la segunda, las balaustradas casi han desaparecido, imperando el hierro y el recurso a las pilastras para enmarcar los huecos y dos columnitas estilizadas empleadas en los cuerpos salientes de los que hablábamos. En la tercera y cuarta planta, separada por el mencionado entablamento corrido, destaca el recurso de la balaustrada y el juego de pequeñas columnas adosadas que se hacen exentas y más gruesas arriba. Los frontones curvos son más abiertos y vacíos, imperando el hierro sobre la piedra en esta última.

En el cierre del edificio vuelve a sobresalir la balaustrada y los torreones (salvo el central), a los que se le aumentaron alturas y macizaron huecos para obtener una planta más. Significativos son los pináculos de corte un tanto racionalista y el esmerado mirador central, abierto por sus tres caras y sirviendo como una referencia visual del inmueble.

En definitiva, el edificio del VI Marqués de Encinares es una promoción revestida de magnificencia, exponente de una vida próspera y emulación de un futuro prometedor encarnado en una "nobleza burguesa o una burguesía ennoblecida". Por eso, el efectismo conseguido adoptó aquí un repertorio formal que es capaz de introducirnos en la "teatralidad", en cierto éxtasis sensorial con alto grado de exhibicionismo; podemos decir, nuevamente, que el "arte está al servicio del poder" o viceversa.

Al margen de estas florituras artísticas y expresiones de poder, el VI Marqués tuvo a bien alternar su nueva vida, desde la muerte de Juana Jiménez, con las dedicaciones a la política, siendo elegido diputado por el partido conservador de Maura y de un distrito "mostrenco", Toro (Zamora): "jurando y tomando asiento" y apareciendo con tal cargo en la Guía Oficial de España de 1920<sup>24</sup>. Repitió como diputado por Toro en las elecciones de 1920, jurando el cargo en 1921. Este medio de autopropaganda de su carrera política y sobre todo social no correspondía con el sacrificio de una preocupación por aquellas tierras zamoranas, a las que pensamos no acudió casi nunca. Zamora quedaba de Madrid, en tren o en coche, a 8 horas, mientras que el VI Marqués tardaba 15 minutos desde su domicilio al Congreso de los Diputados, "*las comparaciones son odiosas*". Después de la Dictadura de Primo, en el año 1931, se rompió la posibilidad de volver a la política nacional, los destinos políticos eran ya otros.

Sin embargo, el periodo del dictador lo aprovechó el marqués para ocupar un sillón de concejal en el ayuntamiento de Madrid, participando en las conocidas "jun-

<sup>24</sup> Guía Oficial de España, 1920, p. 116.

tas" municipales. Era gran amigo del alcalde, el Duque de Arión (Joaquín Fernández de Córdoba y Osma), al que no escatimó en elogios al abandonar su cargo: "*Madrid se pierde a un gran alcalde*"<sup>25</sup>. Estuvo en el puesto casi hasta 1931 teniendo varias responsabilidades, como el de edil Inspector del Servicio de Carruajes, así se llamaba, aunque englobaba circulación, tráfico e impuestos reguladores, entre otros asuntos. En 1924 tenemos alguna intervención suya en los plenos, suscitándose la polémica porque los taxistas, cuando no estaban de servicio, abandonaban sus coches en cualquier punto de la ciudad, quejándose el marqués diciendo: "vamos a convertir a Madrid en una cochera"<sup>26</sup>.

Como representante del ayuntamiento fue elegido y tuvo el honor de acompañar al rey en visitas oficiales a distintos países europeos (Fig14.), como Italia y Suecia. El primero se produjo en 1925, cuando Alfonso XIII viajó al país trasalpino para felicitar al rey de Italia, Víctor Manuel III, con motivo de sus bodas de plata en el trono. También en 1928 fue invitado para asistir a Suecia, donde el rey se entrevistaría con el monarca Gustavo V; era un viaje para sellar relaciones y defender las posturas monárquicas ante los radicalismos totalitarios y de izquierda cada vez con más fuerza. Estos viajes engrosaron su curriculum y fue reconocido por ello con parte de las condecoraciones y medallas de las que ya hablamos. Por último, se presentó a las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 por el partido conservador, pese a esto quedó en la oposición.



Fig. 14: El VI Marqués de Encinares vestido de gala en 1928 (aprox.)

Su vida personal o más privada pasó por la boda en Lezo (Guipúzcoa), en 1929, con Mercedes Pérez-Caballero Moltó, hija de Juan Pérez-Caballero y Ferrer (diplomático y embajador en París, Roma y Bruselas). Al casamiento acudió el presidente del gobierno, Primo de Rivera, y el Conde de Romanones, entre otras personalidades. Esta nueva vida coincidía, prácticamente, con el abandono de la política activa y con una vida más relajada que le llevó, como era costumbre, a veranear a San Sebastián. Allí le sorprendió el golpe de estado del 18 de julio y a su hijo menor,

<sup>25</sup> A.M.A.M. Acta del 1 de julio de 1924, p. 232

<sup>26</sup> A.M.A.M. Actas del 28 noviembre y 5 y 6 de diciembre de 1924, pp. 216 y 217, respectivamente.

Leopoldo Ramírez de Arellano, al parecer vinculado a la Falange, motivo de su apresamiento el 20 de julio y de su fusilamiento después a manos de las fuerzas de izquierda, aunque jamás se encontró el cadáver. Esto nos llevó a pensar en otra supuesta muerte; efectivamente, después de su detención el 6 de septiembre de 1936, al parecer, fue arrojado al mar desde el monte Igueldo de la capital vasca<sup>27</sup>.

No sabemos si esto fue lo que hizo que el marqués tomara el camino de las armas (Fig.15), pero el 1 de septiembre de 1937 se enroló en el bando nacional como teniente artillero al mando del teniente coronel Alfonso Barra y Camer, a buen seguro un viejo conocido de Ramírez de Arellano en la pasada guerra del Rif.



Fig. 15: Foto de militar en la Guerra Civil Española (hacia 1937).

Acabada la guerra tuvo que soportar otra desgracia familiar, como fue la muerte de su primogénito el 18 de julio de 1939, con sólo 27 años, debido a un padecimiento cardíaco. Estos sucesos, junto a la muerte de su primera esposa, no los quiso borrar de la mente de los ciudadanos de Zafra y por eso encargó en 1944<sup>28</sup> dos blasones en bronce que se colocaron en los frontales de los púlpitos que anteceden a la cabecera y altar de Nuestra Señora de Santa María de la Candelaria.

<sup>27</sup> BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, A. "Aristócratas muertos en la Guerra Civil Española", Actas Editorial, 2000, Rev. Aportes, n° 44. Madrid, pp. 188, p.91.

<sup>28</sup> CROCHE DE ACUÑA, F. *Heráldica Zafrense*. Zafra, 1992. Edición del autor, pp. 152-153.



## RELACIÓN DE AUTORES





## VICTOR MANUEL MÍNGUEZ CORNELLES

Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València. Catedrático de Historia del Arte del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I de Castellón. Investigador principal del grupo Iconografía e Historia del Arte y codirector del Grupo de Investigación Interuniversitario Magnificencia, Poder y Arte, formado por investigadores de las universidades de Valladolid, Complutense y Castellón.

Las líneas de investigación que hasta el momento ha desarrollado son: las imágenes del poder y la imagen del rey, la emblemática y el arte efímero, la historia del urbanismo, el arte iberoamericano y el patrimonio valenciano. Ha dirigido y participado en numerosos proyectos de investigación I+D. En la actualidad participa en el proyecto Las siete maravillas. Evocaciones y reedificaciones del mito en la Edad Moderna, es investigador principal del proyecto Arqueología de las imágenes del poder. El arte imperial romano como modelo iconográfico en las Cortes Europeas desde el Renacimiento a Napoleón, y dirige el proyecto Triunfos Barrocos: la fiesta en los reinos hispánicos (2010-2016), que avanza ya en su cuarta fase.

Entre sus libros publicados más recientes se encuentran los siguientes: Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América. Siglos XV-XVIII (coautor, Castellón, 2006), Visiones de la monarquía hispánica (editor, Castellón, 2007), El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad (coeditor, Castellón, 2009), La fabricación visual del Mundo Atlántico, 1808-1930 (coeditor, Castellón, 2010), La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802) (coautor, Castellón, 2010), Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos (coeditor, Castellón, 2011), La fiesta barroca: los virreinos americanos (1560-1808) (coautor, Castellón, 2012), La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria (Madrid, 2013), Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica (coautor, Madrid, 2013), Las artes y la arquitectura del poder (editor, Castellón, 2013), La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713) (coautor, Castellón-Palermo, 2014), Visiones de pasión y perversidad (coeditor, Madrid, 2014), y Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder (coautor, Valencia, 2014). En total ha publicado más de doscientos textos científicos.

Ha sido comisario de diversas exposiciones, destacando Iberoamérica Mes-tiza. Codirige la revista Potestas (Universität Potsdam/Universitat Jaume I).

## MANUELA B. MENA MARQUÉS

Doctora por la Universidad Complutense en 1976, se especializó en el campo del dibujo y la pintura italiana del siglo xvii. Se dedicó a la docencia en la Universidad Autónoma de Madrid desde 1971 hasta que en 1981 obtuvo, por oposición, la plaza de conservador de Dibujos y Estampas del Museo del Prado. En el Museo fue subdirectora de Conservación e Investigación de 1981 a 1996 y vocal de su Patronato, de 1991 a 1996. Asimismo fue jefe de Conservación de Pintura del Siglo XVIII y Goya del Museo Nacional del Prado entre 2001 y 2018. Ha organizado numerosas exposiciones, entre las que destacan Murillo (1982), en colaboración con la Royal Academy de Londres, y Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias. Asimismo participó en la organización de la exposición Goya y el espíritu de la Ilustración (1989), en colaboración con el Museum of Fine Arts de Boston y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Coordinó y participó en las exposiciones de Velázquez y Ribera (1990 y 1992, respectivamente), y fue responsable científica, junto con Juliet Wilson-Bareau, de la exposición Goya: el capricho y la

invención (1994). También fue comisaria de las exposiciones de dibujos italianos de los siglos xvii (1983) y xviii (1991), Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas, Rafael y España (1985), Sebastiano del Piombo y España (1995) y Manet en el Prado (2003).

Es autora entre otras obra : Dibujos italianos de los siglos xvii y xviii en la Biblioteca Nacional, cat. exp., Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1984; Dibujos italianos del siglo xvii, «Museo del Prado. Catálogo de dibujos VI», Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; El 'cuaderno italiano', 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya, 2 vols., Madrid, Museo del Prado, 1994; Goya en Tiempos de Guerra, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008; «Goya: la metáfora de los 'Cómicos ambulantes'», Historias mortales, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 249-278; «Goya, pintor religioso». Tres cuadros inéditos, «Serie uno», n.º 3, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003; La duquesa de Alba «musa» de Goya. El mito y la historia, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006. En colaboración con Gudrun Mühle-Maurer.

#### GUILLERMO SOLANA DÍEZ

Es doctor en Filosofía (Premio extraordinario de doctorado) y profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Crítico de arte de El Cultural y desde 2005 es director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza.

Entre sus publicaciones, destacan las ediciones de los diarios de Delacroix (El puente de la visión, Tecnos, 1987), los escritos de arte de Diderot (Siruela, 1994), la crítica de arte de Baudelaire (Salones y otros escritos sobre arte, Visor, 1997) y la crítica de arte ante el impresionismo (El impresionismo: la visión original, Siruela, 1997), así como la monografía Paul Gauguin (Historia 16, col. "El arte y sus creadores", 1997, reeditada en 2004). Es autor también del catálogo razonado de la obra del escultor Julio González en las colecciones del IVAM (Aldeasa, 2001). Autor los catálogos: Matisse: Espíritu y sentido (2001) y Esteban Vicente: Gesto y color (2004). Su tesis doctoral " La teoría del arte de Vincent Van Gogh"

Ha sido comisario de varias exposiciones, entre ellas Los pintores del alma (Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 26 enero-26 marzo 2000), Julio González: Metáforas del cuerpo (IVAM, Valencia, 14 septiembre-26 noviembre 2000) y Gauguin y los orígenes del simbolismo (Museo Thyssen-Bornemisza y Sala de las Alhajas de Caja Madrid, Madrid, 28 septiembre 2004 - 7 enero 2005) y más recientemente: Van Gogh Los últimos paisajes (Museo Thyssen, 12 de junio al 26 de septiembre de 2007), Lágrimas de Eros (Museo Thyssen, 20 octubre 2009 al 31 de enero 2010), y actualmente en exposición en el Museo Thyssen y Fundación Caja Madrid, Heroínas.

#### IGNACIO CLEMENTE

Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura (1998-2003). Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Turismo por la Universidad Complutense de Madrid (2006-2007). Máster de Investigación en Arte y Humanidades por la Universidad de Extremadura (2012-2013). Redacción de reseñas biográficas y montaje de las exposiciones "Grandes figuras de Los Santos de Maimona" (Los Santos de Maimona, 2007) y "El ornato plateresco en la provincia de Badajoz" (Los Santos de Maimona, 2011). Autor de varias comunicaciones y artículos sobre la escultura y la retabística de la provincia de Badajoz: "Datos inéditos de dos reta-

blo desaparecidos del Con-vento de Nuestra Señora de Aguasantas de Jerez de los Caballeros” para el I Congreso Nacional sobre las Órdenes Militares en Extremadura (2015), “Pintores y Doradores en Llerena. Siglo XVII” para las XVII Jornadas de Historia en Llerena (2016), “Una planta inédita para la contratación del retablo del Convento de la Concepción de la villa de Llerena” para las XVIII Jornadas de Historia de Llerena (2017), “El retablo mayor de la Iglesia de San Bartolomé (Feria): una obra entre los talleres de Zafra y Sevilla” para los Cuadernos de Zafra (2018). También ha efectuado otras ponencias con un mayor enfoque histórico y sistemático: “Los bienes muebles en Los Santos de Maimona: el arte de la madera, la piedra y la plata (Siglos XVI-XIX)” para las X Jornadas de Historia en Los Santos de Maimona (2018), “La vida y obra del arquitecto de retablos de Zafra Alfonso Rodríguez Lucas (1643-1710)” para los Cuadernos de Zafra (2019) y “El mobiliario doméstico de Llerena y Zafra en los siglos XVII y XVIII. Análisis Artístico. Estudio Documental” para la Revista de Estudios Extremeños (Enero-Abril, 2020).

### MARCIANO MARTÍN MANUEL

Nace en Hervás (Cáceres) en marzo de 1957. Diplomado por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, rama de Imagen 1974–1979. Profesor de Historia en la Escuela-Taller “Emilio González de Hervás” 1991–1992. Coordinador del programa Red de Juderías de Diputación de Cáceres 1999. Director del Curso “El mestizaje cultural, esencia de lo hispano. Itinerarios históricos, artísticos y literarios”, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid 2001–2002. Profesor de Historia en la Universidad Popular de Hervás, 2010–2011. Coordinador de las I Jornadas Históricas de Hervás, 2016.

Galardones: I Premio “Alconétar” de Inéditos de Historias Locales de Extremadura 2011 con La capa de Elías; III Premio de Investigación y Divulgación Histórica “Pedro de Trejo” 2009 con Abraham Zacuto, astrólogo de don Juan de Zúñiga.

Autor de los libros: Los judíos de Hervás, Hervás 1997; Los judíos de Candelario, Hervás 1998, Documentos para la Historia de los judíos de Coria y Granadilla, Ayuntamiento de Coria 1999; Judíos y cristianos nuevos en la Historia de Trujillo Badajoz 2008; Hervás: invenciones judías de su historia. Discurso de ingreso en el Centro de Estudios Bejaranos, Béjar 2010; Abraham Zacuto, astrólogo de don Juan de Zúñiga, Sevilla 2010; La capa de Elías: historia de la asimilación de los cristianos nuevos de Hervás, Editora Regional de Extremadura 2011; Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Coria–Cáceres, Plasencia y Mérida–Badajoz, Biblioteca de Autores Cristianos, autor del capítulo: “Los judíos en Extremadura”, BAC, Madrid 2014.

Ha publicado más de cincuenta ensayos sobre los judíos y cristianos nuevos de Extremadura en Carta de Jerusalén del Instituto Cultural Israel-Ibero América, Jornadas Extremeñas de Estudios Judaicos, Hispania Judaica Bulletin, Revista Sefarad, Revista de Estudios Extremeños, Estudios Bejaranos, Coloquios Históricos de Extremadura, Revista de Estudios de Salamanca, Curso de Verano de Cultura Hispanojudía y Sefardí de Toledo, Memoria Histórica de Plasencia, Congreso de Las Tres Culturas de Llerena. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura judía en Clarín Revista de Literatura (2009–2020).

Es autor de los libros digitales: Historia de los judíos de Plasencia y su tierra. I. De los orígenes a la Inquisición siglos XII–XVIII, 2ª edición, Sevilla 2009; y La vida en las tierras de Granadilla: romanos, judíos y cristianos, Sevilla 2003.

Autor de las novelas: *El libro verde*, Espuela de Plata 2014; y *La llama azul*, Espuela de Plata 2018.

#### PABLO ORTIZ ROMERO

Castuera, 1960. Arqueólogo, historiador de la arqueología. Doctor en Historia.

Ha dirigido las excavaciones arqueológicas del recinto-torre de Hijojejo (Quintana de la Serena) y su posterior restauración y musealización. Codirigió las excavaciones del Complejo Monumental de La Mata (Campanario) y ha participado en proyectos I+D+i dentro del grupo de investigación PRETAGU, del Área de Prehistoria de la UEX ("Extremadura protohistórica. Economía y Paleoambiente", "Investigación y Desarrollo (I+D) en la comarca de La Serena (Extremadura): el complejo arqueológico de La Mata de Campanario" y "El Tiempo del Tesoro de Aliseda").

Desde hace unos años ha orientado sus trabajos hacia la reflexión historiográfica, particularmente sobre la institucionalización de la arqueología extremeña y el patrimonio en el contexto de la contemporaneidad. Fruto de ello ha publicado varios libros: *Introducción a una historia de la arqueología en Extrema-dura*; *Investigaciones arqueológicas en Medina de las Torres durante el siglo XIX*. Las excavaciones de Los Cercos y un manuscrito inédito de José Antonio Barrientos; *Institucionalización y crisis de la arqueología en Extremadura*. Comisión de Monumentos de Badajoz y Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971) y *La quimera del libro*. La Comisión de Monumentos de Badajoz y el patrimonio bibliográfico.

#### ANTONIO BLANCH

Castuera, 1966. Licenciado en Historia Contemporánea por la Universidad de Extremadura y Diplomado en Filología Hispánica por la misma Universidad. Miembro del GEHCEX (Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura). Ha presentado numerosas comunicaciones y ponencias en Congresos y Jornadas sobre la Historia Contemporánea de Extremadura, des-tacando la labor investigadora sobre la prensa del siglo XIX y XX y sobre el período de posguerra y de la Transición. Algunas comunicaciones: \*La emigración extremeña a Europa en los años 60. Cambios estructurales en la fisonomía de un pueblo: Castuera. \*El desarrollo ideológico en la guerra de la In-dependencia: una visión a través de la prensa de la época. \*Variables demográficas en la Extremadura de posguerra. \*La batalla de Medellín y la prensa decimonónica. \*Las primeras elecciones generales (1977-1982) en Logrosán y su comarca. \*La manipulación de la historia a través del NO-DO. \*Carteles políticos en la transición española: una época de cambio.

#### EMILIANO ALMANSA RODRÍGUEZ

Profesor Titular de Escuela Universitaria en la Escuela de Ingeniería Minera e Industrial de Almadén (Universidad de Castilla-La Mancha) y Doctor por la Universidad de Córdoba. Autor de diversas comunicaciones en congresos nacionales e internacionales relacionadas con el patrimonio, la historia de la minería y la tecnología. Última comunicación: «Almadén y el ferrocarril. Pasajes y paisajes de un desencuentro (1855-2020)», Madrid, 2021.

Último capítulo de libro: «El naturalista irlandés William Bowles en las minas de azogue de Almadén (1752-1765)». En Igor Pérez Tostado & Declan M. Downey (Eds.) *Ireland and the Iberian Atlantic: migration, military and material culture*. Valencia: Editorial Albatros, 2020.

Último artículo publicado: «Un secreto bien guardado, silicosis en los mineros de Almadén», *Historia Social*, 100 (2021), pp. 161-182.

#### MARÍA SILVESTRE MADRID

Profesora Titular de Escuela Universitaria en la Escuela de Ingeniería Minera e Industrial de Almadén (Universidad de Castilla-La Mancha) y Doctora por la Universidad de Córdoba. Autora de diversas comunicaciones en congresos nacionales e internacionales. Autora de diversas comunicaciones en congresos nacionales e internacionales relacionadas con el patrimonio, la historia de la minería y la tecnología. Última comunicación: «Almadén y el ferrocarril. Pasa-jes y paisajes de un desencuentro (1855-2020)», Madrid, 2021.

Último capítulo de libro: «El naturalista irlandés William Bowles en las minas de azogue de Almadén (1752-1765)». En Igor Pérez Tostado & Declan M. Downey (Eds.) *Ireland and the Iberian Atlantic: migration, military and material culture*. Valencia: Editorial Albatros, 2020.

Último artículo publicado: «Almadén en la España del siglo XVII. Crisis de producción de azogue y soluciones propuestas», *Vínculos de historia*, 8 (2019), pp. 337-353.

#### JAIME SÁNCHEZ CALLEJA

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid e Ingeniero Agrícola por la Universidad Politécnica de Madrid. Coautor del proyecto "La ruta del azogue entre Almadén y El Viso (Córdoba)" para el Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas del Ministerio de Fomento. Colaborador en diversas publicaciones: "Oficios mineros de Almadén. Siglos XIII al XIX", "Los esclavos del rey. Los forzados de su Majestad en las minas de Almadén, años 1550-1800", "Almadén, patrimonio minero mundial". Pintor de larga trayectoria profesional, ha realizado numerosas exposiciones en España y en el extranjero recibiendo a lo largo de su carrera diversos premios. Tiene obras en varios museos, entre otros en La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

#### JUAN CARLOS JIMÉNEZ DÍAZ

Juan Carlos Jiménez Díaz, nace en Córdoba en 1972. Cursa estudios superiores en la Universidad de Córdoba obteniendo la Diplomatura en Enfermería en 2000 y la Licenciatura en Historia del Arte en 2014. Experto en Archivística por la Universidad de Córdoba en 2021. Su principal línea de investigación es la Religiosidad Popular, Hermandades y Cofradías. Colaborador habitual de la revista *Córdoba Cofrade*, propia de la Agrupación de Cofradías de Córdoba. En 2006 publicó su primer libro *La antigua imagen del Santo Crucifijo y la Real Hermandad del Amor en la Semana Santa cordobesa*, dedicado a la historia de la cofradía de la que es actualmente Secretario. Este mismo año de 2021 cursará el programa de doctorado Historia y Artes, propio de la Universidad de Granada, con idea de defender la tesis doctoral.

### MIREM GARDOQUI ITURRALDE

Es graduada en Historia del Arte y Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad de Extremadura desde el año 2016. Cuenta con el Máster Universitario de Investigación en Humanidades (2018) y el Máster Universitario para la Formación del Profesorado en Educación Secundaria (2020).

Ha trabajado en el sector cultural en la Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros de Cáceres como Coordinadora de Actividades Culturales (2018). Asimismo, en el sector de la investigación como Personal Científico e Investigador en la Universidad de Extremadura (2020), colaborando con el Grupo de Investigación Patrimonio&ARTE. Unidad de conservación del patrimonio artístico, en proyectos en la línea de la restauración monumental. Actualmente pertenece al Programa de Doctorado Interuniversitario en Patrimonio, desarrollando su Tesis Doctoral en torno a la literatura de viajes europea y la visión e interpretación histórica de los viajeros sobre el patrimonio de Extremadura.

Ha sido beneficiaria de uno de los cuatro contratos de investigación en la Universidad de Extremadura que otorga anualmente la Fundación Fernando Valhondo y Calaff de Cáceres (2021) para poder desarrollar y culminar la investigación de su Tesis Doctoral. Es miembro del Grupo de Investigación Patrimonio&ARTE. Unidad de conservación del patrimonio artístico y del Instituto de Investigación en Patrimonio (i-PAT). Perteneciente al personal docente e investigador en formación vinculado al Departamento de Arte y Ordenación del Territorio de la Universidad de Extremadura. Ha recibido el Premio para Jóvenes Investigadores de la Fundación Xabier de Salas de Trujillo en su XXXII edición con la comunicación "El viaje de Alexandre Laborde por Extremadura en los relatos de viaje. Análisis Histórico-Artístico" (2019). También cuenta con otras comunicaciones y publicaciones como:

"Literatura de viajes por Extremadura. El viaje de Alexandre Laborde y su obra. ¿Fue un arma de doble filo con fines bélicos?", *Revoluciones y movimientos populares en la Historia*, Badajoz, 2019, pp. 285-300.

"La arquitectura bajoextremeña vista por A. Laborde. La imagen arquitectónica en sus grabados", *Arquitectura*, Badajoz, 2020, pp. 101-120.

"Eugène Demolder, 1906. Impresiones de su viaje en automóvil por Extremadura", *Revista de Estudios Extremeños*, [en prensa].

### ESTHER NÚÑEZ PARIENTE DE LEÓN

Licenciada en Historia General y en Historia del Arte, con suficiencia investigadora en Arqueología, comencé mi formación y desarrollo profesional vinculada al Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla, cuando era estudiante como dibujante y colaboradora en los proyectos de investigación y, tras la licenciatura, por docencia e investigación. A partir de 1984, trabajé en Écija como arqueóloga municipal; desde 1992, en la Administración Cultural Andaluza, principalmente en la Dirección General de BB. CC. y Delegación Territorial de Cultura; actualmente desempeño mi trabajo en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en todos los casos, como técnica arqueóloga. He realizado numerosas publicaciones de temas, principalmente históricos y arqueológicos, tanto de carácter académico como divulgativo y frecuentemente expongo en congresos, jornadas y diferentes medios de comunicación, relacionados con la difusión del patrimonio cultural.



## JOSÉ ANTONIO PEINADO GUZMÁN

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Licenciado en Estudios Eclesiásticos por la Facultad de Teología de Granada. Diplomado en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación HUM-362 CORPUS DE RETABLOS Y PORTADAS EN GRANADA Y PROVINCIA.

Línea de investigación: Iconografía escultórica granadina de los siglos XVI al XVIII.

Publicaciones: libros: Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada; El teatro en la resolución de conflictos. Recursos para la tutoría en el segundo ciclo de la ESO; El barroco. Universo de experiencias. (coordinador); Meditaciones en torno a la religiosidad popular. (coordinador); Lecciones barrocas: aunando miradas. (coordinador); El tabernáculo de la catedral de Granada: origen, evolución y simbolismo. Capítulos de libros: "La leyenda y milagros de la virgen de las angustias de granada: un ejemplo de historia hagiográfica barroca en un documento jurídico". En: Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio; "Niño Jesús de Pasión". en: meditaciones sobre un infante. El niño Jesús en el barroco granadino. siglos XVII-XVIII. Revistas: Nuevos datos sobre la inmaculada de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Granada, una imagen de Pablo de Rojas. En: Boletín de arte; El tabernáculo de la catedral de granada: de Diego de Siloé a navas parejo. En: Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada; El Sacro monte como institución inmaculista granadina en los siglos XVII y XVIII. En: Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino; Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía. En: Archivo teológico granadino; La iconografía de Santa Ana triple. Su casuística en el arzobispado de Granada. En: Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino; La controversia teológica medieval inmaculista. En: Anales de teología de la Universidad Católica de la Santísima Concepción; La monarquía española y el dogma de la Inmaculada Concepción: fervor, diplomacia y gestiones a favor de su proclamación en la edad moderna. En: Chronica nova. La obra inmaculista de los Mora y su círculo en el arzobispado de Granada. En: Quintana. La iglesia moderna en Granada: fin de la reconquista y siglo XVI. los inicios del inmaculismo. En: Anuario de historia de la iglesia andaluza; La iconografía inmaculista en el ocaso de la escuela granadina de escultura durante el siglo XVIII. Pervivencias y distanciamientos del modelo Canesco. En: Cuadernos de arte de la universidad de Granada, La iconografía inmaculista de Alonso de Mena y su escuela en Granada. En: Iberian.; Reseñas históricas del monumento al triunfo de la Inmaculada Concepción del Sacro monte en Granada. En: boletín de arte; Don Pedro González de Mendoza. Retazos históricos de un arzobispo franciscano en la Granada del siglo XVII. En: Studium; El crucificado en la alpujarra granadina. Nuevas piezas de pablo de rojas y Alonso de Mena. En: De arte: revista de historia del arte; El retablo del santísimo cristo de la columna de la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo de Granada. autoría de Tomas Hermoso y otras notas documentales. En: Erebea. Revista de humanidades y ciencias sociales; El arzobispo don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones y la influencia del sacro monte en el desarrollo inmaculista en Granada. En: Historia. Instituciones. Documentos.

## BLAS TORO FERNÁNDEZ

Es natural de Zafra (Badajoz), Licenciado con Grado en Geografía e Historia (Geografía) por la Universidad de Extremadura y Doctor en Geografía y Ordenación del Territorio por esa misma universidad. Es profesor titular de E. Secundaria (G.H).

Premio Nacional de Investigación en Urbanismo (MOPU, 1989). En 1993 presenta su tesina: Urbanismo y arquitecturas aristocráticas y de renovación burguesa en Zafra (1850-1995) y en 2004 su Tesis Doctoral: Zafra, dinámica urbanística (1940-1995), obteniendo "cum laude" por unanimidad. Ambos trabajos publicados. Cuenta con una veintena de estudios sobre urbanismo editados (ejemplo: Urbanismo y fenómeno industrial en la periferia meridional de Zafra, 1883-1983. III Coloquio de Geografía Urbana, Málaga, 1996. Como geógrafo es conocedor de la realidad extremeña expuesta en conferencias y comunicaciones: "El ferrocarril en Extremadura, un problema de planificación espacial". Congreso de geógrafos. Universidad de León. "La fábrica de cementos Asland; pasado reciente de Los Santos de Maimona. IV Jornadas Historia, 2012. Ha sido coordinador de las I Jornadas Histórico-Urbanísticas de la ciudad de Zafra, 2000. Es coautor de: Zafra, Paisaje Urbano de Extremadura. Junta de Extremadura, 2007. Recientemente: D. Álvarez Guerra y su batallón "Cazadores de Zafra", Excmo. Ayuntamiento, 2018. Es miembro de la junta directiva del Centro de Iniciativas Turísticas de Zafra y socio numerario de la Asociación de Geógrafos Españoles.



