

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Sacerdote y soldado	3
Joaquín Díaz	
Juan Velázquez de Cuéllar y su relación con Íñigo Lopez de Oñaz y Loyola (Ignacio de Loyola).....	4
Ángela Franco Mata	
Notas sobre unas benditeras de Matilde Espuñes fechadas en 1909 y 1913.....	27
Juan Manuel Ramos Berrocoso	
Los monumentos de Semana Santa: Retortillo de Soria y Madruédano.....	53
Paulino García de Andrés	
El deber de preservar las costumbres y tradiciones rayanas. El museo etnográfico de Valencia de Alcántara (Cáceres).....	61
Álvaro Vázquez Cabrera	
Fuente de Roldán (Tamames, Salamanca): mito y leyenda	70
José Luis Puerto	
Algunos detalles historicistas en la arquitectura de Bembibre.....	82
Lorenzo Martínez Ángel	
Pico, zorro, zaina y otros juegos de salto.....	85
José Luis Rodríguez Plasencia	

SUMARIO

Revista de Folklore número 515 – Enero 2025

Portada: *Saint Ignace de Loyola (1491-1556), fondateur de l'ordre des Jésuites. Anónimo siglo XVI*

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <https://funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

SACERDOTE Y SOLDADO

Hace más de cuatro décadas, andaba yo entusiasmado comprobando los primeros resultados que llegaban de diferentes partes de España acerca de la recién nacida Revista de Folklore. La publicación había surgido de la generosa ayuda de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid y de los primeros números nos ocupábamos cuidadosamente el jefe de la obra cultural de la Caja, Luis Fernando González y yo mismo, buscando colaboradores cualificados y acudiendo un par de veces al mes a la imprenta Cristo Rey, de cuyos talleres tipográficos salían las pulcras ediciones de esos primeros números. En ocasiones, ocupaba alguna de las mesas vacías que graciosamente me dejaban para poder corregir las galeadas y cada cierto tiempo levantaba la cabeza y veía pasar a algunas de las personas que iban a entrevistarse con Luis Fernando. Entre todas ellas me llamaba la atención la discreta figura de un jesuita con una carpeta bajo el brazo, casi siempre vestido de gris, que se sentaba frente a mí y a quien al poco tiempo decidí abordar. Se trataba del Padre Luis Fernández, que estaba tratando la publicación de un trabajo extenso y minucioso sobre los años jóvenes de San Ignacio de Loyola que, según sus palabras, iba a prologar el jesuita terracampino Manuel Revuelta. Hablaba con tal entusiasmo de sus investigaciones y descubrimientos que me contagié, y bien

pronto contó con un seguidor atento y fiel. En particular, le intrigaba un episodio «humano y muy humano» que le aconteció a Íñigo después de la muerte de su protector Juan Velázquez de Cuéllar. En una visita a Valladolid se topó casualmente con un tal Francisco de Oya, criado de Inés de Monroy, condesa viuda de Camiña. Oya tenía un odio tan grande hacia Íñigo (Fernández sospechaba que por algún lío de faldas) que, a pesar de los intentos vanos de reconciliación del joven, intentó por todos los medios averiguar dónde residía para matarle. Por fortuna, la intervención de una mujer que dio aviso al de Loyola de las malas intenciones de su contrario, evitó su posible muerte o al menos un peligroso duelo.

Tan interesantes consideraciones y la conversación amena y fluida del Padre Luis Fernández, me hicieron pronto deudor de su erudición y me animaron a pedirle una colaboración para la Revista, que llegó tan pronto vio su trabajo publicado. Como no podía ser menos, la admiración que Fernández sentía por su compañero de Orden el Padre Isla le sirvió de excusa para adentrarse en los aspectos populares de su obra, enviando un interesantísimo artículo que acrecentó mi admiración hacia él y definitivamente nuestra amistad.

CARTA DEL DIRECTOR

JUAN VELÁZQUEZ DE CUÉLLAR Y SU RELACIÓN CON ÍÑIGO LOPEZ DE OÑAZ Y LOYOLA (IGNACIO DE LOYOLA)

Ángela Franco Mata

A mi profesor de la universidad de Comillas, Santiago Madrigal, S.J. *in memoriam*

Conocemos bastantes datos biográficos de la juventud de Íñigo López de Oñaz y Loyola, futuro san Ignacio de Loyola, y de su benefactor Juan Velázquez de Cuéllar, a través de la documentación aportada por el P. Fidel Fita, entre otras referencias¹, a través del artículo publicado en 1890 titulado «San Ignacio de Loyola en la Corte de los Reyes de Castilla. Estudio crítico»². Glosando su artículo a lo largo de este trabajo, aparte de otras informaciones posteriores, alude a Alonso López de Haro, citado por el P. Henao, *Nobiliario genealógico de los Reyes y Títulos de España*, refiere que Juan Velázquez, Contador mayor de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel³, según el cual, «era padre de doce hijos, de los cuales reseña solamente tres varones y tres hembras: Gutierre Velázquez, cavallero de la Orden de Santiago, Comendador de la Membrilla.- Juan Velázquez, Comendador de Monroy en la Orden de Calatrava.- Don Miguel de Velasco cavallero del hábito de Santiago, Aposentador mayor del Católico Rey don Felipe segundo.- Doña Luisa de Velasco, Dama de la Reyna Católica, que casó

con Don Juan Hurtado de Mendoza señor de Morón, de quien descienden los señores desta casa, que oy son Condes de Lodosa.- Doña Catalina de Guevara y de Velasco, muger de Don Bernardino de Velasco, señor de Castilgeriego, hijo del Condestable don Bernardino de Velasco.- Cuéllar»». Aquí interesa el homónimo del padre, Juan Velázquez, Comendador de Monroy en la Orden de Calatrava.

La juventud de san Ignacio transcurrió en Arévalo, en la casa de don Juan Velázquez, como se documenta en la Historia de este Colegio la Compañía de Arévalo, en cuya fundación del Colegio finalizada el 30 de mayo de 1580, el P. Antonio Láriz da noticia como N. P. S. Ignacio vivió en Arévalo. A Arévalo fue enviado por su padre como paje (asistente) a los quince años.

Para consuelo los del Colegio se pone que N. P. Ignacio, fundador de la Compañía vivió en este lugar algunos años. Y fue desta manera que el Contador mayor de los Reyes Católicos, llamado Juan Velázquez, Caballero principal, fundador del monasterio de la Encarnación de esta villa, siendo persona de gran calidad y muy amigo de Beltrán Yáñez de Oñaz y Loyola, padre de N. P. Ignacio envió a pedir le diese uno de sus hijos, para que él con su favor le ayudase y tuviese en su casa; y así le envió á Iñigo de Loyola su hijo menor; y estuvo en casa del dicho Contador, unas veces en la Corte y otras veces en Arévalo, hasta que el dicho Contador murió sin poderle dejar acomodado como deseaba. La mujer del dicho Contador, que era señora muy principal, dio á Iñigo de Loyola quinientos escudos y un par de

1 «Alonso de Montalvo y San Ignacio de Loyola», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 18, 1891,75-78; Cartas de San Ignacio de Loyola en la exposición histórico-europea de Madrid, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 22, 1893, 427-432; El inquisidor Alonso Mejía y San Ignacio de Loyola. Dos procesos característicos de la severidad de aquel juez, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 34, 1899, pp. 62-70.

2 *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 17, Madrid, 1890, pp. 492-520.

3 Madrid, 1622, p. 752.

caballos, en los cuales el dicho Iñigo se fue al duque de Nájera; y de allí se fue al castillo de Pamplona. Todo esto lo contó Alonso de Montalvo, como testigo de vista, al P. Antonio Láziz».

Conocemos el nombre de la esposa de Juan Velázquez Doña María de Velasco, relacionada con una anécdota de la segunda esposa de Fernando el Católico, Germana de Foix en 1513, citada en *Anales breves de los Reyes Católicos* por el Dr. D. Lorenzo Galíndez Carvajal (1878)⁴.

Una justificación de la educación de Iñigo en la casa de Juan Velázquez en Arévalo es de carácter familiar. Ricardo Guerra Sancho, cronista oficial de Arévalo, autor del libro *San Ignacio de Loyola en Arévalo*⁵, pone de relieve los siguientes datos en la publicación «Juan Velázquez de Cuéllar, hombre de confianza de la Corona». Aporta datos interesantes sobre la familia de Velázquez de Cuéllar, de donde era oriundo el padre del Contador, razón por la cual puede justificarse el deseo de ser enterrado en dicha villa, así como la situación económica al final de sus días. En dicho datos se verifica su llegada a Arévalo:

Todo comienza cuando Gutierre Velázquez de Cuéllar, un hidalgo del siglo xv, el poderoso Señor de Cuéllar y tan cercano al rey, era su villa de origen como manifiesta su apellido, que ya había mostrado sus dotes en la administración en la casa de Juan de Aragón, pasó a servir en la corte del rey Juan II de Castilla, donde ejerció como miembro del Consejo Real, cargo que continuó con Enrique IV. Pero sería expulsado de la corte enriqueña por sus discrepancias con Beltrán de la Cueva. Unas discrepancias ocasionadas por

4 Biblioteca de Autores Españoles Madrid, 1878, tomo LXX, pág. 560.

5 San Ignacio de Loyola en Arévalo, presentado en Arévalo, cfr. Diario de Ávila, 17 de junio de 2020. en que enfatiza la figura del santo fundador en los siguientes términos: «Arévalo fue esencial en la formación de Ignacio de Loyola».

su acercamiento a la política de la reina viuda Isabel de Portugal, defendiendo los derechos que la infanta Isabel tenía sobre la villa de Cuéllar, su señorío, de acuerdo con el testamento del rey. Unos hechos que coincidirían con la revuelta anti señorial de Cuéllar del año 1464. Por esta causa fue enviado a la villa de Arévalo, apartado de la primera línea de las intrigas cortesanas, confinado y relegado. Aquí vino a hacerse cargo de la reina viuda Isabel de Portugal, como Gobernador y Mayordomo Mayor de su casa, las «Casas Reales» que los Trastámara tenían en la villa de Arévalo. Allegado y cuidador de la casa y corte de Isabel la reina viuda, y preceptor de sus hijos Isabel y Alfonso.

Al poco de llegar a esta villa se casó con Catalina Franca de Castro, una dama portuguesa que llegó a Castilla en el séquito de la reina Isabel de Portugal. Gutierre muere en 1494, poco antes que la madre de la Reina (1496), y todos sus cargos y prerrogativas los heredó su hijo Juan, que con los Reyes Católicos serán acrecentados.

Los Reyes Católicos le mantienen como responsable de las casas reales de Arévalo y de Madrigal, de quienes recibió la mayor de las confianzas y privilegios en premio a la fidelidad de sus servicios, con lo que consiguió también una gran fortuna. En 1494 la reina Isabel le nombra «... Gobernador y Justicia Mayor de la Villa de Arévalo... y por cuidar el palacio real arevalense, que será su residencia. Cobraba anualmente 24.000 maravedíes», dicen diversos historiadores.

Llegó a la nobleza por su matrimonio con María de Velasco, perteneciente a la más alta nobleza castellana, los Velasco. María era sobrina del Condestable de Castilla y también era familia de los López de Loyola, porque estaba emparentada con la madre de Iñigo, Marina Sáenz de Licon. De María de Velasco dirá Sandoval que

«fue muy hermosa, generosa y virtuosa, y muy querida de la reina Isabel». Fue un matrimonio con numerosa descendencia». «Otro personaje importante, una persona más anónima y casi desconocida que estaba en esa casa, y que fue de gran influencia en la formación cristiana del joven Íñigo. Se trata de María de Guevara, madre de María de Velasco, por tanto, suegra de Juan Velázquez, que era tía abuela de Íñigo.

Era este caballero [Juan Velázquez de Cuéllar] muy rico; y él fundó la capilla principal de S. Francisco en esta villa [de Arévalo], que está ahora debajo del altar mayor; y este caballero era paje del Contador cuando N. P. Ignacio vivía en su casa; y era muy amigo de N. P. Ignacio, y le fue a visitar, cuando Pamplona estuvo malo de la pierna, y le vió curar de ella; y lo contaba, antes que se imprimiese y se escribiese la Historia, como en ella se refiere. Lo mismo que decía Alonso de Montalvo contaban en su tiempo otras personas antiguas; en especial [à] el Padre Alonso Esteban, que siempre ha sido y es muy devoto nuestro, se lo contó á él Doña Catthalina de Velasco, hija del Contador; á la cual N. P. Ignacio escribía después de ser general y fundador de la Compañía, reconociendo la casa en que había estado; por lo que piadosamente podemos creer que por oraciones y méritos de N. P. Ignacio se fundó este colegio en esta villa.- Antonio López».

El inventario de los bienes, hecho por muerte de Contador Juan Velázquez, se empezó en lunes á 7 de Setiembre de 1517 años, declarando ser dentro del término de los 30 días después de la muerte del susodicho. Consta del Libro Pertenencias de el Molino al f. 65, buelta.

De rico hacendado pasó a la miseria más absoluta: falleció adeudado⁶. Profesó una profunda admiración por la orden franciscana. Devoto de santa Clara, «suplicó á sus magestades [los Reyes Católicos] le hiçiesen merçed de este ospital ó convento; y á Su Santidad le diese Bulla para que estas Señoras retiradas se redujesen y botasen clausura debaxo de la Regla de Santa Clara; cuia merçed y Bulla alcançó; y las dió mui grandes rentas i ricos ornamentos, açiendo nueva iglesia y casi todo el convento que le renovó» femenina.

La privanza regia con Juan Velázquez se manifestó con diversas mercedes, entre ellas treinta mil ducados cada año, mientras viviese, ordenado por Fernando y Germana sobre el reino de Nápoles. El rey don Carlos se los usurpó a Nápoles, y los situó en Castilla sobre las villas de Arévalo, Madrigal y Olmedo, con la jurisdicción, en tanto que viviese.

Sin embargo, la fortuna le volvió la espalda. Hallándose en Madrid en cumplimiento real, fue informado de 20 de mayo de 1517, de problemas en su villa de Arévalo, por lo que se trasladó urgentemente.

Mucho le costó á Juan Velázquez aquella empresa; porque por ella cayó en desgracia del rey. Faltáronle los amigos, que le dejaron viéndole ir de caída; que así suele hacer el mundo. Enemistóse con la reina Germana, y gastó toda su hacienda; porque el día que le enterraron, dejó diez y seis millones de deuda. Era casado con doña María de Velasco Guevara, hija del condestable [Álvaro de Luna], y nieta de don Ladrón de Guevara.

Fr. Prudencio de Sandoval en *Historia del emperador Carlos V, rey de España*, refiere las siguientes vivencias de Juan Velázquez en los siguientes términos:

⁶ Diago Hernando, Máximo, «El Contador Mayor Juan Velázquez de Cuéllar: ascenso y caída de un influyente cortesano de comienzos del siglo XVI», *Cuadernos de Historia de España* 83, 209, pp. 157-186.

La reina Germana en este encuentro los echó de su casa, les quitó la honra, y destruyó la hacienda: y fué ocasión de otros grandes trabajos que padecieron; que de esta manera trata siempre el mundo á los que más valen y privan con los reyes.

Duró muchos meses en su porfía Juan de Velázquez, que ni bastaron cartas de los gobernadores, ni del rey; hasta que el cardenal envió al doctor Cornejo, alcalde de corte, con gente que procediese contra él. El cual procedió y después de muchos autos Juan Velázquez se allanó; desarmó la gente; entregó la fortaleza y villa de Arévalo; y se vino á Madrid junto al cardenal por Junio del año 1517.

Como los males nunca son solos, murióse su hijo Gutierre Velázquez, que era el mayorazgo; y fué tan profunda la melancolía que por sus desgracias le dió, que luego perdió la vida⁷.

La villa de Arévalo se entregó á la reina Germana; y tomó la posesión por ella un caballero aragonés criado del rey Católico, que se decía Navarros⁸; que la tuvo en nombre de la reina Germana hasta el tiempo de las comunidades.

Como la villa vino á poder de la reina Germana, doña María de Velasco desamparó su casa.

Pellicer, en su *Nobiliario*⁹, recoge el Testamento de Juan Velázquez i doña María de Velasco; su fecha en Valladolid á veinte y dos de Diciembre, año 1514, ante Gonzalo Vázquez.

En el qual (testamento) está inserta una Cédula Real, que es Declaración del Señor Rey Católico, en que confiesa que todos las Mercedes, Oficios, Tenencias

de Castillos, Encomiendas, Ayudas de Casamientos, que los Señores Reyes Don Fernando i Doña Isabel i Doña Juana habían dado á los Hijos de Juan Velázquez i Doña María de Velasco i á sus Parientes, todo había sido por sus Grandes Servicios, i solo á Contemplación suya; que son las Palabras formales de la Declaración Real; i añade: Sobre lo qual quiero que no sea necessario otra Provança, pues Yo así lo declaro, como en su Propio Fecho. a respetar el mandato de los Reyes Católicos. Se obliga así a reparar la memoria del Contador».

Muerto Juan Velázquez, sigue informando, no fueron menores los Servicios que su mujer Doña María de Velasco hizo hasta el año 1540, en que murió. En el de 1526 la hallamos en Portugal con el cargo de Camarera Mayor de la Señora Reyna Doña Catalina Muger del Señor Rey Don Juan el Tercero, en que la sirvió Diez i seis Años, hasta el de su Muerte, como consta de su último Testamento que otorgó en Lisboa Dexa por Testamentaria, á la Señora Reyna su Ama, i entre otras cosas, la Dexa uno de los Treinta Dineros en que Cristo Nuestro Señor fue Vendido; que la había dado la Señora Reyna Católica Doña Isabel».

Por lo que respecta a su relación con el futuro fundador de la Compañía de Jesús, son muy reveladoras las informaciones proporcionadas por su amigo Alonso de Montalvo, que recoge fr. Prudencio, por lo que las desgracias acaecidas a Juan Velázquez pudieron influir en su ánimo.

Las desgracias que precipitaron á Juan Velázquez de la cumbre de la fortuna, debieron proporcionar á San Ignacio una severa lección de cuán poco hay que fiar en el favor de las privanzas palaciegas. La relación de su amigo y camarada, Alonso de Montalvo, está claramente de acuerdo con los documentos históricos que acabo de exponer. No lo está menos con

7 Velasco Bayón, *Historia de Cuéllar*, p. 243.

8 En otro documento se le cita como navares.

9 Fol. 16 v., 17 r.

la que hizo el mismo San Ignacio en 1553. Contó al P. Luís González de la Cámara que en el año vigésimo sexto de su edad, ó 1517 de Cristo, desilusionado ya de las esperanzas y vanidades cortesanas y de sus lizas y torneos, puso mayormente afición en el ejercicio profesional de las armas, ó en seguir la carrera militar, deseoso por todo extremo de ganar honra y fama; y con aquel la nobleza de alma, que siempre le distinguía, no disimuló el generoso porte que guardaron con él los franceses desde el día 20 de Mayo hasta el 1. ó 4 de Junio de 1521. Alonso de Montalvo que le visitó en Pamplona y lo vió curar de la herida ¿sería el compañero de armas, de quien habla el Santo en su relación?.

En efecto, se dedicó unos años al ejercicio de las armas y combatió en el cerco de Pamplona, cuando sufrió terribles destrozos por parte de las tropas francesas entre el 20 de mayo y el 4 de junio de 1521. Hizo la milicia a las órdenes de Antonio Manrique de Lara, duque de Nájera, y participó en la represión de la revuelta de las Comunidades. Era gentilhombre del virrey de Navarra, cayó herido en combate en la batalla de Pamplona frente a un contingente de navarros y franceses que apoyaba el reinado de Enrique II de Navarra. Este hecho sería determinante en su vida, pues la lectura durante su convalecencia de libros religiosos lo llevaría a profundizar en la fe católica y a la imitación de los santos. En mi opinión, la dedicación a las armas del padre y del hijo se refleja en los atuendos en el lucillo funerario en origen en san Esteban de Cuéllar (fig. 1). No me cabe duda que durante los luctuosos desastres en Pamplona, Íñigo conoció la destrucción del convento de Santa Eulalia, en cuyo claustro figuraba la representación de las danzas de la muerte.

Ha significado una gran desgracia para el arte bajomedieval hispano la destrucción de los claustros con las pinturas murales que adornaban el destruido convento citado. El conjunto conventual fue demolido en su totalidad «por-

que era mejor se defendiese la dicha ciudad de Pamplona de los franceses que comenzaron a entrar en este Reyno á la ocupar la...». Así se consigna dicho desastre en la Cámara de Comptos de 1521. Gracias a la *Relación y prueba de lo que valía el Convento de Santa Eulalia de Pamplona, sus retablos, pinturas y demás accesorios al tiempo que se destruyó por mandato del Conde de Miranda, Virrey de Navarra por causa de las guerras con Francia*, nos ha llegado una puntual descripción de las dos Danzas, particularmente la primera de ellas que se hallaba en la *claustra* junto con una *Danza de Animalias*¹⁰. La extraordinaria prolijidad descriptiva y riqueza de datos consignados, me ha permitido confeccionar un esquema sobre la disposición de las danzas de la muerte¹¹ (figs. 2).

10 Iturralde y Suit, Juan, «La Danza de Animalias y la Danza Macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 5, Pamplona, 1911, pp. 21-27; 79-89; Martínez de Lagos, Eukene: «Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 197, Pamplona, 1992, pp. 517-560.

11 Franco Mata, Ángela, «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 173-214.



Fig. 1. Emplazamiento original del lucillo de Juan Velázquez de Cuéllar e hijo Juan Velázquez, en la iglesia de San Esteban de Cuéllar (Segovia)

Propuesta de reconstrucción de una Danza de la Muerte Claustro del desaparecido convento de Santa Eulalia de Pamplona	
Panda Norte	
Papa	Muerte
	Cuatro Cardenales
	Muerte
	Cuatro Arzobispos y Obispos
	Muerte
	Cuatro Canónigos
	Muerte
	Cinco frailes
	Muerte
	Cinco capellanes
	Muerte
Panda Este	
Martirio de San Sebastián y fraile orando	Muerte
Cinco Emperadores y Reyes	Muerte
	Cinco escuderos, caballeros, condes y duques
	Muerte
	Cinco lecayos [sic] o soldados
	Muerte
	Cinco jueces y pleiteantes y procuradores y abogados
	Muerte
	Cinco mercaderes
	Muerte
	Cinco voticarios [sic]
	Muerte
Panda Sur	
Cinco pescadores y carniceros	Muerte
	Cinco taberneros
	Muerte
	Cinco zapateros
	Muerte
	Cinco sastres
	Muerte
	Cinco labradores, layadores, cavadores, tullidores, haradores [sic] y sembradores
	Muerte
Panda Oeste	
Nuestra Señora con rótulo y el Comendador encargante	Muerte
San Miguel, con su rótulo, pesando las almas	Muerte
	Ángeles buenos y malos y Dios Padre con la bola del mundo
El sol, la luna, las estrellas y planetas y otras «invenciones» ocupaban la bóveda de las cuatro pandas»	

Fig. 2. Esquema de las danzas de la muerte, claustro del monasterio de Santa Eulalia, Pamplona. (según Ángela Franco)

Aparte de los errores del P. Maffei sobre los años de juventud de san Ignacio, contamos con informaciones sobre la relación de Juan Velázquez e Iñigo. No fue paje del rey, sino que «Lo más acertado es creer que estuvo en la Corte de Castilla, como alumno y contino de la Casa de Juan Velázquez Contador mayor y Consejero del reino de Castilla». Pero no sólo Juan Velázquez. También su viuda y su hija Catalina de Guevara significaron mucho en la juventud de Iñigo de Loyola.

El P. Fita recoge la información de Henao, *Averiguaciones*¹²:

Lo que nosotros hemos sabido es que (Doña María de Guevara) trujo consigo á Arévalo al niño Iñigo; y escusándose de vivir con sus hijos y en su Palacio, se recogió con unas pocas criadas, honestas y virtuosas, á morar en casa pequeña, pegada y con puerta al hospital de San Miguel: y allí en hábito de la tercera Orden de San Francisco y guardando la regla de Santa Isabel servía á las mujeres enfermas y pobres, y gastaba su hazienda en curarlas con aplicación, caridad y humildad admirable. Hazía que su sobrino (San Ignacio) la acompañase y se ensayase en la asistencia á las personas dolientes, y las mirase y respetase como á imágenes de Jesu Christo».

En este empleo y en el servicio del Hospital se ocupó algunos años la venerable Señora Doña María; y no pudiendo ya por su edad larga y cansada continuar en el tan penoso quan caritativo ejercicio del Hospital, formó uno como Beaterio con sus criadas, dedicándose á la vida contemplativa, y sugetándole al Ordinario Eclesiástico Secular, y encomendando á sus hijos el que prosiguiesen con la buena crianza de Iñigo en su casa; donde le recibieron gustosísimos, y le tubieron en el mismo grado de amor, estimacion y cuidado que á sus hijos, y suplieron la fal-

ta de tía y de padre, que avía ya dado fin á sus días. Y llegando Iñigo á edad proporcionada y estando bien instruído en todo lo necesario para pasar á ser pago del rey Católico D. Fernando, entró á serlo. Y de la Corte y Palacio Real pasó á los Exércitos y Campañas».

Joan Velázquez de Cuéllar, Contador mayor, hijo del Liçençiado gutierre Velázquez, con persuasión de Doña María de Velasco, su muger, partió de Madrid por todos Sanctos deste año de diez y seis, para arévalo, que hera también alcaide de aquella fortaleza desde el tiempo que su padre tenía en governación la persona y casa de la señora Reyna Doña ysabel de Portugal, hija del ynfante don Joan, muger segunda del Rey don joan segundo de Castilla, y madre del Príncipe don alonso y de la Reyna doña ysabel, de esclareçida memoria, nuestra señora.

Se repite parte de la narración documentada líneas arriba a propósito de la partida de Juan Velázquez de Madrid para defensa de Arévalo. Se añaden nuevas noticias como las vertidas a continuación:

El fin suyo hera defender aquella villa y fortaleza de la Reyna Doña germana, mujer segunda del Rey cathólico don Fernando. La qual pretendía que hera suya por su vida, por razón que el Rey católico mandó á la dicha Doña germana, su mujer, en Nápoles quanto viviese treinta mil dicados cada año poco más ó menos; los quales el Rey don [sic] cargos nuestro señor le quitó de Nápoles, y ge los pasó en castilla, consignándoselos en Arévalo, y madrigal, y olmedo; las quales villas con la jurisdición le dio en tanto que viviese y proveyó desde Flandes con cartas para los gobernadores, que ansí lo cumpliesen y executasen.

Lo cual desplugo mucho á Juan Velázquez que tenía la fortaleza de arévalo, como la avía tenido el liçençiado gutierre

12 Pág. 52 y 53.

Velázquez, su padre, en vida de la Reyna doña ysabel segunda mujer del Rey don joan; y mucho más pessó á doña María de Velasco, su mujer, que desamaba ya á la Reyna germana, aviendo sido poco antes su grande servidora y amiga más de lo que era onesto. Á cuya causa Juan Velázquez y su mujer se pusieron en Resistencia contra los mandamientos del Rey y sus gobernadores; y Joan Velázquez hizo en Arévalo vastidas y otros aparejos, para se defender que no se la tomasen; y metió allí mucha gente de á pié y de á caballo, anssi suya como de algunos grandes, sus amigos y deudos de su mujer. En la qual Rebelión duró muchos meses, que ni vastaron Cartas de los gobernadores ni del Rey, hasta que ymbió el cardenal al Doctor cornejo, alcalde de la Corte, con gente que proçediese contra él y executase. El qual procedió; y después de muchos autos, Juan Velázquez se apartó de aquella Rebelión y camino herrado que avía tomado, y derramó la gente, y entregó la fortaleza y villa de arévalo, y se vino á Madrid para el cardenal por junio del año siguiente de XVII años, aunque pobre, gastado y desfavoreçido, con asaz tristeza por la muerte de gutierre Velázquez su hijo mayor, que por hebrero autos avía fallerçido.

El cardenal lo Rescibió medianamente, y le ofreció que haría por él cerca del Rey como amigo, y anssi se lo avía ofresçido antes, y aun más cumplidamente; sino que Joan Velázquez no creyó al cardenal ni á otros sus amigos que le escribieron muchas veces lo que cumplía hazer; y así quando ya vino, fue fuera de tiempo y apremiado, que más no pudo hazer.

Las villas y fortalezas entregó á un caballero aragonés, criado del Rey Católico, que se dezía navares. El qual lo rescibió y tuvo en nombre de la Reyna germana hasta en tiempo de las comunidades.

El P. Fita recoge algunos documentos sobre Íñigo de Loyola, nombre transformado en Ignacio con motivo de una errada transcripción al ingresar en la universidad de la Sorbona, de París -1534.¹³, el primero de ellos referido a su natalicio, que coloca con interrogantes el ¿25 Diciembre? 1491.

La relación autobiográfica de San Ignacio en 1553 y la del P. Láriz en 1588, comprobadas una y otra por las cartas del cardenal Cisneros y otros documentos fehacientes, establecen el cómputo del año vigésimo sexto para la edad del Santo, pasados algunos días, ó quizá semanas y meses, después del fallecimiento de Juan Velázquez. Este aconteció en 12 de Agosto de 1517; y de consiguiente el natalicio de San Ignacio no es anterior al 12 de Agosto de 1491, sino algo posterior y dentro del mismo año.

Respecto al lugar de nacimiento, Sandoval escribió:

Año de 1492 nació en la provincia de Guipúzcoa el bienaventurado Ignacio, ó Íñigo de Loyola.

Datos muy imprecisos, ciertamente, de hecho conocemos el lugar exacto, Azpeitia. Su padre era Beltrán Yáñez de Oñaz y Loyola, soldado de Enrique IV y de los Reyes Católicos, y su madre Marina Sáez de Licona y Balda. Fue el más joven de los ocho hijos y tres hijas de la pareja.

Y continúa:

Ratificó su afirmación en la edición segunda de su obra, que hizo en 1614 [...]. Sandoval conocía la obra del P. Ribadeneira, y de ella se aprovechó muy mucho; y si disconvino en la fecha del año natalicio de San Ignacio, no lo hizo sin razón á su parecer suficiente, como sería la fe de bautismo, ú otra de autoridad gravísi-

13 Información del académico Diarmaiz MacCuilloch.

ma. No debemos olvidar que durante el reinado de Isabel la Católica los años se calendaban por la Natividad de Jesucristo. Si pues San Ignacio vino al mundo en el día de Navidad, ó en alguno de los días sucesivos y postreros de 1491, su fe de bautismo marcó el de 1492. Tanto esta fe como la de confirmación, que no ha podido encontrarse todavía, algún rastro habrán dejado de sí en el expediente para las órdenes sagradas, que le fueron sucesivamente conferidas en 15, 17 y 24 de Junio de 1537 por el obispo de Arba, en virtud del privilegio emanado en 27 de Abril. Hay que buscarlas de un modo ú otro; y no desesperar de poder llegar á una solución satisfactoria. Es de advertir además que el Santo dilató largo tiempo el celebrar su primera misa, escogiendo al efecto el 25 de Diciembre de 1538 y el altar del Pesebre en la basílica de Santa María la Mayor de Roma. «Escriven, dice el P. García que San Ignacio nació en un establo por devoción de su madre.....; aviendo salido en Roma el año de mil seiscientos y nueve, con licencia de los Superiores de la Compañía una Vida de San Ignacio en Imágenes, en cuya primera estampa se dize: Mater Ignatium paritura, pro sua in Natalem Domini pietate deferri se iubet in stabulum; eumque post septem filios postremum in stabulo parit, anno salutis, 1491».

En 1571 publicó Esteban de Garibay en Amberes su Compendio Historial de las crónicas y universal de todos los reynos de España, donde afirma que «en el año pasado de mil y quatrocientos y noventa y cinco nació el padre maestro beato Iñigo de Loyola y Oñez.» La autoridad de Garibay es de gran peso; tanto porque su obra salió á luz antes que la del P. Ribadeneira, como porque pudo escuchar lo que escribió de boca de su padre. A este quizá refirió el Santo (Agosto 1526-Junio 1527) lo propio que al P. González de la Cámara en 1553, conviene á saber, que

hasta el año vigésimo sexto de su edad estuvo enredado en los devaneos mundanales; por donde fácilmente se explica la conclusión errónea que sentó Garibay tomando por término de los 25 años y pico el 1521. Así, aunque por manera indirecta, reaparecen los dos estadios, que dejamos establecidos, en el primer período (1491-1517-1521) de la vida de San Ignacio. Garibay los confundió, mas no le faltaba razón para distinguirlos.

Juan Velázquez, Comendador de Monroy en la Orden de Calatrava, cuarto hijo de Juan Velázquez de Cuéllar, el Contador Mayor, cuenta con muchas menos referencias documentales que el padre. Es mencionado en el libro de Luis Fernández Martín, *Los años juveniles de Ignacio de Loyola: su formación en Castilla*¹⁴. Sirvió como contino, y desarrolló una brillante carrera militar al servicio del emperador, que se inició con su participación en la batalla de Villalar y en la posterior guerra de defensa de Navarra frente a la invasión francesa¹⁵ Respecto a su vinculación con la Orden de Calatrava, según las investigaciones de Francisco Fernández Izquierdo, no existía una encomienda denominada de Monroy, pero sí una de Monroyo y Peñarroya, en Aragón¹⁶, extremo indicado también por José M^a de Francisco Olmos¹⁷. F. Fernández Izquierdo es especialista en las Órdenes Militares en el siglo XVI y autor de una monografía titulada *La Orden Militar de Calatrava en el siglo XVI*:

14 Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1981, pp. 40-41 y 184.

15 Información de José M^a de Francisco Olmos, a quien agradezco sus informaciones.

16 Agradezco su ayuda, así como la disponibilidad de Carmen Manso.

17 Serrano Martín, Eliseo y Sanz Bas, Esther, «La documentación de las encomiendas aragonesas de la Orden de Calatrava en el Sacro Convento (siglos XII-XVI)», *Cuadernos de Aragón* n. 21, 1990, pp. 179-210. Se indica la encomienda de Monroyo y Peñarroya, n. 146-172, pero no el nombre de Juan Velázquez.

infraestructura institucional: sociología y prosopografía de sus caballeros¹⁸. No se conserva expediente de pruebas de caballero de Juan Velázquez, pero sí alguna mención desde el año 1510 a 1516 a un Juan Velázquez entre los caballeros de Calatrava en los registros de despachos de la secretaría de las órdenes de Calatrava y Alcántara, disponibles desde fines del siglo xv. No se conserva expediente de pruebas de caballero de Juan Velázquez, pero sí alguna mención desde el año 1510 a 1516 a un Juan Velázquez entre los caballeros de Calatrava en los registros de despachos de la secretaría de las órdenes de Calatrava y Alcántara, disponibles desde fines del siglo xv, pero corresponden

18 *La Orden Militar de Calatrava en el siglo xvi: infraestructura institucional: sociología y prosopografía de sus caballeros*, Madrid, C.S.I.C., 1982; Id. «Los freiles de Calatrava en el siglo xvi: estudio sociológico y prosopográfico», *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, vol. 7, 1988, pp. 57-63.

a otro Juan Velázquez, pues era hijo del secretario Pedro de Torres En estos años iniciales del siglo xvi el comendador de dicha encomienda era frey Juan de Lanuza, pero dejó la encomienda antes de 1520, para promocionarse a la encomienda de Piedrabuena. Algunas informaciones indican su presencia en la guerra contra los franceses en Navarra.

El fondo de lucillo de Juan Velázquez de Cuéllar y de su hijo Juan Velázquez de Cuéllar (fig. 3)

En el Museo Arqueológico Nacional se exhibe una tabla de madera con estructura de arco apuntado¹⁹, en cuya parte central figuran las imágenes yacentes del padre e hijo, identificados con una inscripción en capitales, en la parte inferior y en la superior, la misa de san Gregorio.

19 N. inv. 57821, exp. 1936/67; 1975/147.



Fig. 3. Fondo del lucillo de Juan Velázquez de Cuéllar e hijo Juan Velázquez, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Ingresó por compra a Enrique Galera Gómez el 15 de junio de 1936²⁰. En 2001 fue sometido a un riguroso proceso de restauración, acompañado de un análisis de pigmentos, que dieron como resultado una enorme cantidad de repintes, de fecha posterior²¹.

Estos personajes recibieron sepultura en la iglesia de San Esteban de Cuéllar, cuya ubicación original he podido reconstruir gracias a referencias documentales, que he podido verificar *de visu* (fig. 1). Según Gonzalo de la Torre de Trassierra, se hallaba en origen «a mano izquierda de la entrada en la iglesia de San Esteban [de Cuéllar]»²². Cuadrado por su parte, explicita que vio «un nicho» «en la angosta nave lateral derecha»²³. De acuerdo con esta referencia, considero muy improbable que estuvieran allí enterrados ambos caballeros, por carencia de espacio. Resulta más probable que reposaran en el muro frontero indicado por Trassierra. La inscripción, en caracteres góticos, corre horizontalmente en el centro cual línea de separación de las dos escenas, la inferior, con los dos

caballeros y la superior con la representación de la Misa de San Gregorio. Dice así: «Aquí yazen los omrados de buena memoria juan velasques de cuellar cavallero y juan v[elasque]s» (fig. 3, 4).

Gutierre Velázquez de Cuéllar, hijo de Juan Velázquez, casó con Catalina Granza de Castro, que llegó de Portugal en el séquito de la reina Isabel, segunda esposa de Juan II. De dicho matrimonio nació Juan Velázquez de Cuéllar. Viudo de su primera esposa, Gutierre Velázquez, que casó en segundas nupcias con Juana Enríquez, muere a fines de 1492, haciéndose enterrar en el monasterio de la Encarnación de Arévalo²⁴.

Según reza la inscripción en escritura humanística de 1630, la comisión de la tabla [retablo] se debe al fundador del hospital de la Magdalena, el arcediano Gonzalo González²⁵, que dice así: «Este retablo mando hacer don Gonzalo Gonzalez, arcediano de Cuellar, fundador del ospital de la Magdalena y su retablo»²⁶. El encargo se hallaría vinculado sin duda ninguna a la generosidad de ambos caballeros con la citada obra benéfica. Tal vez ellos hayan sido los promotores de la portada de la capilla, que estilísticamente se inscribe en el estilo de los Reyes Católicos.

Texto e iconografía se inscriben en el marco de la liturgia cristiana, cuyo sentido ha de analizarse en función del orden de sucesión de los hechos desde las exequias (fig. 1), el oficio de difuntos, que se reza en el coro el día de los funerales, pasando por las misas gregorianas, que se celebraban durante treinta días seguidos, hasta los oficios diarios en sufragio de los difuntos a quienes está dedicado el sepulcro, con los Laudes y Maitines, que se rezaban a continuación de los propios del día. Tanto las

20 Descrito en Franco Mata, Ángela, «Antigüedades cristianas del siglo VIII al XV», *Museo Arqueológico Nacional. Guía General. Guía General* (1991), Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 235-236; Eadem, *Saber ver el gótico*, catálogo de la exposición, Leganés, Ayuntamiento, 1987, pp. 96-97; Eadem, «Arte y Liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional», *Homenaje a la profesora CARMEN ORCÁSTEGUI GROS*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1999, I, pp. 563-571.

21 Ferrero, José Lorenzo, Roldán, Clodoaldo, Ardid, Miguel y Rovira, Salvador, «Análisis por fluorescencia de rayos-x de un fondo de lucillo gótico del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 22, Madrid, n. 2003-2004-2005, pp. 261-267.

22 de la Torre de Trassierra, Gonzalo, *Cuéllar*, Madrid, Blas Román, 1894, p. 76, recogido por Velasco Bayón, Balbino, *Historia de Cuellar* (1974), 4ª ed., Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1996, pp. 140-141. Dicha publicación se editó en varios artículos en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1894-1897.

23 España. *Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Salamanca, Ávila y Segovia, Barcelona, Daniel Cor-tezo, 1884, p. 704.

24 Larios, *Nobiliario de Segovia*, cit. p. 302.

25 Gómez y no Gonzalo es el nombre citado por Colmenares y otros autores hasta época reciente.

26 Cuadrado, *España. Sus monumentos y artes...*, cit. p. 704, nota 2. Lorenzo González Llamazares ha investigado sobre inscripciones segovianas.

exequias como la misa en sufragio por el alma de los difuntos -*Sacrificium pro dormitione*, en feliz expresión de San Cipriano-, se figuran por medio de sendas escenas, mientras la referencia al oficio de difuntos se efectúa por medio del correspondiente texto del Salmo 50 (51)²⁷,

27 La doble numeración del salmo es debida a que tanto en el texto masorético (relativo a la doctrina crítica de los rabinos acerca del texto hebreo) como en las versiones griega y latina el Salmo 9 de los LXX y de la Vulgata comprende el 9 y el 10 del texto hebreo, por lo que la numeración de dichas versiones es inferior en una unidad a la del hebreo a partir de ese salmo hasta el 147, de los 150 que compone el total, el cual reúne el 146 y el 147 de los LXX de la Vulgata.

del que san Agustín proporciona la explicación de dicha denominación en *La Ciudad de Dios*²⁸.

La ilustración de los diversos actos se organiza en orden ascendente. El registro inferior acoge la escena de las honras fúnebres, donde el protagonismo es ostentado de forma compartida por los dos caballeros yacentes, de proporciones muy superiores al resto de los personajes (fig. 4). A diferencia de éstos últimos, los caballeros son vistos lógicamente en horizontal. Como correspondía a su profesión, van ataviados con armadura militar, donde son perfectamente visibles los distintos elementos de que consta: peto, pancera, faldaje, platas, hombreras, guardabrazo, codal, quijote, rodillera, gre-

28 Versión castellana, México, Porrúa, 1988, p. 454.

ELEMENTOS COMPONENTES DE UNA ARMADURA

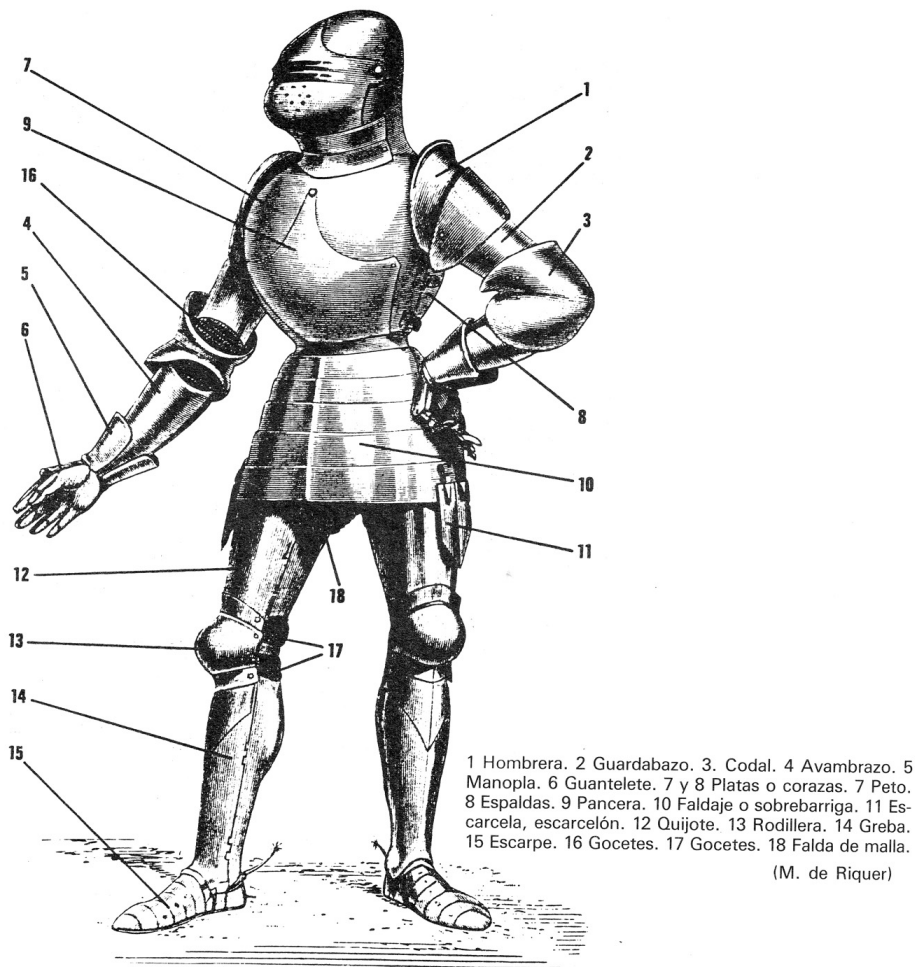


Fig. 4. Elementos componentes de una armadura, según Martín de Riquer



Fig. 5. Fondo del lucillo: Yacentes de Juan Velázquez de Cuéllar e hijo Juan Velázquez, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

ba, escarpe, gocetes (fig 5). Sostienen el atributo característico de un militar, la espada, y del brazo izquierdo de Juan Velázquez cuelga el escudo del linaje. Juan Velázquez luce una lengua barba y peina larga y lacia cabellera, mientras el hijo tiene barba incipiente y sus cabellos cortos se peinan según la moda. Están tendidos sobre un gran túmulo, un *lit de parade*, cubierto con rica tela con labores mudéjares y un largo cojín con triple borla en los extremos sobre el que reposan sus cabezas.

Llamo la atención sobre la motivación de la representación de los dos yacentes; lo normal es la representación de matrimonios, pero no personajes en función de su profesión: en mi opinión se ha vinculado la profesión de las armas en un monumento al padre e hijo por haberse dedicado a la milicia.

A los pies de los yacentes, los oficiantes entonan los cantos del *Ordo sepulturae*, como se advierte en las bocas abiertas de algunos de ellos, uno de los cuales está arrodillado.

Visten hábito negro y llevan la cabeza tonsurada, como corresponde a los frailes dominicos. Éstos, junto con la otra orden mendicante, los franciscanos, son las órdenes preferidas para auxiliar a los moribundos en el paso a la otra vida. Desbancan a las órdenes monásticas que venían ejerciendo dicho cometido en siglos precedentes. Uno de ellos porta la cruz procesional, imprescindible en todo acto litúrgico, como símbolo de la victoria de Cristo sobre la muerte. Detrás de ellos, se figura un personaje femenino con toca, alusivo tal vez a la viuda del primero, *Doña María de Velasco*. A la cabecera se dispone un personaje vestido con saya y manto que sostiene el libro de horas entre sus manos.

El siguiente paso litúrgico corresponde a la celebración de la eucaristía. Se trata de la misa de San Gregorio, cuyo concepto, según M. A. Ibáñez García, es diferente de las misas gregorianas²⁹ (figs. 3, 6). Ambas expresiones

29 Ibáñez García, Miguel Ángel, «La Misa de San Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un



Fig. 6. Fondo del lucillo: Misa de San Gregorio, lucillo de Juan Velázquez de Cuéllar e hijo Juan Velázquez, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

litúrgicas, sin embargo, se hallan incardinadas por su carácter de sufragio, referencia directa a las almas del purgatorio³⁰. Fue en 1336, cuando tras diversos titubeos, Benedicto XII declaró oficial la existencia del purgatorio³¹. La misa de San Gregorio, tema iconográfico acreedor de abundante bibliografía,³² representa un aspecto

dinámico devocional, plasmado en la eucaristía, actualización y aplicación de la redención³³. En paralelo con las misas gregorianas, en la Corona de Aragón está documentado el treintenario de San Amador³⁴.

La escena se compone de dos elementos iconográficos que conviene recordar: el Varón de dolores –Vir dolorum [latín], Schmerzens-

ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)», *Norba-Arte*, 11, Cáceres, 1991, pp. 7-17, sobre todo p. 8.

30 Para el purgatorio vid. el libro clásico de Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, versión castellana del original francés, Madrid, Taurus, 1981, y publicaciones posteriores.

31 Baloup, Daniel, «La idea del más allá en Valladolid durante los siglos finales de la Edad Media», *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, 168, 1994, pp. 183-189; Id. «La muerte y la penitencia en la predicación de indulgencias en castilla a finales de la Edad Media», *Edad Media. Revista de Historia*, 6, 2003-2004, pp. 61-89.

32 Vid los trabajos fundamentales de Carreras Zarcés, Salvador, «Origen de la tradición de las misas gregorianas», *Cultura Valenciana*, 2, 1927, pp. 49-51; Thomas, Alois, «Das Urbild Gregoriusmesse», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 10, 1933, pp. 51-70; Borchegrave d'Altena,

Comte J., «La messe de Saint Grégoire. Étude iconographique», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruselas, marzo-junio 1959, pp. 3-34; Domínguez Rodríguez, Ana, «Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo xv de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 29, Madrid, 1976, pp. 757-772.

33 Llompart, Gabriel, «Aspectos populares del purgatorio medieval», *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March/Caja de Ahorros de Baleares «Sa Nostra», 1982, pp. 254-274, sobre todo pp. 259, 261.

34 García Herrero, M^a del Carmen y Falcón Pérez, M^a Isabel, «En torno a la muerte a finales de la Edad Media aragonesa», *En la España Medieval*, 29, 2006, pp. 156-186, sobre todo p. 179.

mann [alemán]- y la misa de san Gregorio. El Varón de dolores tiene su origen en una fuente bíblica, concretamente en el episodio del profeta Isaías donde dice: «*Despectum, et novissimum virorum, Virum dolorum, et scientem infirmitatem; et quasi absconditus vultus eius et despectus, unde nec reputavimus eum*» «Despreciado y abandonado de los hombres, varón de dolores y familiarizado con el sufrimiento, y como uno ante el cual se oculta el rostro, era despreciado y desestimado».

Desde el punto de vista iconográfico, constituye una derivación de la Imago pietatis, cuya manifestación más antigua es un icono del siglo XII de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Dicha iconografía se halla incardinada a la liturgia de Viernes Santo, como ha advertido E. Mâle³⁵. La iconografía del Varón de dolores se va configurando paulatinamente con sus atributos propios, los Arma Christi³⁶, así como sus diversas modalidades, una de las cuales con Cristo en pie, se difunde durante el siglo XIV. En nuestro país, hallamos expandidas en el siglo siguiente, tanto la modalidad italiana derivada la Imago pietatis, la de Cristo de pie de cuerpo entero -propriadamente el Varón de dolores, variante alemana-, y la de Cristo de medio cuerpo sobre el sepulcro, ésta última adoptada en el sepulcro de Cuéllar. Italia, como en tantos otros temas iconográficos, ha servido como correa de transmisión para su difusión en el occidente europeo³⁷.

35 L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, París, Armand Colin, 1922, pp. 98-100. Más recientemente Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Londres/Nueva York, Land Humphries/Graphic, 1972, II, pp. 226 y sigts.

36 Sebastián López, Santiago, «Los «Arma Christi» y su transcendencia iconográfica en los siglos XV y XVI», *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, 1989, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, pp. 266, 267.

37 Hernández Perera, Jesús, «Iconografía española: el Cristo de los Dolores», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1954, pp. 47-62; Vetter, Ewald, «Iconografía del

Desde el punto de vista iconográfico se funden dos escenas. Cristo de medio cuerpo con las manos juntas sobre el pecho, *Varón de dolores*, surge como imagen independiente y es anterior³⁸. La iconografía proviene del arte bizantino y llega a Italia en el siglo XIV, siendo Giovanni Pisano uno de los pioneros en su recepción, en el púlpito de la catedral de Pisa. Después se populariza a lo largo del siglo XIV, tanto en pintura como en escultura, donde es frecuente hallarlo en el arte funerario -sepulcro del canciller Villaespesa, Tudela³⁹-. En el siglo XV se añade la representación del santo pontífice celebrando la Eucaristía en presencia de otros personajes, generalmente algunos cardenales, ante Cristo saliendo del sepulcro, de medio cuerpo o de cuerpo entero, acompañado de los atributos de la pasión, en ocasiones en manos de ángeles. Se trata de una modalidad iconográfica suscep-

«Varón de Dolores». Su significado y origen», *Archivo Español de Arte*, 36, Madrid, 1963, pp. 197-231; Domínguez, «Aproximación a la iconografía...», cit. p. 757]. La misa de San Gregorio, a diferencia de las misas de San Amador, San Clemente y San Agustín, que desaparecieron con el Concilio de Trento [Llompert, «Aspectos populares ...», cit. p. 264], ha permanecido incólume hasta nuestros días. Una interesantísima representación iconográfica del barroco se halla en el óleo de Vicente Salvador Gómez, *La Sangre del Redentor y las almas*, en el Museo de San Pío V de Valencia [vid.-García Mahiques, Rafael, «La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 68, Zaragoza, 1997, pp. 63-106.

38 Panofsky, Erwin, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, París, 1997; se incluye el capítulo «Imago pietatis, contribution à l'histoire des types du 'Christ de Pitié'/'Homme de douleurs' et de la 'Maria Mediatrix'», pp. 35 y sigts., publicado originalmente en alemán, 1927; Belting, Hans, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, versión italiana del original alemán (1981), Bolonia, Alfa Editoriale, 1986, pp. 35-46; Suckale, Robert, «Arma Christi. Überlegungen zur mittelalterlicher Andachtsbildern (1977)», *Stil und Funktion. Ausgewählte Schiften zur Kunst des Mittelalters*, Munich/Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2008, pp. 15-58.

39 Yarza Luaces, Joaquín, «La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad, 1988, pp. 67-91.

tible de aparecer de manera independiente, como en una miniatura de las *Grandes Heures du Duc de Berry*.

La representación de la Misa de San Gregorio es una de las más difundidas en el siglo xv, por las indulgencias que se obtenían orando ante la imagen. La concesión de indulgencias alcanza cantidades verdaderamente astronómicas de años. A veces se indica en testamentos y en ocasiones en inscripciones a tal respecto en las propias obras. Así se observa en la tabla atribuida a Simón Marmión (¿?), de finales del siglo xv, en la catedral de Burgos. Dice así en francéspicardo: «ou temps que Saint Gregoire pape celebra[n]t messe a Ro[m]me leglise no[m] mee/pantheo[n] [n]otre seign[eur] saporut aluy e[n] telle sambla[n]ce dod[n]t po[u]r la gra[n]de co[m]passio[n]/ q[ui] at le voya[n]t ainsy. Otroya ato[us] cheuls que po[u]r la Revere[n]ce de luy diront/ devotem[u]t e[n] genouls. V. fois p[ate]r n[oste]r e[t] ave Maria, XIII ans vria[s] p[ar] de[n]s (et daultres pappes et evesques. XII ans e[t] XLVI XL jo[u]rs de i[n]dulge[n]ces/ estos pardons a estably le III pape clemens»⁴⁰. Cristo varón de dolores suele aparecer de acuerdo con la modalidad alemana, es decir, en pie. A lo largo de los últimos años del siglo xv y comienzos del xvi en la pintura burgalesa se aprecia una evolución iconográfica desde la interpretación de Juan Sánchez y Diego de la Cruz, muy cercanos a Maestro Franck en la disposición de las manos, hasta la de Fray Alonso de Zamora y Alonso de Sedano, donde la *ostentatio vulnerum* ha perdido la unción sagrada de los pintores antedichos.

Además de la adopción de las diversas variantes tipológicas de Cristo y los instrumentos de la pasión más frecuentes, se incluye eventualmente un elemento muy particular, la higa, relacionado con el mal de ojo. El Maestro de Flémalle lo incluye en una tabla perdida de dicho tema, pero de la que se conserva una réplica

ca en la Colección del dr. Schward, de Nueva York. Dicho elemento es incluido por Juan de Nalda en la Misa de San Gregorio del Museo Arqueológico Nacional, procedente de un retablo de Santa Clara de Palencia (fig. 7). Es presumible su incidencia en Burgos, aunque no tengo constancia de ejemplos que lo acrediten.

El tema no es exclusivo del mundo funerario, se integra en retablos pictóricos, escultóricos y grabados, entre otros materiales. Es muy notable el retablo de Sancho de Rojas, del convento de San Benito de Valladolid, actualmente en el Museo del Prado, donde Cristo aparece de medio cuerpo, al contrario que la tabla de Juan de Nalda (?). Obra de magnífica calidad y brillante colorido, figura al Papa elevando la Hostia, y tras él dos clérigos ayudando en la celebración, de espaldas, y en primer plano un cardenal de tres cuartos. Cristo está de cuerpo entero rodeado por una completa serie de los «arma Christi», los atributos pasionales, entre los que figura una mano haciendo la higa, como en diversas tablas flamencas. Cual *naturaleza muerta* se observan la columna con los flagelos, las tenazas, el martillo, la espada, la esponja, la lanza, la escalera, el farol, la túnica colgada de la cruz, el gallo, la faz de Cristo estampada por la Verónica, la cabeza de Judas con la bolsa, la vacía con la jarra de agua, dos caras de sayones con la lengua fuera. En los libros de horas pueden aparecer dos variantes iconográficas: a) exaltando sobre todo la sangre de Cristo, en cuyo caso Él mismo aprieta la herida del costado llenando con un chorro de sangre el cáliz de la misa, modalidad que alude a las dudas del santo en el momento de la consagración; es ante todo una misa de San Gregorio eucarística. b) Misa de San Gregorio donde son los instrumentos de la pasión a los que se concede especial protagonismo.

La escena de la misa de San Gregorio de Cuéllar responde a la fórmula general: el santo pontífice celebra la eucaristía sobre el altar y al fondo se divisa a Cristo de medio cuerpo sobre el sepulcro acompañado de dos ángeles portadores de instrumentos de la pasión; uno

40 Inscrición transcrita por E. Bermejo, «La Misa de San Gregorio», *Las pinturas sobre tabla de los siglos xv y xvi de la catedral de Burgos*, catálogo de la exposición, Burgos, Cabildo Metropolitano, 1994, pp. 41-42.

sostiene los clavos, otro las tenazas y al fondo, presididos por la cruz, se columbran el gallo y la escalera (fig. 7). Aunque no se ha enfatizado la presencia de la sangre saliendo de la herida del costado de Cristo cayendo sobre un cáliz, puede incluirse dentro de la variante denominada *Cristo Varón de dolores eucarístico*, por su referencia directa a la Eucaristía, en cuyo altar se observa el cáliz⁴¹. Asisten fervorosos un grupo de dominicos con hábito blanco y capa negra, a la izquierda, y un religioso franciscano en solitario, como oficiante que es, al otro lado. Ante el grupo se halla instalado un atril con un cantoral abierto, donde parece leerse una variante de la salutación evangélica *Ave gratia plena*, frecuente ésta última en ejemplares contemporáneos. Puede leerse en la página izquierda *Ave/[vir]ginem* [la m no visible totalmente]/ *Plena* [la e no muy clara], mientras el texto de la página derecha parece identificarse con letroides⁴². A veces, como en el relieve de Castejón y en el grabado del *Tratado de Latín en romance*, de Fray Vicente de Burgos, por ejemplo⁴³, se dispone la propia escena de la Anunciación, la Virgen y el arcángel Gabriel. La Anunciación se asocia frecuentemente al mundo funerario, a través de la cual se hace ostensible el carácter salvífico del primer misterio de la Redención. La Anunciación preside el acceso a la capilla funeraria del arzobispo don Pedro Tenorio en el



Fig. 7. Misa de San Gregorio, tabla de Juan de Nalda, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

claustro de la catedral de Toledo⁴⁴, y numerosos sepulcros burgaleses muestran dicha escena⁴⁵.

Las dos escenas analizadas están rodeadas por una larga inscripción que sigue la estructura del arco apuntado del fondo del lucillo. Escrita en latín y en caracteres góticos, recoge los versículos del Salmo 50 (51), que dice así, se-

41 Schiller, recoge varios ejemplos, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Nueva York, 1972, II, pp. 226 y sigts, figs. 747, 760, 764.

42 Agradezco la opinión de mi buen amigo Lorenzo Martínez Ángel, vertida en carta del 26 de diciembre de 1997.

43 Ibáñez García, «La Misa de San Gregorio...», cit. cit. p. 15.

44 Franco Mata, Ángela, «El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93. Vid. también IX. 8.

45 [Gómez Bárcena, M^a Jesús, «La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses», *Reales Sitios*, 78, Madrid, 1983, pp. 65-73.

gún el texto de la Vulgata: «*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam; / Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam./ amplius lava me ab iniquitate mea,/ et a peccato meo munda me./ Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, Et peccatum meum contra me est semper*». [Tenme piedad, oh Dios, por tu clemencia,/ por tu inmensa ternura borra mi iniquidad./ ¡Oh, lávame más y más mi pecado, y de mi falta purifícame!// Pues mi pecado yo lo reconozco, mi falta sin cesar está ante mí]. La doble numeración del Salmo es debida a que tanto en el texto masorético⁴⁶ como en las versiones griega y latina el Salmo 9 de los LXX. Dicho Salmo aparece reflejado en otros monumentos funerarios, así la yacente de una nieta del rey Alfonso IV (?), monumento funerario del siglo XIV, en la catedral de Lisboa, sostiene entre sus manos un libro abierto con el citado texto: MIS[E]RERE M[E]I DEUS S[E]C[UN]DU[M] MAGNAM MI[SERICORDI]AM TUAM ET S[E]C[UN]DUM MULT[ITU]DINEM MISERA[TIO]N[UM].

El Salmo completo es rezado en los *Laudes* del oficio de difuntos u *Officium pro mortuis*, que constaba de *Visperas*, *maitines* de tres nocturnos y *Laudes*, con un marcado carácter de Vigilia, que se ha conservado a lo largo de los siglos⁴⁷. Las *visperas* constaban de cinco salmos antifonados, un versículo y el *Magnificat* seguido de los *Kyries* y el *Pater noster*. Desde el siglo XIII los tres nocturnos de *Maitines* iban precedidos de *Invitatorio*. Cada uno de ellos constaba de tres salmos antifonados y tres *Lecturas*, tomadas del Libro de Job, cada una de las cuales iba seguida de un *Responsorio* sacado del mismo libro: el *Responsorio* noveno era *Ne recorderis peccata mea*, pues el *Liberame* es de fecha bastante posterior. Los *Laudes*

46 Relativo a la doctrina crítica de los rabinos acerca del texto hebreo.

47 *Oficio Parvo de la Santísima Virgen María y Oficio de Difuntos aumentado de un breve Eucologio por el P. R.P. Jaime Pos, S.J.*, Madrid, 1926, Librería Religiosa Hernández, pp. 365-450, sobre todo pp. 433-436; Riu, Pere, *Exposición del Psalm Miserere*, Biblioteca de Catalunya, ms. 1031.

constaban de cinco Salmos antifonados, un versículo, el *Benedictus* con su antífona, el *Kyrie eleison* y la oración dominical con que se terminaba el oficio. Las antífonas se duplicaban el día del entierro, al día siguiente de recibir la noticia del fallecimiento, en los días, tercero, séptimo, trigésimo y aniversario, y finalmente todas las veces que se celebraba el Oficio de una manera solemne.

El Oficio de difuntos se rezaba en el coro el día de los funerales, y en los demás días según lo exigiera la costumbre de las diversas iglesias. Las *Visperas* se rezaban después de las del día, y los *Maitines* y los *Laudes* igualmente a continuación de los propios del día, o sea, inmediatamente después del *Benedicamus Domino* y *Deo gratias*. También es adoptado en el sepulcro de Gonzalo López y María González en el convento de la Concepción Francisca de Toledo.

La Misa de San Gregorio se incardina en la temática pasional por cuanto aparece Cristo Varón de dolores sobre el altar donde el santo celebra la eucaristía, siendo representado en el momento de la consagración⁴⁸. San Gregorio Magno había el año 540, llegó a prefecto de Roma antes del 571, pero hastiado de las glorias del mundo, se convirtió al cristianismo, fundó varios monasterios, tras haber vendido sus bienes para favorecer a los pobres. Parece que vistió el hábito de San Benito y fue abad del monasterio de San Andrés, por él fundado en el Monte Celio en la Ciudad Eterna. Elegido Papa el 3 de septiembre del año 590, gobernó la cristiandad con gran celo e inteligencia hasta su muerte acaecida el 12 de marzo de 604. Fue nombrado Doctor de la Iglesia. Cuando estaba celebrando la Eucaristía un Viernes Santo en la basílica de Santa Cruz de Jerusalén, en Roma, pide a Dios para disipar sus dudas, se opere el milagro de la conversión del vino en la sangre de Cristo. Y sucede lo inesperado: se le aparece el mismo Cristo saliendo del sepulcro, brotando

48 Jungmann, José A., *El sacrificio de la Misa: tratado histórico-litúrgico*, Madrid, BAC, 1959, p. 166.

sangre de sus llagas y llenando el cáliz que se hallaba sobre el altar. En las numerosas versiones iconográficas aparece San Gregorio Papa celebrando la eucaristía y en el momento de la consagración se le aparece Cristo resucitado saliendo del sepulcro, con la cruz tras él y en torno, los instrumentos de la pasión. Para conmemorar este milagro San Gregorio encargaría la primera pintura con su propia visión en la iglesia de la Santa Cruz, donde se celebrara la misa milagrosa del viernes santo⁴⁹. La escena alcanzó amplia difusión en la Edad Media, sobre todo por la enorme cantidad de indulgencias unidas a la oración ante ella.

Se ha aventurado también el motivo de la institución de las misas gregorianas en la circunstancia de que un monje médico del monasterio del Monte Celio confesó haber pecado gravemente contra el voto de pobreza, guardando consigo tres monedas de oro, recibidas de unos pacientes agradecidos, y debía entregarlas al abad. Muerto el religioso, tras sufrir una enfermedad, San Gregorio, según cuenta en sus *Diálogos* (cap. 55), encomendó a un monje llamado Precioso que durante treinta días continuos celebrara la santa misa en sufragio del alma del monje difunto. Éste había muerto arrepentido, por lo que el santo no quiso privarlo del sufragio. Al cabo de treinta días el difunto se apareció a otro monje llamado Copioso y le aseguró que ya era feliz, pues acababa de ser librado de las penas del purgatorio⁵⁰. También refiere el santo pontífice una visión de un soldado llamado Esteban, muerto de peste en Roma, el cual bajó al Purgatorio y regresó luego a este mundo (cap. 36).

Realizado el estudio de la iconografía y liturgia del lucillo, resta abordar el estilo y cronología, que presenta ciertas dificultades, que expongo a continuación. El estilo es el de una

pintura gótica de finales del siglo xv. Sin embargo, los personajes vivieron en el siglo xvi. Por ello, en mi opinión se trata de una obra posterior al óbito de cada uno de ellos, siendo realizado en un estilo retardatario, con carácter conmemorativo, como exaltación de los personajes difuntos, en paralelo con el mundo romano, en que entraban en el dominio de la sacralidad. Esta sacralización pervive en la edad media, como se pone de manifiesto en diversos monumentos. En el claustro de la catedral de Burgos los reyes Fernando III el Santo y Beatriz de Hohenstaufen intercambian los anillos⁵¹, y ya en el siglo xvi los padres de la Reina Católica, Juan II e Isabel de Portugal en la tabla de Juan de Nalda, conservada en el MAN, que formó parte de un retablo mariano, repartido entre el museo madrileño (figs. 8-9) y el de Bellas Artes de Lyon –Dormición y Coronación de la Virgen⁵². Las tablas conservadas sugieren un retablo de los gozos de la Virgen. No faltan los artistas como Marcellus Coffermans (ca. 1524-1581), cuyo estilo es retardatario y pinta temas medievales⁵³.

49 Domínguez, «Aproximación a la iconografía...», cit. p. 758.

50 Corredor García, Fray Antonio, OFM, *Las Misas Gregorianas*, Cáceres, Cruzada Mariana, 1989.

51 Karge, Henrik, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España* (1989), versión española del original alemán, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 122-123; Idem, «Les programmes sculpturaux des cathédrales de Reims et Burgos et leurs références royales», Patrick Demouy (dir.), *La Cathédrale de Reims*, París, PUPS, 2017, pp. 287-310.

52 Padrón Mérida, Aída, «Los ecos flamencos en un pintor riojano: Juan de Nalda», *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, San Sebastián, 1999, pp. 85-98.

53 Franco Mata, *Arte leonés fuera de León* (ss. IV-XVI), León, Edilesa, 2010, pp. 331-339.



Fig. 8. Virgen de la Misericordia, de Juan de Nalda, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

BIBLIOGRAFÍA

Joseph Borchgrave d'ALTENA: *La messe de Saint Grégoire. Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts*. Vol. 8, 1959, pp. 3-34. Otras referencias documentales al santo fundador de la Compañía de Jesús:

CORREDOR GARCÍA, Fr. Antonio OFM, *Las misas gregorianas*, Cáceres, 1989. Domínguez Rodríguez, Ana, Aproximación a la iconografía de la misa de san Gregorio a través de varios libros de horas del siglo xv de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 29, Madrid, 1976, pp. 757-772.

ELIZALDE, Ignacio, «La batalla de Pamplona en los poemas barrocos ignacianos», *Oihenart. Cuadernos de Lengua y Literatura*, 4, 1985, pp. 494-517.

FITA, Fidel, «San Ignacio de Loyola en la Corte de los Reyes de Castilla. Estudio crítico», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 17, Madrid, 1890, pp. 492-520.

FITA, Fidel, «Alonso de Montalvo y San Ignacio de Loyola», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 18, 1891, pp. 75-78.



Fig. 9. Juan II y su segunda esposa Isabel de Portugal, padres de Isabel la Católica, Virgen de la Misericordia, de Juan de Nalda, detalle, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

FITA, Fidel, Cartas de San Ignacio de Loyola en la exposición histórico-europea de Madrid, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 22, 1893, pp. 427-432.

FITA, Fidel, El mayorazgo de Loyola. Escrituras inéditas, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 22, 1893, pp. 545-578

FITA, Fidel, «El inquisidor Alonso Mejía y San Ignacio de Loyola. Dos procesos característicos de la severidad de aquel juez», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 34, 1899, pp. 62-70.

FRANCO MATA, Ángela, «Precisiones sobre algunas obras góticas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVI, n. 1 y 2, Madrid, 1998, pp. 187-198

FRANCO MATA, Ángela, «Arte y Liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional», *Homenaje a la profesora CARMEN ORCÁSTEGUI GROS*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1999, I, pp. 563-571.

FRANCO MATA, Ángela, «Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones», *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, 1999/2, pp. 307-337.

FRANCO MATA, Ángela, «Precisiones sobre algunas obras góticas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVI, n. 1 y 2, Madrid, 1998, pp. 187-198

FRANCO MATA, Ángela, «La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 121-143.

FRANCO MATA, Ángela, «Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)», *De Arte. Revista de Historia del arte*, Universidad de León, 2003, n. 2, pp. 47-86

GARCÍA MAHIQUES, Rafael, «La iconografía emblemática de la sangre de Cristo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 68, Zaragoza, 1997, pp. 63-106

- GORMANS, Andreas; LENTES, Thomas (dir.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter* (= KultBild. Bd. 3). Reimer, Berlin 2007.
- IBÁÑEZ GARCÍA, Miguel Ángel, «La Misa de san Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)», *Norba-Arte*, Cáceres, 1991, pp. 7-17.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Iconografía española: el Cristo de los Dolores», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1954, pp. 47-62.
- KAMERICK, Kathleen, *Popular Piety and Art in the late Middle Ages: Image Worship and Idolatry in England, 1350-1500*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002.
- LAMET, Pedro Miguel, *Para alcanzar amor. Ignacio de Loyola y los primeros jesuitas*, Novela Histórica, Madrid, La Esfera de los libros, 2021.
- LARIOS MARTÍN, Jesús, *Nobiliario de Segovia*, Segovia, CSIC, 1956-57,5 tomos, vol. V.
- LLOMPART, Gabriel, «Aspectos populares del purgatorio medieval», *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, Palma de Mallorca, 1982, pp. 254-274.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, Armand Colin, 1922, pp. 98-100
- OFICIO PARVO de la Santísima Virgen María y Oficio de difuntos aumentado de un breve Eucologio por el P. R.O. Jaime Pos S.J., Madrid, 1926, pp. 365-450, sobre todo. pp. 433-436.
- QUADRADO, José M^a, *España. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, 1884.
- RIQUER, Martín de, *L'arnés del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ariel, 1968.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Nueva York, 1972, II, pp. 226 y sigts.,
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «Los «arma Christi» y su transcendencia iconográfica en los siglos xv y xvi», *Relaciones artísticas entre la península Ibérica y América, Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, 1989*, Valladolid, 1990, pp. 266-267.
- THOMAS, Alois, «Das Urbild Gregoriusmesse», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 10, 1933, pp. 51-70
- TRENS, Manuel, *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, Aymá, 1952
- VELASCO BAYÓN, Balbino, *Historia de Cuéllar*, 4^a ed., Segovia, 1996, pp. 167-168
- VETTER, Ewald, «Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen», *Archivo Español de Arte*, 36, Madrid, 1963, pp. 197-231.

NOTAS SOBRE UNAS BENDITERAS DE MATILDE ESPUÑES FECHADAS EN 1909 Y 1913

Juan Manuel Ramos Berrocoso

1. Los inicios de la casa de platería Espuñes

Se han publicado (Espunyes 2020, 163-167; Martín 1990, 19-22) muy pocas noticias sobre Ramón Espuñes Jolonch (*1821-†1884) que, en algunas ocasiones, son meras «suposiciones sin un apoyo documental básico» (Martín 1990, 19); de hecho este último autor tiene errores notables en las fechas de nacimiento y defunción de Ramón y Luis porque escribe «Ramón Espuñes (hacia 1820-1884)» y «Luis Espuñes (1884-1931)» (Martín 1990, 27 y 65), siendo los datos exactos: Ramón (*1821-†1884) y su hijo Luis (*1856-†1909). En otro texto Francisco Tejada (2008, 33) dice que Luis es nieto de Ramón y le atribuye a aquel la marca «M. Espuñes» que es de Matilde, hija de Luis.

Ramón nació el 3 de febrero de 1821 y junto con su hermano Frances, Francisco (*1/8/1824), fueron enviados por sus padres Josep y Rita desde su Peramola natal, en la provincia de Lérida, hasta Madrid, a la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez (Martín 2011a, 44-49; Martín Vaquero 2002, 280-282). Definitivamente asentados en la capital de España, Ramón se casa con Joana Espuñes y Francisco con Victoria Esteban Lozano.

En 1840 crean su propio taller donde realizan objetos domésticos y religiosos, y en 1856 «la Fábrica Platería Espuñes se ha convertido en una de las más importantes de Madrid, por el estilo y la perfección técnica de los productos que elabora» (Espunyes 2020, 165). La empresa, que logró múltiples distinciones por su trabajo, estuvo ubicada en la calle Yedra, al final

de la calle Santa Isabel, luego se trasladaron a Atocha, 4; y la tienda pasó de Príncipe, 9 a Carretas, 5. Uno de sus obras más famosas es una espada regalada al general Diego de los Ríos y Rubio (*1817-†1860) por su intervención contra una revuelta carlista (Espunyes 2020, 165 señala la revuelta en el año 1855, pero fue a partir de 1847: Isabel, <https://dbe.rah.es/biografias/108152/diego-de-los-rios-y-rubio> [consulta 25/7/2024]), una pieza hoy en paradero desconocido (*El Estado* 2/12/1856, 4; Espunyes 2020, 165; Martín 1990, 29). Ramón muere en Moncada –desconozco si en la provincia de Valencia o en la de Barcelona– el 16 de noviembre de 1884 y su cadáver llegó a Madrid seis días después para su entierro (*La Correspondencia de España*, 20/11/1884, 2; 21/11, 1). Está claro que en ese momento gozaba de un notable prestigio porque, por ejemplo, en 1878 su apellido aparece como miembro de la «Junta de valoraciones del arancel» del Círculo de la Unión Mercantil de Madrid junto a otros bien notables, si bien con el error de llamarle José en vez de Ramón: «Joyería: D. Celestino Ansoarena. Platería: D. Carlos Martínez, D. Leoncio Meneses y D. José Espuñes» (*El Constitucional*, 1/1/1878, 2; *La Gaceta Industrial*, 10/1/1878, 14; Aranda 2019, 65-66).

Se han identificado tres marcas de la producción de su fábrica (Martín 1990, 22). Entre 1840 y 1859 se presenta en dos renglones: en el superior «R» y en el inferior el apellido en mayúsculas. Entre 1859 y 1867, periodo en el que se asoció con el platero Ángel Marquina, firma «MARQUINA/ESPUÑES» (Cañestro 2021, 200-201). Y desde 1867 hasta la muerte de Ramón

firma «ESPUÑES», con la virgulilla de la «Ñ» un poco elevada sobre las otras letras.

Tras la muerte de su padre, Luis Espuñes y Espuñes (*1856-†1909) se hace cargo de la empresa (Espunyes 2020, 168-170; García Rodríguez 2018, 52; Martín 1990, 67-70). Aunque en 1892 se casa con Adelaida Gosálvez Fuentes, matrimonio del que nacieron dos hijas, Adela y Luisa, él tenía otra hija llamada Matilde de una relación anterior siendo así que, «el reconocimiento de esta hija, a fin de cuentas, consta en el certificado de defunción: “estaba casado con Doña Adelaida Gosálvez Puentes-Álvarez, dejando tres hijas llamadas Matilde, Adela y Luisa”» (Espunyes 2020, 168).

Desde 1884 la fábrica aparece inscrita a nombre de Luis (*Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1884, 475, 479; 1887, 130; 1888, 131, 377; 1896, 477; 1898, 400) y publica diversa publicidad sobre su trabajo (*El Anuncio*, 6/2/1895, 3; *La Correspondencia de España*, 22/2/1895, 4; 5/11/1902, 3). Como el negocio de la platería estaba muy asentado, sobre 1897 Luis empieza a desarrollar la idea de cambiar la energía del vapor por la energía eléctrica en su taller de la carrera de San Jerónimo nº 5; y en 1899 anuncia su negocio como «Espuñes y Espuñes (Luis) fab. de electricidad y platería y joyería. Única casa en España que fabrica toda clase de objetos de platería y con especialidad cubiertos» (*Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1899, 149; *Anuario Riera. General y exclusivo de España*, 1904, nº 2, 612; 1908, nº 2, 47). Como se ve, esa publicidad de 1899 demuestra que, en esa fecha, la empresa Espuñes ya generaba energía eléctrica, aunque otros autores sitúan dicha producción a partir de 1902 (Martín 1990, 80-81). La electricidad sobrante de su «Fábrica de Luz Luis Espuñes» era distribuida la ciudad, aunque las obras necesarias para el tendido de los cables a veces producían molestias y protestas entre los vecinos de la zona (*La Publicidad*, 22/12/1906, 1); tras la muerte de Luis, la fábrica de electricidad

pasará a la «Compañía Unión Eléctrica Madrileña» formada por un consorcio de empresas (*El Mundo*, 18/3/1911, 3).

Aunque no sé si coincide con nuestro platero, hay un ciclista llamado Luis Espuñes (*Nuevo Mundo*, 26/12/1895, 11) y esta noticia: «El Sr. Espuñes proyecta construir en terrenos de su propiedad, en la calle Goya, un velódromo» (*El Deporte velocípedo*, 24/7/1895, 15). La coincidencia de la ubicación en la calle Goya, donde terminarán los talleres de la platería según veremos, puede significar que se trata de la misma persona.

No está claro cuánto tiempo se mantuvo activo Luis Espuñes en la platería, pero se han señalado tres variantes de su marca (Martín 1990, 70). La primera es la última descrita en el caso de su padre, es decir, «ESPUÑES» con la virgulilla un poco elevada. La segunda aparece a partir de 1895 y repite la anterior, pero es marcada, incisa, no en relieve. La variante tercera es como la anterior, pero en mayor tamaño y sin perfil.

Tras su muerte en 29 de diciembre de 1909 (esquela en *La Correspondencia de España*, 31/12/1909, 8), su esposa Adelaida y sus hijas Adela y Luisa seguirán con la misma empresa y marca «LUIS ESPUÑES», «L. ESPUÑES» e incluso simplemente «L E» tanto de forma incisa como en relieve (Martín 1990, 70). Por mi parte, puedo añadir que en 1912 la viuda hace gestiones para inscribir la marca de su negocio:

Doña Adelaida Gonsálvez y Fuentes, viuda de don Luis Espuñes, residente en Madrid, calle de Castelló número 18. Una marca de fábrica para distinguir los objetos de platería de su fabricación.

Descripción de la marca. Consiste en una faja rectangular, cuyo extremo izquierdo es más ancho, forma un pequeño cuadrado en el que hay dibujada una flor de lis en la parte más estrecha el nombre «Luis Espuñes» (Boletín Oficial de la Propiedad Industrial, 16/8/1912, 1163).

La petición anterior es confirmada al año siguiente mediante una resolución del 16 de enero de 1913 (*Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, 1/2/1913, 141) que es objeto de un litigio entre Adelaida y Matilde –la hija mayor de Luis, pero no de Adelaida– que llega, en última instancia, al Tribunal Supremo. En la sentencia dictada en 19/1/1914 y publicada en 1915 consta que Adelaida

[...] utiliza el derecho de propiedad que le corresponde, en virtud de disposición testamentaria de su marido, fundador y único propietario de la fábrica conocida por Platería de Espuñes, que ordenó que, a fin de conservar indivisa la explotación de la industria de platería y de fluido eléctrico a que el testador se dedicaba, y para seguir esa explotación se adjudicase todo a su esposa en pago de su haber, con la obligación de satisfacer en metálico a los demás herederos el exceso que resultara, consignándose así en la escritura de aprobación y protocolización de la testamentaría ante el Notario D. Federico de la Torre, el 28 de Agosto de 1911, y habiendo adquirido en pleno dominio la fábrica de platería de Espuñes, ha de entenderse la adquisición con todos sus derechos y obligaciones, incluso el nombre, aparte de ampararla la doctrina de la sentencias de 16 y 24 de Octubre de 1903, pues si bien hay semejanza entre las denominaciones M. Espuñes y Luis Espuñes, son compatibles al referirse a los nombres y apellidos de los fabricantes, y existe completa distinción en los dibujos y demás detalles de las marcas; y tramitado el expediente, la Dirección General de Comercio, por acuerdo de 16 de Enero de 1913, concedió la marca de Luis Espuñes a Doña Adelaida Gosálvez, expidiéndole el correspondiente certificado título (Jurisprudencia Administrativa 1915, 241).

Está claro, pues, que las disposiciones testamentarias de Luis dictaban que el negocio pa-

sara a su esposa y ésta debía recompensar a las demás herederas, lo cual se realizó notarialmente según los datos referidos. En consecuencia, y tras los considerandos y citas legislativas correspondientes, los Magistrados dictan:

Fallamos que debemos absolver y absolvemos a la Administración General del Estado de la demanda deducida a nombre de Doña Matilde Espuñes Camarasa, por sí y en representación de la razón social M. Espuñes, Sociedad en Comandita, y en su consecuencia confirmamos el acuerdo dictado por la Dirección General de Comercio el 16 de Enero de 1913 (Jurisprudencia Administrativa 1915, 243).

Volviendo a Adelaida y sus hijas, los matrimonios concertados con las familias Bernabéu de Yeste para Adela y Pérez Villamil para Luisa, les mantienen en la alta sociedad madrileña de la época. Quizá de esa relación con Bernabéu proviene el diseño de trofeos deportivos de toda clase registrando diversos modelos de fabricación industrial para concursos deportivos (*Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, 1/6/1944, 5429).

2. Matilde Espuñes Camarasa y su marca «M. Espuñes»

Matilde Espuñes Camarasa (*1875-†1964), aunque en ocasiones aparece erróneamente apellidada como Espuñes Bagués (Espunyes 2020, 171-172; Martín 1990, 68-69), también era hija de Luis como se ha dicho. Su partida de Bautismo, recogida en el expediente matrimonial fechado en 29 de noviembre de 1898 para el sacramento concertado con Gerardo Velázquez González (*1870-†1936), afirma que, nacida el 30 de noviembre de 1875, fue bautizada con el nombre de Matilde Andrea en la Iglesia Parroquial de San Lorenzo de Madrid el 8 de diciembre siguiente siendo «hija de Luis Espuñes, natural de Madrid, y de Josefa Camarasa, natural de Villena que viven Calle del Salitre número veinte» (Archivo Histórico Diocesano de Madrid, «Expedientes matrimoniales regulares»,

00117152, Signatura: 11770, N° de orden: 15, sin paginar). Por su parte, en la partida bautismal de su marido Gerardo consta «hijo legítimo de Justo Velázquez y de Adelaida González», nacido el 13 de octubre de 1870 en San Román de la Hornija, provincia de Valladolid y diócesis de Zamora, y bautizado en la parroquia de su nacimiento el 16 del mismo mes y año. Esa sutil diferencia en la literalidad del expediente –«hija», «hijo legítimo»– nos induce a considerar que Matilde era hija natural, aunque evidentemente reconocida desde el primer momento porque lleva el apellido del padre y el «teniente cura» –una antigua calificación canónica imprecisa porque simplemente significa sustituto (Real Academia Española 2014, *ad. loc.*)– que celebra el bautismo y escribe el acta señala el domicilio de los padres con toda intención. He intentado contrastar estos datos con el Registro Civil pero sus empleados públicos, muy amablemente, me han advertido que no cumplo las condiciones legales necesarias para acceder a tal documentación.

Según parece, Matilde

Aprendió el oficio junto a su padre y, a la muerte de este, se establece por su cuenta, creando su propia marca M. Espuñes, identificable a través de la marca en forma de copa de dos asas con tapa y una filacteria cruzada, dentro de contorno hexagonal como emblema de la fábrica. Instaló su fábrica en la calle Gaztambide, habiendo otra en la calle O'Donnell llegando a tener una importante plantilla de orfebres y una elevada producción. Su actividad como M. Espuñes tuvo lugar entre 1909 y 1950. Después de la guerra civil, se asocia con la firma Meneses y forman lo que se conoce como Unión de Orfebres.

El edificio de Gaztambide presentaba una fachada en ladrillo visto, de dos plantas que, al adaptarse a nuevos usos residenciales, se han añadido dos alturas más, perdiendo gran parte de su valor

arquitectónico original (García Rodríguez 2018, 53).

Sin embargo, esos datos y otros publicados (González 2021, 209) no coinciden exactamente con los que puedo aportar. Matilde solicitó su nombre comercial en 1910: «2.023. Matilde Espuñes y Camarasa. «Platería M. Espuñes para su establecimiento de platería situado en Madrid. 2 de noviembre de 1910» (*Industria e Invenciones*, 10/12/1910, 8); y fue concedido al año siguiente (*Industria e Invenciones*, 4/3/1911, 82; *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, 16/7/1911, 903-904) razón por la que aumentó considerablemente su publicidad (*Industria e Invenciones*, 22/4/1911, 125; *El Heraldo de Madrid*, 23/6/1911, 5; 15/7, 3; 30/12, 6; 23/2/1912, 5; 5/5/1913, 5; *El Liberal*, 14/8/1911, 3; *El Universo*, 14/11/1912, 3; *El Imparcial*, 20/3/1914, 6). Es decir, hasta 1911 no obtuvo su licencia empresarial «M. Espuñes» y desde entonces la marca comercial tenía que ser prorrogada con cierta asiduidad produciendo un notable número de referencias documentales de peticiones y concesiones (*Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, 6/5/1913, 618; 17/7/1914, 1100...).

Tras la consecución de la marca para su empresa y, especialmente, después de recibir la sentencia del Tribunal Supremo, Matilde registró y consiguió la inscripción de diferentes modelos y dibujos en 1913 para «cubiertos y cuchillos de plata de ley» (*Industria e Invenciones*, 3/5/1913, 182; 24/10/1914, 178). Estos datos aparecen igualmente en el *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* –en adelante BOPI– entre los años 1911 y 1914 año en que el Tribunal Supremo dirimió definitivamente la disputa según se dijo.

Para avalar estas afirmaciones, he encontrado dos noticias sobre la constitución de la Sociedad en Comandita M. Espuñes, siendo así que la segunda –mucho más explícita– identifica el notario de Madrid y la fecha de la firma del documento, a saber, Francisco Moragas, el 22 de febrero de 1911:

M. Espuñes, S. en C. Constituida por D. José Guri y Fornas y Doña Matilde Espuñes Camarasa, con domicilio en esta corte, calle de Sevilla, número 2, sin perjuicio de poder trasladarse a cualquier otro punto de la misma, por tiempo de diez años, contados desde su constitución, cuyo objeto es la elaboración y fabricación de objetos y artículos de plata y otros metales preciosos, la venta de dichos productos y otros similares y, en general, cualquier negocio industrial o mercantil que acuerden los socios emprender. El capital social es 200.000 pesetas, que aportan en metálico ambos socios en la proporción de 100.000 pesetas cada uno, quedando obligada Doña Matilde Espuñes a aportar otras 100.000 pesetas cuando lo necesiten las operaciones sociales. Será comanditario D. José Guri y colectiva doña Matilde Espuñes, a cuyo cargo estará la gerencia y administración de la Sociedad y el uso de la firma social; las utilidades que se obtengan se distribuirán por mitad, en cuya proporción se imputarán las pérdidas, si las hubiere (Madrid Científico nº 699, 1911, 196).

M. ESPUÑES (S. en C.) Con esta razón social se ha constituido una Sociedad comanditaria, con domicilio en Madrid, por doña Matilde Espuñes Camarasa y don José Guri Fornas, que durante diez años y con un capital de 200.000 pesetas, aportadas por mitad entre ambos socios, quedando obligada la doña Matilde a aportar otras 100.000 cuando los negocios sociales lo requieran, se propone dedicarse a los de fabricación, compra y venta de artículos de plata y similares y cualquiera otro análogo que los socios acuerden emprender. La señora Espuñes tendrá el carácter de socio colectivo, quedando a su cargo la dirección, administración, gerencia y uso de la firma de la Sociedad, siendo el señor Guri socio comanditario, y las utilidades o las pérdidas en su caso

se repartirán por mitad entre ambos, según escritura otorgada ante el Notario de esta corte don Francisco Moragas en 22 de Febrero último.

Bueno es consignar, porque la semejanza de apellidos puede ser causa de confusiones, que esta nueva entidad no tiene relación alguna con la antigua casa L. Espuñes, que desde hace muchos años, establecida en la Carrera de San Jerónimo, núm. 5, con fábrica en la calle de Goya, núm. 30, y que ha hecho constar que no tiene sucursales, viene funcionando en Madrid, dedicándose a la fabricación de objetos de plata, en la que ha llegado a adquirir merecido crédito y una envidiable clientela (Revista Ilustrada de la Banca, ferrocarriles, industrias y seguros, 10/6/1911, 300).

Tras la aprobación del nombre comercial, poco después se presenta la marca, como ya se dijo: «D^a Matilde Espuñes Camarasa. Una marca de fábrica para distinguir objetos de oro, plata y joyería concedida en 30 de junio de 1911» (BOPI, 16/7/1911, 903-904). Posteriormente, en 1914, Matilde es confirmada en la gerencia de la «Sociedad Comanditaria M. Espuñes» (Boletín Oficial de la Propiedad Industrial, 1/6/1914, 725).

El notario Francisco Moragas y Tegeras tenía su despacho en la madrileña calle Arenal, 20 (La Correspondencia de España, 24/6/1911, 8). Por su parte, José Gurí Fornas (†10/3/1933: El Debate, 19/3/1933, 11) era un empresario que poseía el Hotel y Restaurante Mediodía, calle Atocha, 8 (BOPI, 1/12/1923, 2308; 1/2/1924, 210), pero perdió el derecho de ese nombre comercial un año antes de su muerte (BOPI, 1/3/1932, 709), si bien en 1930 había entrado en el gobierno del Ayuntamiento de Madrid por «la lista de los mayores contribuyentes» (El Imparcial, 26/2/1930). Según el Registro Mercantil de Madrid, «M. Espuñes y cía. Sociedad en Comandita» con Hoja Social nº 3462 e IRUS [indefeasible right of use, derecho de uso irre-

nunciable] nº 1000255774473, sigue vigente a día de hoy (<https://opendata.registradores.org/directorio/-/sociedad/1000255774473/m-espunes-y-cia-sociedad-en-comandita> [consulta 22/7/2024]).

La marca que he encontrado registrada en 1911 –hoy diríamos logotipo– es la que aparece en la imagen siguiente (fig. 1), pero la describa más arriba –«marca en forma de copa de dos asas con tapa y una filacteria cruzada, dentro de contorno hexagonal»: García Rodríguez 2018, 53–, no la he encontrado en el *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*.

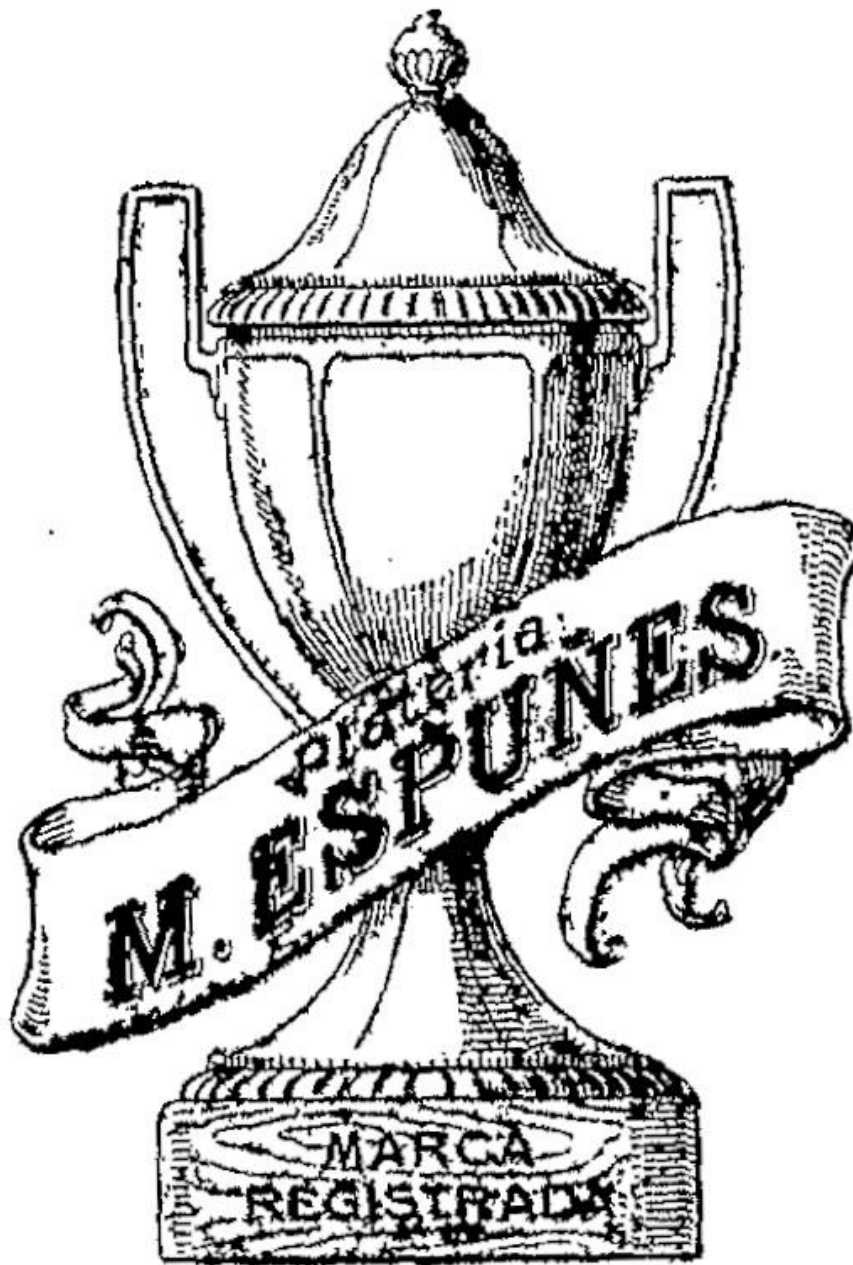


Fig. 1: Marca de fábrica de M. Espunes (*Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, 16/7/1911, 904)

3. Notables publrreportajes antiguos sobre Luis y Matilde Espuñes

La creación de la nueva marca M. Espuñes, evidentemente hizo mella en la firma de su padre, L. Espuñes que siguió publicitándose en 1911 en sus sedes madrileñas habituales: Goya, 30 y Carrera de san Jerónimo, 5, a las que, en algunos anuncios, se añade Castelló, 8 (*Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1911, 772; *La Tribuna*, 11/6/1912, 10; *La Época*, 12/7/1912, 3). Y, en este sentido, puedo ofrecer unos testimonios tan curiosos como notables de cómo funcionaban las distintas compañías. Aunque están separados por bastantes años, los textos ilustran muy bien la competencia y el enfrentamiento que se había establecido entre ambas firmas con el origen común en la familia Espuñes, concretamente entre las «legítimas» de Luis y Matilde, su «otra hija».

Ponemos en conocimiento de nuestros lectores que la conocida Casa L. Espuñes continúa establecida, con su gran fábrica de objetos de platería, en la calle de Goya, número 30, como asimismo su despacho central, en la Carrera de San Jerónimo, número 5.

Puede afirmarse que la fama y el crédito de que goza dicho comercio subsisten desde que fue fundado por D. Ramón Espuñes, su primitivo dueño, que conquistó con sus esfuerzos y su inteligencia una envidiable reputación y colocó la Casa a la cabeza de los establecimientos de su género.

Más tarde, don Luis Espuñes persona peritísima en el negocio, consiguió atraerse de la mayor parte de la clientela madrileña y aumentar el prestigio del comercio que goza de tan altísima reputación.

La casa Espuñes, hoy su testamentaria, procura, como siempre, mantener la respetabilidad y el crédito logrado no vaci-

lando en llevar a cabo toda clase de esfuerzos para conseguirlo.

Para lograr su propósito, cuenta la Casa Espuñes con la gran fábrica de la calle de Goya, montada a la altura de las mejores del extranjero y merced a la cual puede ofrecer al público en toda ocasión, los últimos y más artísticos modelos de la industria y, en general, todo el artículo de platería que ha dado tan gran renombre a la casa en ventajosísimas condiciones de precio, pues limitándose al beneficio de fabricación, se hace gracia al público de la utilidad que habría de obtener el industrial que se viera obligado a adquirir el artículo a tercera entidad productora.

Sus modernos medios de fabricación, las grandes modificaciones introducidas y otras circunstancias que han influido en el abaratamiento de la mano de obra, permiten ahora más que nunca a la casa L. Espuñes vender en condiciones que no cabe competencia.

*La Casa L. Espuñes, que no tiene sucursal alguna en Madrid, tiene el gusto de poner todo ello en conocimiento de sus distinguidos clientes (*La Publicidad*, 17/3/1911, 2).*

Fábrica-platería de Espuñes. Galantemente invitados por D. Luis Espuñes y Espuñes, tuvimos el gusto de visitar el sábado último, la magnífica fábrica de su propiedad, situada en la calle de Goya, número 30. Desde antes de las cuatro empezaron a llegar los invitados y a las 4:30 de la tarde era imposible circular por el espacioso y magnífico taller, en el que trabajan unos cincuenta obreros.

El obispo de Sión¹ bendijo la nueva fábrica y pronunció una plática, en la que

1 No entiendo la presencia aquí del «Obispo de Sión». Sión es una pequeña diócesis católica suiza vigente aún en la actualidad. En 1896 su obispo era Jules-Maurice Abbet, del que no encuentro ninguna relación con Madrid:

hizo constar que la Iglesia se asocia a los adelantos modernos. Más vale así.

El numeroso público, pasó agradablemente la tarde, presenciando los trabajos de aquellos hábiles artistas, que tan gran altura ponen el nombre de España.

El encargado de la tienda que tiene la casa en la carrera de San Jerónimo, Sr. Sanz Gil, nos acompañó a las diferentes dependencias, y nos fue explicando con mucha amabilidad, cuantas preguntas tuvimos ocasión de hacerle.

La fuerza que mueve los diferentes artefactos y alimenta el dinamismo de la luz eléctrica, procede de una máquina de vapor de 30 caballos, hecha en Madrid en la casa de Sanford, y montada por el encargado de esta casa, el inteligente y laborioso obrero D. Severiano Rozas.

Existe una dependencia con sopletes mecánicos y otra con los hornos de fundición en número de cuatro. La aleación tiene 916 milésimas de fino.

Hemos visto verdaderas obras de arte que pueden competir con las mejores del extranjero.

El encargado de los talleres de hace 53 años es D. Eusebio López y el oficial cincelador, cuyos trabajos admiramos ayer, es D. Manuel Belmás.

Después de visitar todo, pasamos a otra habitación donde se sirvió un espléndido lunch, la casa de D. José María Hidalgo, establecida en la calle del Barquillo número 9.

El numeroso y distinguido público, salió muy satisfecho de la fábrica y de la amabilidad de su dueño y dependientes.

Para terminar, deseamos al señor Espuñes toda clase de prosperidades en su nueva casa, y esperamos que el público de Madrid habrá corresponder a las iniciativas de la inteligente industrial que ha sabido montar sus talleres de forma que respondan a las exigencias del gusto más refinado (La Justicia, 16/11/1896, 2).

La casa Espuñes. Su historia. El fundador. La fábrica actual. Los talleres.

Esta importantísima gloria legítima de la industria madrileña fue fundada en 1840 por D. Ramón Espuñes, padre del actual propietario, D. Luis.

Era D. Ramón Espuñes hombre muy activo y emprendedor, un verdadero genio industrial, dotado de un talento muy claro, de un sentido muy práctico y de una laboriosidad infatigable.

[...]

Se estableció primeramente durante el citado año de 1840, en la calle del León, esquina la del Infante. Desde allí se trasladó a la que hoy se llama Doctor Fourquet. Instaló su fábrica, corriendo ya el año de 1871, en la ronda de Atocha, y por último aquella se encuentra actualmente en la calle de Goya número 30, donde ocupa un grandioso edificio de sólida construcción y elegantes proporciones sobre una superficie de unos 80.000 pies.

En la planta baja, se hallan los despachos y los talleres, y el piso principal está destinado a la residencia particular del dueño.

A la entrada, y después de un espacio patio, encuéntrase la cochera, que es muy amplia y de excelentes condiciones, la caballeriza, que es verdaderamente magnífica, el «guadarnés» muy bien pro-

https://www.cath-vs.ch/wp-content/uploads/2016/07/Histoire_mil2.pdf [consulta 7/8/2024]. Además, en aquellos años el obispo de Madrid era José María Cos y Macho: <https://www.archimadrid.org/index.php/historia/historia-diocesis> [consulta 7/8/2024].

visto y las demás dependencias de índole análoga.

El salón de máquinas, como ya supondrán nuestros lectores, por lo que hemos indicado anteriormente, se halla también en la planta baja.

Todas aquellas, que son muchas, están montadas con arreglo a los últimos adelantos, de modo que pueden competir con las que funcionan en las fábricas más acreditadas del extranjero.

La principal, que es verdaderamente soberbia, y que ha sido construida en Madrid, en los talleres del señor Sanford, desarrolla una fuerza de 30 caballos. La gran caldera es de Naeyer. También merece especial mención una máquina-bomba, que extrae el agua para la condensación en la máquina de vapor.

La chimenea mide 25 m de altura. La damos² procede de la casa Siemens Halske, y su potencia es de 23 «kilobas» y cuatro «electros».

[...]

«Conservar, mejorando». Perfección, arte y economía. Éxito de los productos fabricados por la casa.

[...]

Tres ventajas principales ofrecen desde luego al público cuantos objetos vende esta casa: la perfección en las labores, el gusto artístico, que es de admirar siempre en las mismas y la economía en los

precios. Y para que se juzgue del éxito, baste decir que solo de cubiertos se fabrican y se venden al año por el Sr. Espuñes de 24.000 a 26.000.

[...]

Distintas clases de objetos fabricados por la casa Espuñes.

Las clases de objetos a que la fábrica se dedica son muchas.

Ya hemos hablado de los cubiertos, que constituyen una verdadera especialidad de la casa Espuñes, en la fabricación, de los cuales no tiene hoy aquella competencia posible. Pero aún debemos hablar de muchos otros.

Produce también la casa, gran número de variados objetos para el servicio de una mesa elegante; ya la rica bandeja primorosamente labrada; ya piezas de vajilla, en las que no se sabe que admirar más si su lujo intrínseco o la exquisita perfección con que el artífice supo llevar a término su difícil obra; candelabros espléndidos en los que la belleza del dibujo corre pareja igualmente con la perfección del trabajo material; juegos de té y café, que reúnen méritos análogos a los que acabamos de exponer y que son siempre muy completos y de un gusto irreprochable; salseras, «convoyes», etc, etc.

No merecen menor alabanza cuántos objetos para el culto fabrica la casa Espuñes: custodias magníficas, soberbios cálices, incensarios, juegos de campanilla y vinajeras...; ni son para olvidados tampoco los juegos de lavabos, con amplias palanganas y jarros elegantísimos; las palmatorias, a cuál más linda, con ricos «apagadores»; las «escribanías», los candeleros; las arcas para dinero y para joyas.

Por último, también posee la casa Espuñes en objetos de joyería un surtido muy

2 Probablemente se trata de un nombre popular por el que era conocido la dinamo, es decir, la máquina que transformaba la energía mecánica en eléctrica. Igualmente ocurre con las palabras «kilobas» por kilovatios y «electros» indicando los cables que transportaban la energía eléctrica, a saber, tres fases y neutro, a saber, 220 voltios entre las fases y 125 entre la fase y el neutro. Son precisiones de mi padre que con 95 años sigue teniendo claros los fundamentos de su profesión de electricista, un oficio que empezó como aprendiz con menos de 15.

notable e igualmente se encarga de la construcción de cualquier obra, que se le ordene que corresponda a su especialidad y con arreglo a los dibujos que deesen e indiquen las personas interesadas en ello.

Obras excepcionales. Las adquiridas S. M. la reina Doña Isabel. Triunfos en las Exposiciones. La casa Espuñes y la Sociedad Económica Matritense.

[...]

Sirva de ejemplo, el sistema que se sigue en la fabricación de los cubiertos. La materia en bruto va a la fundición, y cuando está líquida pasa a los moldes o «rieles»³. Una vez separadas de estos, son sujetadas las barras a los cilindros laminadores y a la maquinaria de cortar, la cual, con rapidez pasmosa, las divide en varias fracciones que pasan después a otro laminador pequeño, donde se trabajan las piezas hasta que se las da las dimensiones apetecidas. Sométense luego las piezas mismas al «volante»⁴, que es una máquina «de primer orden», la mejor que existe entre todas las de su clase, de tamaño colosal y de doble potencia. Los cubiertos quedan estampados en los «broqueles», y en ellos adquieren su forma definitiva.

Como el lector comprenderá fácilmente, quedan siempre los objetos, después de

esta operación, con una «rebaba» pequeña, que antes era limada a mano, es que ahora desaparece con una sierra llamada «presa circular». El resultado que con esta sierra se consigue, aún con ser, como es, excelente, no obsta, sin embargo, para que los objetos, después de quedar limpios, sufran un nuevo repaso a mano, a fin de que se obtenga en todos aquellos la mayor perfección posible.

Por último, van los cubiertos al torno de «rulir» o «apomazar», donde reciben la última mano y desde el cual pasan al taller de los bruñidores.

Los procedimientos que se emplean para las vajillas y los demás objetos anteriormente numerados son casi los mismos que acabamos de indicar, con diferencias de poca monta.

Primeramente, en vez de pasar a los «rieles», pasan estos otros objetos a unas «chapas», y después realizanse con ellos operaciones, muy semejantes a las ya descritas, en los tornos de «entallar», donde se les da forma, y en las múltiples máquinas de «guillosear», todas ellas magníficas.

Si el objeto ha de ser mate, es sometido a la máquina del «grané» primeramente, y después al turno de «grutar», que es de ruedas metálicas circulares.

Los obreros. Conclusión.

Cuenta hoy día la casa Espuñes con 70 u 80 operarios, todos honrados y laboriosos a carta cabal. Muchos de ellos trabajan en la fábrica desde hace 30 o 40 años y el encargado lleva en su puesto 53 (La Época, 24/11/1896, 2).

Cabe reseñar sobre la descripción de este último texto que la publicación de Fernando A. Martín para la exposición que hizo en 1990 sobre la casa Espuñes contiene varias fotografías, algunas antiguas, donde aparecen las herra-

3 Esta sinonimia entre «molde» y «riel» y otras particularidades deben obedecer a la jerga propia de los plateros. Pero también me inclino por erratas del periodista como escribir «broqueles» (simples escudos incluso de madera) por «troqueles» (moldes para metal).

4 Sin duda se trata de una prensa de volante: Juan Manuel Ramos Berrocoso. «A propósito de una medalla de la Virgen del Puerto de Plasencia (siglo XVIII): historia, metalurgia, devoción». En *Revista de Folklore* 500 (2023): 95; Elvira Villena. *El arte de la Medalla en España ilustrada* (Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2004), 24-66. Sería muy interesante poder comentar estos textos; pero no hay espacio en el artículo.

mientas y las máquinas que se están describiendo (1990, 162-174) e igualmente, aunque son del siglo XVIII, hay dibujos de herramientas de platero en la obra de Elvira Villena (2004, 34-36).

Por su parte, sobre Matilde Espuñes se escribe:

La S. en C. M. Espuñes venía preparando hace unos meses la apertura de su establecimiento, y ayer se inauguró en soberbio y elegantísimo local de la calle de Sevilla, 2.

Nuestro deseo de informar al público, fue facilitado amablemente por el distinguido, fundador y gerente de la sociedad D. Gerardo Velázquez, persona muy conocida por haber estado 20 años consecutivos al frente de la Platería de su padre político D. Luis Espuñes; con él recorrimos las diferentes secciones del nuevo establecimiento, decorado con artístico buen gusto y en condiciones que serán elogiadas por el más distinguido público madrileño.

Allí vimos y admiramos preciosa y completa, colección de toda clase de objetos de plata, en cubiertos, vajillas, jarrones y orfebrería artística en diversos modelos y estilos.

Numeroso y selecto público se detenían anoche en los espléndidos escaparates elogiando lo mucho y bueno que ofrece la casa M. Espuñes, por la que seguramente desfilará estos días todo el Madrid elegante (El Universo, 14/3/1911, 3).

Como se ve, aparece un dato nuevo que nos era totalmente desconocido: se dice que Gerardo Velázquez, el esposo de Matilde, había dirigido durante 20 años la fábrica de su suegro.

Volviendo al relato de la historia de Matilde Espuñes, a partir de la constitución de su propio negocio y según se ha documentado más arri-

ba, desarrolló una notable actividad comercial que, sin embargo, no aparece recogida en el BOPI. De hecho, yo no he encontrado actividad desde 1914 hasta 1929 con unas noticias un tanto preocupantes porque a M. Espuñes se le comunica que han caducado varios dibujos y modelos de cubiertos, centros de mesa, rótulos, lámparas de mesa, cajas para tabaco, lavafrutas, membretes... por falta de pago por sus derechos de propiedad (BOPI, 18/5/1929, 1103; 1/9/1929, 1977; 1/10/1930, 2484; 1/11/1930, 2775, 2379-2383, 2384; 2389-2392). Sin embargo, en 1925 se construye una nueva fábrica lo que convierte a «Espuñes y Cía» en uno de los promotores «más importantes de la producción madrileña de la primera mitad del siglo XX» (Espunyes 2020, 169). De hecho, en un estudio sobre la industria madrileña durante el primer tercio del siglo XX se «destaca el papel desempeñado por las platerías Meneses, con una plantilla total de 335 trabajadores, Espuñes y Cía, con 285, y Dionisio García, creada en 1929, pero con una plantilla de 176 trabajadores» (García Ruiz 2007, 195).

Años después comienza a inscribir nuevos modelos de manera continua (BOPI, 16/8/1931, 2389, 2392-2395, 2396-2402; 16/11/1931, 2389-2392, 2392-2395, 2396-2402, 2403-2404, 3150; 1/12/1931, 3332) y, antes y después de la muerte de su socio José Gurí, Matilde empieza a transferir a la nueva sociedad diversas marcas y modelos industriales que eran de su propiedad particular (BOPI, 16/12/1932, 271; 16/4/1934, 1116, 1178; 16/5/1934, 1509).

Recientemente se ha publicado que la casa de Matilde Espuñes fue llamada junto a otras para confeccionar una caja o estuche de forma circular para contener el texto impreso de la Constitución Española promulgada en 1931. Según la documentación del Archivo del Congreso de los Diputados, las platerías convocadas fueron: Fábrica de platería Luis Espuñes, Viuda de Miguel Muro, Matilde Espuñes, Platería Avelino Muñoz y Casa Verdú, aunque, en definitiva, el proyecto fue adjudicado a Juan José García

García por orden de Ricardo de Orueta Duarte (García Sepúlveda, <https://dbe.rah.es/biografias/7543/ricardo-de-orueta-duarte> [consulta 5/8/2024]), en su calidad de Director General de Bellas Artes (Herradón 2020-2021, 229-230). Llama la atención que no fueran convocadas firmas tan importantes como Pedro Durán y la explicación de esta ausencia sólo parece deberse a criterios políticos; tampoco queda constancia documental de los requisitos artísticos que debían cumplir los convocados (Herradón 2020-2021, 230).

Según explica María Antonia Herradón la propuesta presentada por M. Espuñes y firmada por su director general J. Antonio Basagoiti Ruiz «es bastante más completa y detallada que las anteriores, poniendo de manifiesto que la firma preparó su proyecto con especial esmero, cuidando al extremo todos sus detalles» (Herradón 2020-2021, 234). De hecho, «incluía, entre otros elementos, no solo varios modelos dibujados, sino también dos modelos físicos de estuche o caja trabajados a cincel en plata maciza de dos espesores distintos» que, desgraciadamente, no se conservan (Herradón 2020-2021, 235). Una verdadera lástima porque la descripción de la iconografía, por ejemplo, nos habla de unas piezas extraordinarias:

[...] se trata en su conjunto de un ambicioso y variado repertorio decorativo que proponía como alternativas el citado escudo de la República Española; la personificación de la República con el edificio del Congreso a su izquierda; «la Agricultura, el Trabajo, la Ciencia y el Ejército que se acogen a la República que en su constitución les ofrece la rama de olivo de la Paz y la corona de laurel de la Gloria»; «y la composición que [...] representa a la República Española con los atributos de fortaleza y gloria y el Parlamento al fondo» (Herradón 2020-2021, 236).

Previendo la fabricación de unas 450-500 cajas, Matilde se comprometía a su realización en un periodo de dos meses y según el siguiente presupuesto:

A. Una caja en plata maciza de ley de 916 milésimas, en espesor corriente (según muestra), a Pts. 23,30 (Son veintitrés pesetas con treinta céntimos) total.

B. Una caja en plata maciza de ley de 916 milésimas, con doble espesor del corriente (según muestra) a Pts. 34,75 (Son treinta y cuatro pesetas con setenta y cinco céntimos) total.

C. Un ejemplar de la Constitución vigente en discos de papel de 74 m/m de diámetro, pegados en forma continua y trapecios según el modelo conocido en el Congreso de una Constitución anterior: En litografía a Pts. 5,15 el ejemplar. En imprenta a Pts. 2,00 el ejemplar (Herradón 2020-2021, 236).

Sin embargo, como se dijo, el proyecto fue adjudicado a Juan José García García (Herradón 2014; 2020-2021, 239-243) y se conservan ejemplares de ese trabajo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Herradón 2020-2021, 243-246) y en otras instituciones o colecciones particulares que se detallan minuciosamente señalando la calidad de su materia, es decir, plata, latón, cartón... (Herradón 2020-2021, 246-251).

No he encontrado en ninguno de los textos publicados que Matilde o mejor dicho que «M. Espuñes y Cía. S. A.» –desconozco cuando pasó de «Sociedad en Comandita» a «Sociedad Anónima», aunque parece razonable decir que fue después de la muerte de su socio–, solicita en 1935 y sucesivamente le son concedidas dos marcas (fig. 2 y 3 respectivamente) para «distinguir joyería, quincallería, platería y orfebrería» (BOPI, 16/8/1935, 6754-6755; 16/1/1936, 348; 1/5/1936, 1613, 1614) y otra para «cuchillería, servicios de mesa, embotellado y utensilios de aseo personal» (BOPI, 1/9/1935, 7071; 1/2/1936, 519; 1/5/1936, 1616).

Acercándonos a las fechas de nuestra desgraciada guerra civil, hay un hecho verdaderamente importante y trágicamente significativo tanto en la vida de Matilde como en el desarro-

Rexotel

104.650. M. Espuñes y Cía., S. A., residente en Madrid. Una marca para distinguir cuchillería, servicios de mesa, embotellado y utensilios para el aseo personal. Clase 57, grupo 6.º

104.651. M. Espuñes y Cía., residente en Madrid. Una marca para distinguir joyería, quincallería, platería y orfebrería. Clase 54, grupo 6.º



Fig. 2: Marcas concedidas a M. Espuñes (*Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, 16/1/1936, 348)



104.840. M. Espuñes y Cía., S. A., residente en Madrid. Una marca para distinguir joyería, quincallería, platería y orfebrería. Clase 54, grupo 5.º

Fig. 3: Marca pedida y concedida a M. Espuñes (*Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*, 1/9/1935, 7071; 1/5/1936, 519)

llo de su actividad comercial. Su esposo Gerardo muere en Madrid el 6 de noviembre de 1936 en circunstancias no documentadas (Espuñes 2020, 171), es decir, no sabemos si fue de muerte de natural o si su fallecimiento estuvo de alguna manera relacionado con la incipiente contienda bélica. Aunque sea muy poco, además de su convocatoria para la fabricación del estuche de la Constitución de 1931, he encontrado que en 1923 Gerardo participada en un viaje a San Sebastián como miembro de una comisión que representaba al gremio del Comercio de Madrid para protestar por la subida de impuestos (*La Correspondencia de España*, 2/4/1923, 5) y en 1931 aparece como vocal en una Junta Municipal de distrito del Partido Republicano Democrático Federal (*El Liberal*, 12/6/1931, 7).

Además, durante las revueltas de 1934 fue asesinado Juan Gris, jefe de los talleres de L. Espuñes por no seguir una huelga de la metalurgia (*El Heraldo de Madrid*, 22/5/1934, 1; *La Nación*, 22/5/1934, 8). Y, por último, en abril de 1935 viaja junto a su esposa de Barcelona a Palma de Mallorca y viceversa (*El Correo de Mallorca: periódico católico*, 12/4/1935, 8; 22/4/1935, 2). Gerardo quizá tuvo alguna relevancia política en el gremio de plateros enemistándose gravemente con alguien; o, simplemente, su muerte fue natural y no violenta.

Sea como fuere, desde el año siguiente Matilde honra la memoria de su esposo con esquelas mortuorias publicadas en la prensa de Madrid y de Sevilla hasta cumplir el 10º aniversario de su óbito (*ABC Sevilla*, 2/11/1937, 23; 5/11/1939,

31; 5/11/1942, 15; *ABC Madrid*, 5/11/1942, 17; 5/11/1944, 33; 5/11/1945, 45; 5/11/1946, 39; *Informaciones*, 4/11/1939, 2; 5/11/1940, 4; 5/11/1941, 4; 5/11/1942, 4; 5/11/1943, 4).

Desde 1936 hay muy poca actividad mercantil en la empresa –al menos que yo haya encontrado– excepto un permiso concedido en 1941 por el Ayuntamiento madrileño a «M. Espuñes (S. en C.)» «para construir una nave para talleres y un muro de cerramiento, así como una planta de sótanos destinada exclusivamente a almacén en las Calles O'Donnell 49 y Duque de Sexto» (*BOPI*, 21/6/1941, 306). Hemos de esperar hasta las décadas de 1950 y 1960 para volver a ver la concesión de nuevas marcas y modelos o la renovación de anteriores (*BOPI*, 16/4/1950, 1970; 16/7/1951, 3363; 1/9/1954, 6001, 6010; 1/12/1954, 7660; 16/12/1954, 8248; 16/2/1955, 1250, 1260; 1/4/1955, 2291; 1/1/1956, 139, 147; 1/4/1957, 2257; 1/2/1958, 991-992; 1/7/1958, 4827; 1/11/1958, 7656; 16/1/1961, 964; 1/6/1961, 5333; 1/1/1962, 442; 16/6/1962, 6750). Pero entonces muere Matilde el 24 de marzo de 1964, siendo así que la esquila está firmada por un único sobrino de su marido, Elpidio Seco Velázquez (Espunyes 2020, 171-172), lo que nos asegura que Matilde y Gerardo no tuvieron descendencia. Matilde había apadrinado a Elpidio en su boda (*ABC Madrid*, 22/2/1931, 37).

Poco antes de la muerte de Matilde, «M. Espuñes y Cía.» presentó diversa documentación que fue desestimada (*BOPI*, 16/1/1964, 1334; 1/8/1964, 9831), una negación que ponía en peligro la continuidad de la compañía. De hecho, a lo largo de 1965 se lucha tanto por la concesión de nuevos modelos como por el mantenimiento de la marca que, en principio, habían sido denegadas (*BOPI*, 16/3/1965, 2651-2652, 1/4/1965, 1982; 1/5/1965, 3177; 16/7/1965, 6201).

En ese contexto es donde aparece la posibilidad de su asociación con la familia Meneses en una nueva compañía llamada «Unión de Orfebres S. A.». Leoncio Meneses Alonso (*1816-†1883) (Sánchez, <https://dbe.rah.es/biografias/71483/leoncio-meneses-alonso> [con-

sulta 8/8/2024]) había iniciado su actividad en aleaciones o sucedáneos de plata más baratos que las del metal precioso en torno a 1864 y su sagacidad empresarial llenó toda España de su trabajo en utensilios domésticos y ornamentación litúrgica (Pérez y López 2022, 307-308). Su hijo Emilio Meneses Miguel (†1906) había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios de París y tras ser nombrado plateador y dorador del Palacio Real en 1868, propicia la apertura de una nueva fábrica en 1871, «Leoncio Meneses e Hijo», con toda clase de innovaciones industriales (Pérez y López 2022, 313). Más tarde solicita el nombre comercial «Plata Meneses S. A.» el 6/8/1902 que fue concedido el 6/12/1902 constando domicilios en Madrid, Barcelona y Sevilla (*BOPI*, 1/9/1902, 772; 1/1/1903, 64). Con el paso de los años y el aumento de sucursales en Bilbao y Valencia, cambia de nombre: «Viuda e hijos de E. Meneses», «Viuda e hijos de E. Meneses Sociedad en Comandita», «Plata Meneses. Viuda e hijos de Emilio Meneses S. L.» (*BOPI*, 1/5/1909, 464; 1/8/1924, 1274; 1 y 16/8/1942, 2231; 1/7/1944, 6154). Por fin, aunque su negocio propio seguía vigente, promueve la citada «Unión de Orfebres S. A.» el 23/7/1966 siendo concedida el 14/12/1967 (*BOPI*, 16/8/1966, 5576; 1/4/1968, 2673). Documentalmente, pues, no se confirman los datos publicados de que «Unión de Orfebres S. A.» fue constituida en 1965 también con la marca francesa Christofle (Espunyes 2020, 172).

Es cierto que esa compañía gala aparece documentada en España desde finales del siglo XIX como «Christofle y Cía. de París» (*BOPI*, 16/12/1886, 16), pasando a «Orfèvrerie Christofle S. A.» en 1938 (*BOPI*, 16/1/1936, 363; 1 y 16/2/1938, 181; 16/10/1951, 4802; 16/11/1951, 5362; 1/7/1955, 4257; 1/4/1960, 2992), simplemente «Christofle» en 1970 (*BOPI*, 1/3/1970, 1308; 1/12/1971, 7859) y, por fin, «Christofle España S. A.» en 1973 (*BOPI*, 1/2/1973, 89) con su última confirmación de la marca en 1995 (*BOPI*, 1/5/1995, 11041). Incluso tiene un litigio contra su competidora «Rue Royal» que gana tras varios años (*BOPI*, 16/2/1980, 2171; 16/7/1982, 6706). Evidentemente a lo largo de todo este

tiempo –prácticamente un siglo– las marcas, modelos, dibujos... de su producción, al menos que yo haya localizado, son numerosas (BOPI, 16/5/1909, 519; 16/8/1909, 897; 16/12/1909, 1290; 1/2/1916, 182; 1/1/1929, 20; 1/10/1933, 2612; 16/9/1991, 14111; 1/1/1993, 11091; 16/9/1993, 21362; 16/6/1994, 16013).

Pero volvamos a M. Espuñes. Tras la muerte de Matilde y la unión de la empresa con Meneses, se caducan varias de sus marcas industriales (BOPI, 16/11/1967, 10357; 16/2/1972, 1004...) y son transferidas a «Unión de Orfebres S. A.» en un proceso largo (BOPI, 1/7/1969, 4576; 1/4/1972, 2175, 2184, 2228; 1/3/1972, 1407, 1427, 1466...) en el que aparece como intermediario Eleuterio González Vacas, Agente Oficial de la Propiedad Industrial activo desde 1961 (BOPI, 16/6/1961, 5532; 16/7/1961, 7091; 18/11/1961, 10655; 1/12/1961, 10829...).

Un asunto muy particular sobre las marcas que nos aparecerá posteriormente en nuestras benditeras es que en 1955 «Plata Meneses» pide la marca «M. E.» para «cuchillos, tenedores, cucharas y demás utensilios de mesa» (BOPI, 1/11/1955, 7064), pero no debió recibir la concesión. Al año siguiente, la marca «M. E.» es solicitada por «M. Espuñes y Cía.» y se le concede en 1957 (BOPI, 16/6/1956, 3958; 16/3/1957, 1977) siendo prorrogada en 1960 (BOPI, 1/12/1959, 8730; 1/7/1960, 6328) y definitivamente caduca en 1965 (BOPI, 1/9/1965, 5643).

4. Nuestras benditeras de Matilde Espuñes Camarasa

En la tienda *online* de un anticuario encontré un objeto de plata de carácter litúrgico que estaba descrito como «benditera». A pesar de su aparente simplicidad, es una pieza singular y plantea no pocas interrogantes que vamos a intentar responder a continuación. Es muy similar a una petaca, es decir, a una botella metálica de bolsillo ancha y plana de pequeñas dimensiones, y, al desenroscar el tapón, aparece una varilla soldada a él que en su extremo tiene una

bola agujereada; esto es, se trata de un pequeño hisopo para asperjar el agua bendita en ella contenida. Además, en la base de su estructura tiene la fecha de su confección, la calidad de la plata y la firma de su autora. Con posterioridad, encontré una segunda pieza muy similar a la anterior fechada años después, con el símbolo de la calidad de la plata y con la marca de la fábrica.

El peor estado de conservación de la segunda pieza me ha permitido descubrir cómo se fabricaba. Su confección comenzaba por una lámina de plata de forma rectangular en la que se calcaba un determinado motivo de decoración. La similitud de las imágenes que tienen ambas nos demuestra que provienen de una misma plantilla, aunque muy probablemente hayan sido ejecutadas por personas diferentes. La elaboración era compleja y exigente; requería verdaderas dotes artísticas para ir cincelandos y grabando las líneas y motivos ornamentales con unas herramientas muy delicadas, que, en no pocas ocasiones, el propio platero debía fabricarse (Ramos 2023, 94; Villena 2004, 34-36).

Con la lámina ya decorada, el oficial la iba dando su forma definitiva en el tas hasta cerrarla en su forma ovalada. Los extremos de la lámina inicial ahora arqueados sobre sí mismos habían de ser soldados, evidentemente con plata, para que la forma se mantuviera. Terminada la operación, esto es, con la soldadura en uno de los laterales del recipiente, el platero tenía la pieza sin tapa ni fondo y, probablemente, la primera parte que se soldaría a la estructura era el fondo del recipiente donde iban los punzones y marcas que identifican la pieza que, en general, en este momento –entre finales del siglo XIX y principios del XX–, informaban sobre el fabricante, el año de la elaboración y la calidad del metal.

En este sentido y según ha publicado Emilia González es notable señalar la enmarañada legislación vigente en esos momentos sobre la calidad de la plata. González advierte:

El mercado de la plata en España fue una cuestión compleja durante todo el siglo XIX y hasta 1934/35, años en los que se promulgó y entró en vigor una legislación ya plenamente moderna sobre metales preciosos, en la que se basa en gran medida la vigente de 1985 (González 2021, 204).

Ella misma demuestra esas dificultades en un cuadro sinóptico que señala unas 25 disposiciones legislativas desde 1813 hasta 1910 reconociendo que en varios casos no ha encontrado el texto legal impreso que es citado por otras fuentes (González 2021, 206). A principios del siglo XX varias iniciativas legales pretenden zanjar el asunto de manera definitiva exigiendo la impresión de la calidad del metal «por un ensayador de metales» (González 2021, 208), es decir, un profesional que certificaba el fiel contraste del oro, la plata o el platino. A partir de 1907 y 1910 –las leyes de ambas fechas tienen contenidos iguales– en cada pieza se exige la marca del autor, el fiel contraste, la ley estampada por un ensayador y la del establecimiento donde se realizó la venta (González 2021, 208). Pero era muy complicado aplicar esta normativa porque estaba llena de imprecisiones; por eso se proyecta una renovación en 1912 que, sin embargo, no se produce hasta 1925 mediante la creación de un grupo relator del nuevo reglamento (González 2021, 209). Sin entrar en más detalles, quede constancia que, en esta época, solo hay tres marcas comerciales de fábricas de platería de las que se conoce su trasposición a marcas estampadas en piezas de plata: Emilio Meneses en 1902, «Platería M. Espuñes» (Matilde Espuñes) en 1911 y «Luis Espuñes» en 1912 (González 2021, 209 nota 25), siendo así que estas noticias publicadas por Emilia González coinciden con las recogidas antes en este trabajo: «Exp. 8.912, 8 de agosto de 1902, solicitada por Emilio Meneses Miguel»; «Exp. 18.966, 9 de marzo de 1911, solicitada por Matilde Espuñes Camarasa»; «Exp. 21.387, 2 de agosto de 1912, solicitada por Adelaida Gosálvez Fuentes, viuda de Luis Espuñes» (BOPI, 1/9/1902, 772; 16/7/1911, 903-904; y 16/8/1912, 1163).

Siguiendo con la fabricación de la benditera, ahora toca soldar la tapa superior. Ésta tiene un agujero redondo en el centro donde, una vez soldada al recipiente, se le añade una pequeña fracción de tubo roscado donde se colocará el tapón que también necesita una factura muy delicada. El tapón es un pequeño vaso que encaja en la rosca recién soldada mediante unas muescas laterales que ayudan a abrir y cerrar el recipientes; el extremo superior es una cruz que ha sido elaborada en molde de fundición. Además el pequeño tapón tiene un agujero en la parte superior, donde se suelda una varilla de tal manera que la cruz, el tapón y la varilla forman una pieza única que en el extremo inferior tiene una bola de plata agujereada, esto es, un pequeño hisopo para asperjar el agua bendita. Evidentemente, la bolita es de un calibre inferior para que pueda entrar y salir sin dificultad por la rosca soldada de la tapa superior. Y para que el depósito sea hermético, la parte interna del tapón tiene una lámina de corcho recortada de tal manera que permite cerrar la benditera.

Terminada esta descripción general que ha pretendido explicar la fabricación de nuestras benditeras, ahora vamos a pararnos en los detalles de cada una de las piezas. Como puede observarse en la fig. 4 las benditeras tienen un diseño muy similar. El motivo principal del anverso es una cruz de forma latina y trilobulada. De su centro nacen rayos de luz y se encuentra enmarcada por adornos simétricos en forma de «C» y circulares, aunque quizá la parte de abajo puede ser un canasto de panes, aludiendo, quizá al milagro de la multiplicación de los panes y de los peces (Mt 14,13-21; Mc 6,35-44; 8,1-10; Lc 9,10-17; Jn 6,1-13) que tiene un gran calado eucarístico. Incluso en la parte superior del adorno que enmarca la cruz hay una forma triangular abocinada, que soporta los que pudieran ser tres panes. Sobre este asunto volveremos más adelante porque el uso del litúrgico de estas piezas está asociado a la entonces llamada «extremaunción» y a la recepción de la Sagrada Comunión como Viático.

En el exterior de este núcleo descrito hay «cuatro esquinas» formadas por adornos de formas geométricas y vegetales. Y en el resto se ha labrado una textura que pretende dar relieve a la forma a base de pequeños círculos incisos que se repetirán en el reverso de la misma

manera y con la misma intención. Ciertamente, comparando una y otra, se nota la mayor calidad de la más antigua como puede confirmar el lector con una mirada atenta a las fotos aquí reproducidas.



Fig. 4: las benditeras de 1909 y de 1913 vistas de frente

La fig. 5 presenta el reverso de las benditeras y, como puede observarse, tiene el mismo diseño de la parte anterior, donde está inscrita la cruz. En el caso de la benditera de 1909 hay dos letras «M M» que probablemente identifican a su dueño; la de 1913 no tiene esas iniciales. Igualmente llama la atención que la rosca de la benditera más antigua es un poco más alta que la otra y posee una soldadura más limpia a la tapa superior.

Quizá lo más interesante de las piezas son las marcas punzonadas que contienen. En la

fig. 6 vemos el fondo de la de 1909. Pesa 38 gramos y, en mi opinión, tiene la firma de su autora: «M. E.», Matilde Espuñes Camarasa; las iniciales del ensayador que certifica el fiel del contraste: «M H»; la calidad del metal: «plata 916» –cifra que continuamente nos ha aparecido en la publicidad–; y el año de su fabricación: «9», 1909. Es cierto que esta y otras fotografías no permiten distinguir todos los detalles que se transcriben aquí, pero después de estar observando con lupa las piezas puedo atestiguar que eso es lo que «dicen» las marcas incisas en este y en otros casos.



Fig. 5: reverso de las benditeras



Fig. 6: fondo de la benditera de 1909



Fig. 7: fondo de la benditera de 1913



Fig. 8: marca incisa en el hisopo: «13»

La otra benditera (fig. 7) pesa 29 gramos y en vez de las iniciales de Matilde Espuñes, está su marca incisa tal y como fue descrita más arriba, esto es, una copa de dos asas con tapa y una filacteria cruzada, dentro de contorno hexagonal, y con las iniciales M. y E. a uno y otro lado (García Rodríguez 2018, 53). La estrella de cinco puntas también incisa en un perímetro ovalado obedece a la calidad de la plata, es decir, 915 milésimas (González 2021, 215) y el

número «13» al año de su fabricación 1913. La varilla del hisopo también tiene inciso el número «13» (fig. 8). La bola agujereada está rota por la parte que sería el ecuador de la esfera y tiene signos evidentes de que ha sido reparada con poco éxito. También en los bordes de la tapa y el fondo hay restos de soldaduras antiguas e incluso tiene una pequeña línea incisa por la falta de plata en el lateral soldado que originalmente cerraba el recipiente.



Fig. 9: dimensiones del acetre de 1909

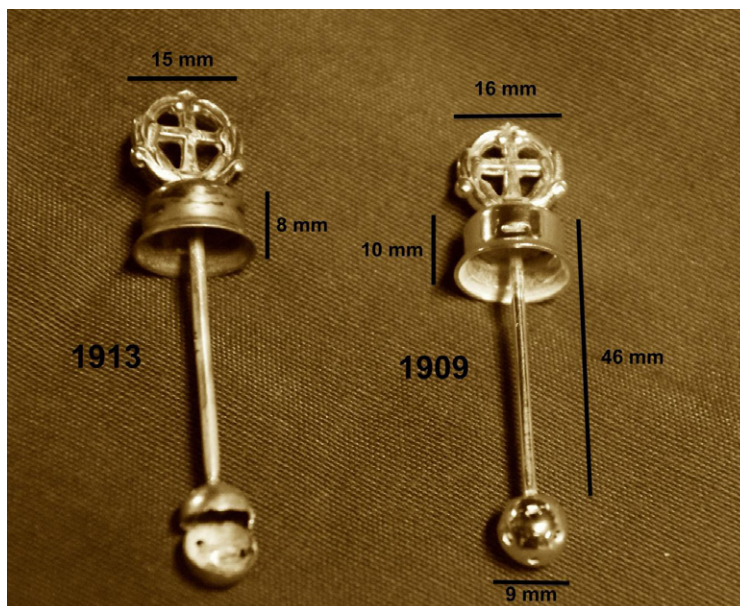


Fig. 10: dimensiones de los hisopos

En cuanto a las dimensiones, las dos piezas son prácticamente iguales, si bien el deterioro de la conservación de la más moderna, hace rebajar unos milímetros en algunas de sus dimensiones. Esto es lo que he podido medir con toda la exactitud que me ha sido posible (fig. 9 y 10). Por ejemplo, la anchura menor de la base de la benditera de 1913 es de 24 milímetros, uno menos que la de 1909. Y la rosca pasa de una altura de 8 mm a 6, que influye que el tapón disminuya de 10 mm a 8 mm. Evidentemente esas breves variaciones son insignificantes para explicar la diferencia de peso porque eso depende del grosor de la lámina de plata con la que fue fabricada originalmente.

5. Conclusión

Quizá es menos conocido, pero el apellido Espuñes se codea con lo más granado de la platería española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Baste como ejemplo anecdótico que en 1915 Leoncio Meneses en representación de la marca «Viuda e Hijos de E. Meneses» demanda a M. Espuñes, Pedro Durán, L. Anduiza y Adelaida Gosálvez, viuda de Espuñes porque están usando unos modelos y dibujos de una salsera que considera de su propiedad;

pero la resolución de la denuncia argumenta que se trata de un modelo tan común y tan frecuentemente utilizado que no puede ser considerado propiedad exclusiva de ninguno de los plateros (BOPI, 16/7/1915, 739-741).

En un estudio sobre el sacerdote de origen asturiano Félix Granda (*1868-†1954), Emilia González vuelve a vincular a Matilde con los más importantes plateros madrileños de la primera mitad del siglo XX, como ya hiciera Amelia Aranda con Celestino de Amezcua según se citó anteriormente:

Talleres de Arte [de Félix Granda] tenía en común con los pequeños talleres u obradores, aún abundantes en la época, el método de trabajo manual, apegado a la tradición de los oficios, pero se diferenciaba de ellos en su forma jurídica y magnitud. Su número de trabajadores antes de 1937 osciló entre los cincuenta y los ciento veinte, si bien en la década de 1940 superó los doscientos. Esto la hacía más afín a otras empresas de la época, en particular, a las grandes platerías madrileñas como Matilde Espuñes y Cía., Pedro Durán, Luis Espuñes o Dionisio García, las cuales, sin embargo, se caracterizaban

por una fabricación en la que intervenían mayoritariamente métodos industriales como la estampación (González 2022, 291).

Tiene razón Emilia González: Matilde Espuñes y otras casas de platería se caracterizaban por la fabricación industrial, pero las piezas que hemos estudiado están elaboradas a mano. De manera convencional han sido calificadas como «benditeras» y con ese nombre aparecen en una factura de «M. Espuñes y Cía.» fechada en 24 de abril de 1958 (fig. 11) y extendida a la

casa «Félix Pozo, O'Donnell, 4, Sevilla». Como puede observarse en la imagen están señalados dos modelos de plata: «Modelo 2012. Benditera brillo. 38 gramos. 137,50 pesetas»; y «Modelo 3687. Benditera brillo. 30 gramos. 121 pesetas». El gramaje de las piezas es ciertamente llamativo porque coincide con las nuestras, aunque falte un gramo a la de 1913 –quizá a causa de las reparaciones que ha sufrido–, y puede inducirnos a pensar que seguían en el catálogo de la empresa, aunque, evidentemente, las que he estudiado son unas obras realizadas medio siglo antes.

DESPACHO: SEVILLA, 2
TELÉFONO 913277

O'DONNELL, 55
TELÉFONO FABRICA 556604
DIRECCIÓN 558631

M. Espuñes y Cía. S.A.
PLATERÍA
Madrid, 24 de abril 1.958
APARTADO, 620

Depositos en:
BARCELONA, FONTANELLA, 8
TELÉF. 21 24 75

PRECIOS LIBRES. Decreto
Real Técnico del Ministerio de
Industria y Comercio, 24-10-52

FACTURA N.º 3380 MC.

Géneros remitidos por mediación de E. Valenciana

Modelo	Cantidad	DETALLE	Pedido N.º	GRAMOS	PESETAS
<u>plata</u>					
3714	2	cajas palillos	A.699	72	200,--
3161	1	pila		152	325,--
2012	1	benditera brillo	A.4988	38	137,50
2004	1	" "		23	137,50
1656	1	" "		36	154,--
1876	1	" "		24	110,--
3687	1	" "		30	121,--
				375	1.185,--
		plata a 1.950,-- ptas. kilo			731,25
		contraste a 5,-- " "			1,85
					1.918,10
<u>ulises</u>					
3655	6	platos lisos	A.699		390,--
<u>metal</u>					
3673	4	pinzas hielo, brillo	A.4989		308,--
3561	2	" azucar "			132,00
3984	1	conchas			150,--
3985	2	" "			420,--
3986	2	" "			660,--
3687	1	benditera, brillo			110,--
		sigue.			1.780,--

Cuentas corrientes con BANCO HISPANO AMERICANO
BANCO DE ESPAÑA

Fig. 11: factura de «M. Espuñes y Cía. S. A.»

No se puede olvidar que con ese mismo nombre de «benditera» o «pila benditera» se conoce un objeto devocional de cerámica o metal que aplicado a la pared consistía en un fondo labrado y decorado y un recipiente en forma de concha para contener el agua bendita (Tejeda 2008, 31-32). El que se reproduce en el texto (fig. 12) también es de plata y de pequeñas dimensiones, 7 cm de alto y 4 en su parte más ancha. Está punzonada con una marca incisa «B D» inscrita en un hexágono y ha sido fabricada en molde de fundición, si bien la concha ha sido

soldada posteriormente. Los adornos florales que enmarcan la escena del Calvario, que es su motivo iconográfico principal, tiene cuatro agujeros para que pudiera ser clavada en la pared o en una superficie vertical para cumplir su cometido como depósito de agua bendita. Es cierto que se trata de una obra menor, troquelada, hecha a máquina, pero si ha sido marcada por el autor o la fábrica, es que la consideran con una calidad suficiente como para merecer ese cuño identificativo.



Fig. 12: Pila benditera con marca incisa «B D» inscrita en un hexágono

Parece de primeros años del siglo xx y no he logrado identificar la identidad de su autor. Tan solo puedo aportar que en 1916 hay una marca comercial propiedad de Joaquín López Bonet de dedales y anillas que consiste en una abeja con una «B» y una «D» a uno y otro lado (BOPI, 16/3/1916, 366; 16/8/1916, 1141). He encontrado que este industrial catalán se dedicaba a la comercialización de tijeras de peluquería y objetos de perfumería (BOPI, 1/5/1905, 582; 16/9/1905, 1275; 1/6/1906, 781) y agujas domésticas, profesionales e industriales (BOPI, 1/12/1917, 1502; 16/1/1918, 67). Quizá, en algún momento, se hizo con los derechos de la marca de platería «BD».

Además, entre los discípulos de la Real Fábrica de Platería durante la regencia de la familia Cabrero Martínez, es decir, los dos primeros tercios del siglo xix, se detalla el nombre de algunos de los que se formaron allí como «Francisco Moratilla, Dorado, Juan Sellan o el propio Ramírez de Arellano, que se ocupó de dirigir la producción artística de la Fabrica en el periodo siguiente a Cabrero» (Martín 2011b, 137). No he logrado el nombre de ese apellido Dorado, que es el único que coincide con la «D». Sin embargo, si hay firmas documentadas de Moratilla en un copón fechado en 1854 (Cruz 2005, 330), Sellan en un cáliz de 1868 y una custodia de 1869 (Cruz 2005, 264, 338) o Ramírez de Arellano en un incensario de 1851 y un cáliz de 1854 (Cruz 2005, 294, 296).

Volviendo a nuestras benditeras, desde el punto de vista litúrgico debemos hacer algunas precisiones porque la bendición es un rito muy extendido y aparece en casi cualquier tipo de ritual católico (Aldazábal 2002, 46-47, 170-171). De hecho, prácticamente todos los actos litúrgicos terminan con el sacerdote bendiciendo a los fieles. Pero particularmente la aspersión con acetre e hisopo (Floristán 2007, 14, 162-163) es un acto singular con el que, por ejemplo, se puede iniciar la Eucaristía. Igualmente, si un sacerdote se acerca a una casa para administrar un sacramento a un fiel, puede empezar el rito asperjando con agua bendita la vivienda (Floris-

tán 2007, 42). Ahora bien, a principios del siglo xx estamos en un momento diferente del actual y la administración de la unción de enfermos o «extremaunción», como se conocía generalmente, y la Sagrada Comunión como Viático, la última recibida por una persona en peligro de muerte (Floristán 2007, 306-307, 312), se solemnizaba extraordinariamente (*Ritual para administrar a los enfermos, el sagrado viático y la extremaunción* 1864, 3, 19; Represa 2001, 20-21; Sola 1919, 531-535, 542-546). El párroco, vestido con alba o sotana y roquete, estola y capa pluvial, iba acompañado por el sacristán y varios acólitos o monaguillos también revestidos que podían portar la cruz procesional, candeleros o faroles⁵, el acetre y el hisopo, el *Ritual* necesario... La comitiva llegaba a la casa, el sacerdote asperjaba al fiel, a la vivienda, a los familiares y amigos presentes e iniciaba el propio rito del sacramento que fuere: confesión, «extremaunción», comunión eucarística. Y, en ese contexto –1909, 1913–, ¿tiene sentido una pequeña petaca discreta para el agua bendita que cabe en el bolsillo? Pues sí, porque el antiguo *Código de Derecho Canónico*, en el capítulo sobre la Unción de enfermos, llega a afirmar que «está permitido a todo sacerdote llevar consigo el óleo bendito de manera que, en caso de necesidad, pueda administrar el sacramento de la unción de los enfermos» (1917, canon 1003 § 3). Es decir, además de la forma solemne descrita, podía haber otra manera muy sencilla de administrar el sacramento de la Unción de los enfermos de tal manera que, requerido

5 En el catálogo de la exposición de 1990 Fernando A. Martín describe un farol: «es uno de los modelos menos conocidos dentro de la producción platera, ya que la mayoría de ellos o al menos los que han llegado hasta nosotros están realizados en hierro o en latón dorado. Tanto por su estructura como por sus dimensiones, pensamos que es el típico farol que servía para acompañar e iluminar al viático en las salidas nocturnas, pues así lo hemos podido constatar en otros casos [...] se cataloga de Espuñes del año 1904, cuando en realidad, y según las marcas que los propios autores presentan, se debe catalogar como de Matilde, hija de Luis del año 1914»: Fernando A. Martín. *150 años Platería Espuñes (1840-1990)* (Madrid: Luis Pérez S. A., 1990), 90.

con urgencia, el sacerdote llevaba consigo la benditera y la crismera guardadas en el bolsillo, siendo éstas de reducidas dimensiones como es nuestro caso. E igualmente ocurría con la Eucaristía y la pequeña cajita portaviático donde se custodiaba la Sagrada Hostia.

Sea como fuere, la pieza de 1909 es obra directa de Matilde Espuñes y contiene su firma. Este asunto de firmar las obras no es tan extraño como podría parecer, pues, de hecho, está documentada la de Ricardo Marín Llovet, grabador al servicio de la casa Espuñes (Martín 1990, 69, 99, 100, 108). En el caso de Matilde se puede entender que suponga una vindicación personal ante la previsible muerte de su padre y conociendo que, por las condiciones testamentarias de Luis, iba a quedar al margen de la empresa siendo desplazada tanto por su madrastra como por las otras hijas. Además, la cercanía de la muerte de éste pudo precipitar los acontecimientos de tal manera que Matilde hubiera podido firmar varias piezas más que, evidentemente, no conocemos. Desde luego, si aparece la firma «M. E.» y coincide con estas fechas, no con las posteriores de la década de 1950 en que fue recuperada para «M. Espuñes y Cía. S. A.», sería la confirmación de mi hipótesis.

La benditera de 1913 es obra del taller, no de Matilde. Las marcas punzonadas son muy claras en este sentido, aunque mantiene cierta continuidad estilística con la primera.

Verdaderamente ha sido apasionante desentrañar todo el misterio que estas bonitas piezas de plata nos han mostrado. Mi agradecimiento, una vez más, a la publicación del artículo en *Revista de Folklore*; y, de corazón, a todos los que han colaborado en la confección del mismo: Jesús Manuel Mateos, director de la Biblioteca Municipal de Plasencia; los trabajadores del Archivo Diocesano de Madrid; los empleados públicos del Ministerio de Justicia y del Registro Civil Central de Madrid, que con gran paciencia me explicaron que no podía acceder a los documentos que yo pretendía; Raquel y Lorena Alonso Sánchez por el reportaje fotográfico

que me han regalado. Y, una vez más, gracias al restaurador Victoriano Martín Nombela que ha limpiado y abrigado la más antigua y, en un futuro próximo restaurará la otra, mucho más deteriorada.

Finalmente, y tras la publicación de este artículo, las tres «benditeras» estudiadas quedarán en propiedad de familiares y amigos. Gracias.

Juan Manuel Ramos Berrocoso
Colaborador del Grupo de Investigación «Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo» de la Junta de Extremadura y la Universidad de Extremadura
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3381-1630>

6. Fuentes y bibliografía

6.1. FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico Diocesano de Madrid, «Expedientes matrimoniales regulares», 00117152, Signatura: 11770, N° de orden: 15.

Boletín Oficial de la Propiedad Industrial –BOPI–.

Código de Derecho Canónico (1917) y legislación complementaria. Editado por Minguélez, Lorenzo, Alonso, Marcelino y Cabrero, Marcelino. Madrid: BAC, 2009.

Jurisprudencia Administrativa o Colección completa de las resoluciones definitivas dictadas por el Tribunal Supremo (sala de lo Contencioso-Administrativo) desde su instalación en 1888 hasta el día y de las decisiones recaídas a consulta del Consejo de Estado sobre competencias y conflictos de jurisdicción Tomo 87. Parte cuarta. Tomo 47 (1º de 1914) enero a junio. Madrid: Revista General de Jurisdicción y Jurisprudencia, 1915.

<https://opendata.registradores.org/directorio/-/sociedad/1000255774473/m-espunes-y-cia-sociedad-en-comandita> [consulta 22/7/2024].

https://www.cath-vs.ch/wp-content/uploads/2016/07/Histoire_mil2.pdf [consulta 7/8/2024].

<https://www.archimadrid.org/index.php/historia/historia-diocesis> [consulta 7/8/2024].

Ritual para administrar a los enfermos, el sagrado viático y la extremaunción. Madrid: Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1864.

6.2. FUENTES PERIODÍSTICAS

ABC Madrid

ABC Sevilla

La Acción

Anuario-almanaque del comercio, de la industria y de la administración

Anuario Riera. General y exclusivo de España

El Anuncio

La Ciudad Lineal

El Constitucional

El Correo de Mallorca: diario católico

La Correspondencia de España

El Debate

El Deporte velocípedo

Diario oficial de Avisos de Madrid

Directorio Madrileño

La Época

El Estado

La Gaceta Industrial

Guía Industrial y artística de Andalucía

El Heraldo de Madrid

El Imparcial

Industria e Invenciones

La Información

Informaciones

La Justicia

El Liberal

Madrid Científico

El Mundo

Nuevo Mundo

El Pensamiento Español

La Publicidad

Revista Ilustrada de la Banca, ferrocarriles, industrias y seguros

El Resumen

La Tribuna

El Universo

La Voz

6.3. BIBLIOGRAFÍA

ALDAZÁBAL LARRAÑAGA, José. *Vocabulario básico de Liturgia.* Barcelona: CPL, 2002.

ARANDA HUETE, Amelia. «La casa Celestino de Amezcua e hijos, joyeros de la corona española». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 59 (2019): 57-122.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. «Piezas de platería madrileña de los siglos XIX y XX en la provincia de Alicante». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 61 (2021): 199-206.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid: Comunidad de Madrid, 2005.

- ESPUNYES, Josep. «Ramon i Francesc Espuñes, dos argenters peramolins a Madrid». En *Interpontes 6* (2020): 163-175.
- FLORISTÁN, Casiano. *Diccionario abreviado de Liturgia*. Estella: EVD, 2007.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Laura. *Documentación del Patrimonio Industrial de la ciudad de Madrid en el siglo xx. Tomo II. Inventario y Atlas de arquitectura y patrimonio industrial*. Madrid: Museo de Historia de Madrid, 2018.
- GARCÍA RUIZ, José Luis. «La Industria de la automoción en Madrid: ¿hubo oportunidades perdidas?». En *Del metal al motor: innovación y atraso en la historia de la industria metal-mecánica española*, editado por Pere Pascual i Domènech y Paloma Fernández Pérez, 189-221. Madrid: Fundación BBVA, 2007.
- GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar. «Ricardo de Orueta Duarte». En <https://dbe.rah.es/biografias/7543/ricardo-de-orueta-duarte> [consulta 5/8/2024].
- GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, Emilia. «Marcas de plata españolas del siglo xx y sus antecedentes». En *Estudios de Platería San Eloy 2021* coordinado y editado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 203-218. Murcia: Universidad de Murcia, 2021.
- _____. «El archivo de los Talleres de Arte de Félix Granda y su aplicación al proceso creativo». En *Anales de Historia del Arte 32* (2022): 289-326.
- HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia. «Las joyas de Juan José García: un artista madrileño raro y olvidado». En *Estudios de Platería San Eloy 2014* coordinado y editado por Jesús Rivas Carmona, 219-231. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.
- _____. «Un estuche de plata para la Constitución española de 1931». En *Academia 122-123* (2020-2021): 225-252.
- ISABEL SÁNCHEZ, José Luis. «Diego de los Ríos y Rubio». En <https://dbe.rah.es/biografias/108152/diego-de-los-rios-y-rubio> [consulta 25/7/2024].
- MARTÍN, Fernando A. *150 años Platería Espuñes (1840-1990)*. Madrid: Luis Pérez S. A., 1990.
- MARTÍN, Fernando A. «El platero Antonio Martínez Barrio y su Escuela-Fábrica de Platería de Madrid». En *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, editado por Martín, Fernando A., Navarro, Alicia y Chumbes, Óscar A. 37-65. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2011.
- MARTÍN, Fernando A. «La familia Cabrero Martínez y la evolución de la fábrica hasta su desaparición». En *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, editado por Martín, Fernando A., Navarro, Alicia y Chumbes, Óscar A. 123-160. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2011.
- MARTÍN VAQUERO, Rosa. «La Escuela de Platería «Martínez» de Madrid y su relación con las Escuelas de Dibujo en Álava». En *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales 21* (2002): 275-291.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel y LÓPEZ CASTILLO, José Miguel, «Leoncio Meneses, fundador de la Gran Fábrica Nacional de metal plateado. Plata Meneses». En *Estudios de Platería San Eloy 2022*, coordinado y editado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 299-323. Murcia: Universidad de Murcia, 2022.
- RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel. «A propósito de una medalla de la Virgen del Puerto de Plasencia (siglo XVIII): historia, metalurgia, devoción». En *Revista de Folklore 500* (2023): 89-110.
- REPRESA FERNÁNDEZ, Domingo. «Religiosidad popular en Silos y su comarca (3ª parte)». En *Revista de Folklore 247* (2001): 10-27.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe 2014 –23ª edición–.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. «Leoncio Meneses Alonso». En <https://dbe.rah.es/biografias/71483/leoncio-meneses-alonso> [consulta 8/8/2024].
- SOLA, Daniel. *Curso práctico de Liturgia en relación con el canto sagrado*. Valladolid: Talleres Tipográficos «Cuesta», 1919.
- TEJEDA VIZUETE, Francisco. «Platería civil en la Baja Extremadura. III». En *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes 16* (2008): 25-45.
- VILLENA, Elvira. *El arte de la Medalla en España ilustrada*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2004.

LOS MONUMENTOS DE SEMANA SANTA: RETORTILLO DE SORIA Y MADRUÉDANO

Paulino García de Andrés

El día de Jueves Santo comienza el denominado Triduo Pascual que culmina con la vigilia que conmemora, en la noche del Sábado Santo, la Resurrección del Señor. Los Santos Oficios del Jueves Santo se celebran con una misa vespertina. Una vez que se ha repartido la Comunión, el Santísimo Sacramento se traslada desde el Altar donde se ha celebrado la Misa, en procesión por el interior de la iglesia, al llamado «Altar del Monumento». Se trata de un altar efímero que se coloca exclusivamente para esta celebración, que debe estar fuera del presbiterio y de la nave central, debido a que en la celebración del Viernes Santo no se celebra la Eucaristía. Debemos aclarar, sin embargo, que en gran parte de los pueblos de nuestra provincia y de nuestra comarca estos altares se adaptaban al presbiterio y altar mayor de las iglesias que así lo decidían, siempre cubriendo el retablo con un gran telón.

Los llamados «monumentos de Semana Santa» constituyen una singularidad dentro de las arquitecturas efímeras o provisionales, que alcanzaron su máximo desarrollo durante el barroco, debido al reforzamiento que el misterio eucarístico experimentó a raíz del Concilio de Trento. Debido a la fragilidad de los materiales y como consecuencia de su sustitución por otros nuevos adaptados al gusto de los tiempos son pocos los que se conservan.

Es conveniente, pues, antes que desaparezcan los dos monumentos que vamos a presentar, dar fe de su existencia y comentar algunas características con las pocas informaciones que hemos podido recoger.

Los monumentos de Semana Santa eran comúnmente unos altares en la mayoría de las iglesias, o en grandes ciudades, suntuosas estructuras donde se guardaban o reservaban las formas consagradas desde el Jueves al Viernes Santo. El Monumento era costumbre colocarlo, como he señalado arriba, en un altar lateral de la iglesia, adornándolo lo más artísticamente posible, según las posibilidades de cada iglesia, con un sagrario portátil en el centro para la adoración solemne de los fieles. Se ordenaba que no hubiera Cruz, reliquias de santos o imágenes, a no ser de ángeles en actitud de adorar. Sin embargo, poco a poco se fueron introduciendo imágenes de alegorías, personajes de la Pasión, etc. En el Renacimiento se le añaden arcos triunfales, torres de luz y de rica ornamentación.

Tal como marca la tradición este monumento se usaba únicamente para guardar el cuerpo de Cristo tras la eucaristía del Jueves Santo y ante él se mantiene la tradición de velar hasta el Viernes Santo. Se constituía el monumento en el *sanctasanctorum* y en centro de atención de los fieles, quienes recorrían los templos parroquiales para visitar los monumentos. El Jueves Santo por la tarde las imágenes de los santos se cubrían con unos paños morados, se quitaban las flores de los altares y las campanas de los campanarios enmudecían hasta la Pascua de Resurrección. Los monaguillos y los chicos del pueblo tocaban a celebrar los oficios usando no una campanilla, sino una carraca, (Fig. 1) Todo ello con el objetivo de que los fieles se concentraran en la pasión de Jesucristo.



Fig. 1

Estos monumentos, obras efímeras, estaban ideados para ser montados y desmontados en pocas jornadas. Durante el tiempo de exposición, estos altares no permanentes se transformaban en singulares espacios de culto que focalizaban la plegaria de los fieles. El monumento desde el punto de vista religioso era como un templete que alojaba y exhibía la urna, colocada en distinguido espacio de culto, donde se guardaban las formas consagradas en la misa de Jueves Santo. También se ha interpretado al monumento como la tumba de Cristo después de su Crucifixión.

Como el Viernes Santo no había misa por centrarse la celebración en la Cruz del Señor, el Jueves Santo, después de la *Misa in Cena Domini* había que reservar la Eucaristía para la comunión de ese día. Y eso se hizo, como he escrito arriba, con los llamados monumentos. Este uso antiquísimo hizo que cuando se empezó a rendir culto positivo a la reserva del Santísimo, en el auge creciente de la piedad eucarística del segundo milenio, se pensara darle una mayor solemnidad en esta jornada en que se conmemoraba la institución del Sacramento y que se desarrollara la procesión de traslado, así como que se conservara ya no en la sacristía, sino en un altar de la iglesia convenientemente preparado para ello.

En torno al Santísimo se recuperaron por toda España costumbres tales como la custodia del monumento por soldados vestidos a la usanza del siglo XVI como es el caso de Tarancón. Tradicionalmente, también, se han venido promoviendo las visitas a estos monumentos el día de Jueves Santo por las diversas parroquias o distintos pueblos con las correspondientes indulgencias.

Historia de los monumentos

Sin intentar hacer un recorrido exhaustivo por la historia de los monumentos, que no es objetivo de este trabajo, sí he de señalar que, como recoge Morte García: «el origen de estas estructuras precarias parece hallarse en los escenarios teatrales bajomedievales que se montaban para representar los dramas de Pasión»¹. Hay constancia de los monumentos en perspectiva –como es el caso del de Madruédano– desde el siglo XVI, alcanzando «su máximo desarrollo durante el barroco, dado el reforzamiento que el misterio eucarístico experimentó a raíz del concilio de Trento y al consiguiente auge de las festividades del Jueves Santo y del Corpus Christi»².

En el XVIII era habitual que se cubriera el retablo mayor complementándolo con las representaciones de motivos propios de la Semana Santa. Y es en este siglo XVIII cuando se empiezan a colocar en las capillas laterales. Durante el siglo XIX las iglesias «se habían convertido en un verdadero teatro y, movidos por la devoción, la tradición y/o la curiosidad estética, la gente acudía en masa, en tal cantidad que se hacía necesario ordenar su discurrir para evitar situaciones y agolpamientos indecorosos».

Llegamos a dos fechas importantes en el siglo XX: Por el decreto *Maxima Redemptionis Nostrae Mysteria* de Pío XII (1955) se imponía una clara y profunda simplificación de las celebraciones de Semana Santa con el objetivo de lograr una mayor participación de los fieles. Algunos años más tarde con la *Constitución Sacrosanctum Concilium* en aspectos de la Sagrada liturgia de 4 de diciembre de 1963, se abogaba por volver a una noble sencillez y belleza, a la eliminación de la suntuosidad superflua y de todo lo que pudiera crear confusión.

Con estas recomendaciones de las autoridades religiosas dejaron de instalarse en su mayoría los vetustos monumentos. En los pueblos de la Castilla emigrante y hoy despoblada se dejaron de montar estos monumentos «quedando establecido que la reserva se haría en una capilla convenientemente adornada de forma que invitase a la oración y la meditación, con austeridad y sobriedad»³. Esto también sucedió en los pueblos de Retortillo y Madruédano y, en general, en todos los de nuestra Comarca de Tiernes-Caracena.

Pérez de Castro –y seguimos, en los párrafos que siguen, sus ideas plasmadas en el trabajo citado– aclara que los antiguos monumentos teatrales no resultaban adecuados para los nuevos tiempos por varios motivos. En primer lugar, por cuestiones formales como el exceso ornamental, la filiación con las escenografías teatrales profanas o la representación de escenas de la Pasión y Muerte de Cristo que hacían referencia a su tumba, no siendo apropiado al día en que se levantaban los monumentos para ensalzar al Santísimo. Por otro lado, estaba el uso popular o paralitúrgico de estos monumentos, entendidos como costumbres vacías y erróneas

1 MORTE GARCÍA, C.: «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI», *Artigrama*, nº 3, p.197, 1986.

2 CALVO RUATA, J.I. y LOZANO LÓPEZ J., C.: «Los monumentos de Semana Santa en Aragón» en *Artigrama*, núm. 19, 2004, 95-137 I.S.S.N. 0213-1498.

3 PEREZ DE CASTRO, Ramón: «Teatralizando el espacio sagrado: una aproximación a los Monumentos escenográficos de la semana santa del siglo XIX en Castilla y León», pp 89 y sgts., inserto en *IV Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: Palabras a la Imprenta, Tradición oral y literatura en la religiosidad popular* de Pilar Panero García, José Luis Alonso Ponga, Fernando Joven Álvarez (coordinadores), Valladolid, 2018.

bien lejanas de las prácticas de adoración piadosa que se pretendían inculcar: la visita como acto social para ver y ser visto, la presencia de soldados y armados y un largo etcétera.

A estas causas de fuerza mayor se añadían otros problemas relacionados con la precaria situación en lo económico y en lo material de muchas parroquias por el cierre y ruina de muchos templos rurales, los inicios de la despoblación y por el alejamiento de fórmulas tradicionales.

Triunfó lo estrictamente litúrgico frente a lo popular. Efectivamente, se cambió el idioma del oficio para hacerlo más inteligible, pero resultó interesante comprobar que el auditorio se identificaba más plenamente con el misterio del rito anterior, convenientemente aderezado por una plástica artística secular que entendían y valoraban como propia. Muchos textos de los años inmediatos a esta reforma de 1955 subrayan y critican cómo para el común de los fieles la Semana Santa consistía fundamentalmente en la bendición de las palmas, las visitas al monumento (mucho más que la comunión del Jueves Santo) y las procesiones.

Iglesia de San Pedro en Retortillo de Soria

La tradición de los telones que ayudaban a configurar el «Monumento» de Semana Santa es una vieja tradición de las iglesias de España, Francia e Italia, ya casi desaparecida. Consistía en cubrir los retablos de los presbiterios o capillas laterales con grandes telones, accionados mediante poleas, creando, a la manera del teatro, marcos escenográficos, al pintarse sobre ellos al óleo o a la cera motivos relacionados con escenarios o personajes de la Pasión y Muerte de Jesucristo.

Los autores de estos monumentos solían ser pintores o aficionados locales que representaban la iconografía habitual de una forma tosca y sencilla, aunque a veces con cierta originalidad. Este monumento de Retortillo de Soria data del siglo xx, en concreto del año 1916 como lo corrobora la inscripción en uno de los lienzos donde se escribe quién y cuándo se pintó, (Fig. 2) No obstante, no se descarta que hubiera habido un monumento anteriormente y que el nuevo se hiciera siguiendo sus pautas.

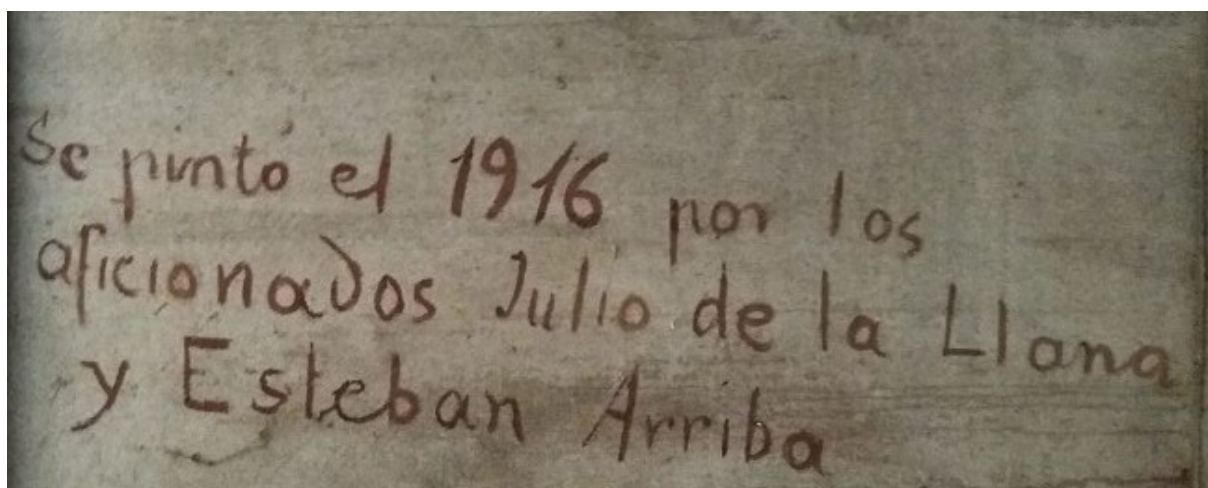


Fig. 2

Don Julio de la Llana nació en Barca (Soria) en 1876. Hizo los estudios sacerdotales en Si-güenza. Fue párroco en Miedes de Atienza (1910-1915), Retortillo de Soria (1915-1922), Campillo de Dueñas (1922-1927) y Atienza (1927-1959), donde falleció el día 26 de junio de 1959, siendo párroco-arcipreste jubilado.

En general estas construcciones se caracterizan por la fragilidad y ductilidad de los materiales, pues suelen consistir en telones pintados, normalmente sobre lienzo o sarga, que luego se adherían o clavaban a bastidores o tableros de madera que a su vez se disponían configurando espacios reales o ilusorios. También se hacía uso de estopa, cartón, papeles, cal, escayola..., elementos todos ellos de gran modestia que, sin embargo, eran tratados para aumentar, al menos aparentemente, su dignidad y prestancia, enmascarando su auténtica naturaleza mediante la imitación de mármoles, jaspes, bronces y dorados.

Otros elementos escenográficos que no suelen faltar son las colgaduras de tela, en ocasiones móviles mediante ingenios de tramoya que permiten efectistas alteraciones espaciales y lumínicas, e incluso personajes de carne y hueso disfrazados de soldados romanos que «guardaban el monumento», como se hace todavía en muchas iglesias.

El telón de este monumento, como hasta el momento hemos encontrado, está formado por tres lienzos que están pintados al temple sin ninguna preparación. Dos lienzos de 6'70 de alto por 1'55 de ancho cada uno más 0'15 de pata, a modo de columnas. (Fig. 3). En la de la izquierda se representa a Jesucristo coronado de espinas en una medalla redonda con fondo granate. En la parte más baja se representa la figura de un soldado romano sosteniendo una lanza en posición vertical con la mano izquierda y el peto circular con la mano derecha, apoyado en el suelo. Este soldado está enmarcado en un arco ojival sujeto por dos columnas de color verde. La parte central de ambas imágenes está decorada con cinco arcos neogóticos. El lienzo de la derecha está formado por el busto de la

Virgen que está en posición de semiperfil, con manto azul, dentro de una medalla redonda; el soldado mira hacia el Santísimo y sostiene la lanza con la mano derecha y el peto rectangular con la izquierda en la misma postura que el anterior. Este soldado también está enmarcado en un arco ojival. En la parte central de este lienzo también encontramos cinco arcos románicos. Finalmente, los dos telones rectangulares en vertical están sujetos a un marco de madera por sus cuatro lados.



Fig. 3

La parte central que se muestra es la tercera pieza, (Fig. 4), que se conserva y que los que vieron puesto el monumento, como Rufina Andrés Medina, nos explican que había un gran telón de tela que cubría el altar mayor, desde justo por encima de la cabeza de San Pedro hasta el suelo. Se conservan unas argollas justo a esa altura en ambos lados donde se sujetaba esta parte central, que mide 3'40 de alto por 2'86 de ancho. Sobre este telón se colocaban las diversas partes que presentamos aquí, si bien nos parece que había alguna más que se ha perdido.



Fig. 4

El monumento de la Semana Santa de Madruédano

Por lo general, la forma de los monumentos escenográficos es bastante repetitiva composítivamente y solían adoptar la apariencia de una capilla o edificio fingido. Se levantaban a partir de varios planos en perspectivas con forma de arcos triunfales, de tamaño y complejidad decreciente. Se disponían creando un camino central longitudinal con final en el altar tradicional de la iglesia donde estaba el Santísimo. Todo el espacio del presbiterio se ocupaba para falsear una auténtica caja escénica.

En el plano exterior se hacia el telón de boca o arco de fachada; el resultado era una gran portada en cuya parte superior solía estar la presentación del *Ecce Homo* en el balcón de la Pretoría de Pilatos y, en otras ocasiones, la Última Cena u otros motivos. En este de Madruédano, vemos cómo Pilatos muestra a Jesús, coronado de espinas y con un soldado (sayón) al lado, (Fig. 5).



Fig. 5

El cuerpo inferior del plano de fachada era generalmente de orden columnado y mostraba algunas escenas fundamentales de la Pasión, las *arma Christi*, los símbolos eucarísticos o las figuras de soldados romanos, muchas veces como siluetas independientes. Podemos observar en este monumento dos soldados romanos, (Fig. 7), uno a cada lado de la puerta de entrada al interior del monumento.

A un lado del balcón de Pilatos figura la columna en la que ataron a Jesús para la flagelación cruzándose dos lanzas y con el gallo en la parte superior de dicha columna. Al otro lado del dicho balcón la escalera con dos lanzas en aspa. En primer plano abajo a la derecha y fuera de la pieza monumental, se sitúa el candelabro de 14 velas, haciendo referencia a los catorce salmos del oficio de tinieblas. Por cada salmo rezado se iba apagando una vela hasta quedar a oscuras o en tinieblas.



Fig. 6



Fig. 7

El segundo arco, de dimensiones más pequeñas, no tiene ninguna representación iconográfica de otros momentos de la Pasión. Tras este arco, al fondo, se dispone el sagrario del propio retablo mayor sobre el altar de dicho retablo.

El monumento en su parte más importante y central y al fondo de la vía hacia el Santísimo, consta del altar del retablo, y por detrás una representación de la ciudad de Jerusalén con gran profusión de torres y casas multiventanadas con tejados rojos, ciudad a la que

se entra por una gran puerta en arco de corte neoclásico, (Fig. 6). Esta ciudad se repite en la decoración de los altares dedicados a la pasión en los retablos dedicados al Santo Cristo en las parroquias castellanas. En general los artistas de estas representaciones copian las ciudades de su entorno contemporáneo, las grandes urbes flamencas o españolas del barroco, o proyectan las ideas del Renacimiento sobre la ciudad ideal; también hay algunas representaciones que son pura fantasía. Así se ha formado una figura standard de la Jerusalén Celeste, apareciendo como telón de fondo en escenas narrativas.

La pintura de estos telones ha sido aplicada directamente y montados en ligeros bastidores desmontables. En general, este monumento escenográfico de corte clásico típico del XIX había sufrido alguna evolución en el sentido de incorporar elementos ornamentales de diferentes épocas.

Epílogo

La situación de estos dos monumentos es realmente lamentable. Tras décadas de abandono, arrumbados en trasteras y almacenes, a medida que ha ido desapareciendo la memoria de su uso se ha ido produciendo la destrucción de su propia materialidad. Por ello antes que desaparezcan estos dos últimos testigos de épocas pasadas de esta Comarca de Tiermes-Caracena, se hacía necesario plantearse con urgencia su identificación, conservación y estudio antes de que la desaparición de los últimos habitantes que lo vivieron –unido a la destrucción de sus estructuras– ocasionara el olvido total.

EL DEBER DE PRESERVAR LAS COSTUMBRES Y TRADICIONES RAYANAS. EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE VALENCIA DE ALCÁNTARA (CÁCERES)

Álvaro Vázquez Cabrera

*A mi abuelo, corchero de profesión
A mi tío, por conservar todo
A mi madre, por seguir conservándolo*

Introducción

El origen de los museos etnográficos hay que buscarlo en el inicio del periodo industrial, y más concretamente en las Exposiciones Universales. Estas van a convertirse en espacios dirigidos al público donde se exponían elementos materiales pertenecientes a diversas culturas con el fin de que los visitantes apreciaran los adelantos tecnológicos y la supremacía de cada país participante.

En el caso de España, la primera gran muestra se celebró en 1887: la *Exposición Monográfica sobre Filipinas, Marianas y Carolinas*, que se instaló en los Palacios de Cristal y de Velázquez y en el lago que se construyó al lado del primero en el Parque del Buen Retiro de Madrid. Al finalizar la exposición, los materiales se trasladaron al Museo-Biblioteca de Ultramar, en el Palacio de la Minería (hoy llamado Palacio de Velázquez). Este museo, al cerrarse en 1908, los objetos antropológicos se trasladaron al Museo Nacional de Ciencias Naturales, a su sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria, dando lugar tan solo dos años después al Museo Nacional de Etnología, denominado en la actualidad como Museo Nacional de Antropología¹.

Al año siguiente de la exposición sobre Filipinas se celebró otra gran exposición, la Universal de Barcelona en 1888. En esta ocasión no se presentó ningún material etnográfico por la poca investigación que se había desarrollado en España en ese momento, salvo la sección del Museo de Ciencias Naturales, anteriormente citado, las bases del Folklore español por parte de Antonio Machado, el movimiento de la *Renixença catalana* que estaba iniciándose, los trabajos de Joaquín Costa y el Museo Antropológico del Dr. Velasco.

Cuatro décadas después va a tener lugar las exposiciones de Barcelona y la Iberoamericana de Sevilla, ambas en 1929. En la primera se va a crear el Pueblo Español con el objetivo de representar la variedad étnica del país, mientras que el Museo Antropológico del Dr. Velasco contenía colecciones recopiladas por él mismo, tanto del territorio español como del extranjero.

En el caso de las futuras regiones o Comunidades Autónomas, van a comenzar a recopilar material relacionándolo con la tradición oral con el fin de resaltar las diferencias entre regiones, sobre todo aquellos lugares donde el nacionalismo tuvo mayor auge, dando una dedicación más especial a la búsqueda de ese patrimonio etnográfico para impulsar el sentimiento de identidad².

De manera general, las razones y motivaciones por las cuales comienzan a aparecer este tipo de museos, hay que buscarlas en esas aso-

1 Romero de Tejada, P: «Exposiciones y museos etnográficos en la España del siglo XIX», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, N° II, 1995, pp. 30-31.

2 Citado en Pastor Alfonso, M. J: «Historia y actualidad de los museos etnográficos en España», *Alquibla*, N° 6, 2000, pp. 307-308.

ciaciones culturales de orientación regionalista que intentan sacar a la luz una serie de elementos propios de su patrimonio que los identifican como grupo, para diferenciarse de los demás, como hemos mencionado con los casos de las provincias periféricas.

Otro de los orígenes son los coleccionistas privados, generalmente personas de edad ya avanzada, que han acumulado durante su vida una gran cantidad de material, viendo que o no tienen herederos o ellos no tienen interés alguno de continuar con esa afición.

Por supuesto, personas que por diferentes motivos no pueden hacerse cargo de dichas colecciones y donan sus colecciones a instituciones públicas. También, estas y los organismos, tanto públicos como privados, que se dedican a la investigación (o no) adquieren materiales y elementos que dan un valor a ese patrimonio, ya sea de antiguas fábricas o talleres, casas de labranza, lagares, bodegas...

Incluso podemos encontrarnos con iniciativas de personas privadas que, con fines lucrativos, conservan y coleccionan gran cantidad de piezas etnográficas en sus propias viviendas o habitaciones aisladas. En ocasiones lo que buscan es atraer visitantes a sus localidades y no cobrar por acceder a visualizar ese material.

1. Museos etnográficos en Extremadura

Al igual que muchas de las regiones de España, en Extremadura también ha habido una conciencia regional³ que tuvo que esperar de

3 Extremadura es reconocida como un ente distinguible de Castilla desde finales del siglo xv, utilizándose el término de Provincia de Extremadura (sí, con ese). De Medina, P: *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, 1548. de Coria, F: *Descripción e Historia General de la Provincia de Extremadura*, Sevilla, 1608. Palacios Martín, B: «Origen de la conciencia regional extremeña: el nombre y el concepto de Extremadura», *Revista Alcántara*, N° 13-14, pp. 9-22. Marcos Arévalo, J: *La construcción de la Antropología Social extremeña (Cronistas, interrogatorios, viajeros, regionalistas y etnógrafos)*,

ser reconocida, desde villa y Corte, o sea Madrid, con la fundación de la Real Audiencia de Extremadura, en 1790, con sede en la ciudad de Cáceres. Tras la división de las provincias por el proyecto de Javier de Burgos, en 1822, aparecerán varias figuras en la segunda mitad de dicha centuria, relacionadas con el regionalismo extremeño. Finalmente, vamos a destacar a Antonio Elviro Berdeguer⁴, nacido en la localidad cacereña de Salorino y de profesión médico, que publicará su manifiesto titulado *Extremadura para los extremeños* (1920). este escrito, junto a otros pensadores, defendían la necesidad de resolver el problema agrario, mientras que el movimiento regionalista (con aires románticos) se inspiraría en la historia y literatura extremeña como expresión para luchar por las propuestas autonomistas realizadas al gobierno central en 1919-1924.

Tras la guerra civil y la dictadura franquista, la conciencia extremeña renace de nuevo debido a la emigración de miles de personas hacia otras regiones o, incluso, al extranjero. Desde esos nuevos lugares se piensa que Extremadura está siendo expoliada de sus riquezas naturales, que producen las plusvalías fuera de la región, hasta llegar a la época de la Transición, donde surge ese movimiento autonomista en todo el territorio español.

En esas Exposiciones Universales, anteriormente citadas, se incluyeron elementos materiales procedentes de Extremadura, léase, cacharros de cobre, loza, peroles, sartenes y/o maniqués ataviados con trajes típicos de distintos pueblos de la región.

La primera experiencia museográfica con contenidos etnográficos en Extremadura, tendrá lugar en el Museo de Cáceres, en tiempos de Ortí Belmonte como director (1933). En las

Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995.

4 Sánchez Marroyo, F: «Antonio Elviro Berdeguer. De la lucha regionalista al compromiso por el socialismo», *Cuadernos Populares* 57, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1998.

diferentes salas va a reconstruir una cocina con once maniqués ataviados con trajes de localidades como Montehermoso, Malpartida de Plasencia, Torrejoncillo, Cáceres, Casar de Cáceres y Malpartida de Cáceres⁵.

La segunda experiencia tendrá lugar, de nuevo en el museo cacereño, al remodelar su sede (entre 1972-1976) cambiando toda la sección de etnografía para ocupar hasta seis salas y una galería de la planta superior del edificio. Estas salas se dedicaban a las industrias textiles, otras con piezas de metal, cerámica, vidrio, madera, piezas de lino e indumentarias varias; mientras que la galería se dedicaba al ajuar casero⁶. Las recreaciones que antes de la remodelación se podían ver, desaparecieron para introducir vitrinas acompañadas por pequeños letreros con simples explicaciones, dibujos y alguna fotografía.

En 1982 se inauguró el siguiente museo que contenía materiales etnográficos en Extremadura, el de la localidad de Olivenza (Badajoz) con numerosos objetos reunidos por Francisco González Santana⁷. Este museo nace como un museo local que, a partir de la colección de un particular y numerosas donaciones de otros, se le empezó a denominar como «Museo Etnográfico Extremeño», aunque no es representativo de toda Extremadura⁸.

5 Valadés Sierra, J. M: «La época de Miguel Ángel Ortí Belmonte como director del Museo de Cáceres (1921-1951)», *75 años del Museo de Cáceres en la Casa de las Veletas*, Museo de Cáceres, Cáceres, 2008, pp. 21-40.

6 González Mena, M. Á: *Museo de Cáceres. Sección de Etnografía*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976, pp. 389-394.

7 Limpo Píriz, L. A: «Museo Etnográfico Extremeño González Santana de Olivenza», *Revista de Museología*, 32, pp. 103-108.

8 Vicente Castro, F: *Museo Etnográfico Extremeño González Santana. Olivenza*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1995.

En dicho museo, el visitante puede encontrar el material expositivo a través de recreación de ambientes: talleres, tiendas, estancias domésticas, escuelas, peluquería y barbería, etcétera.

En 1989 aparecerá el Museo Etnográfico Textil «Pérez Enciso», en la ciudad cacereña de Plasencia. Se trataba de un espacio museístico forjado por una nueva colección adquirida por el ya citado coleccionista⁹.

En los años 90 del siglo pasado, con la ayuda de fondos europeos, van a aparecer una serie de museos en diferentes localidades de la región. Tales como los de Puebla de Alcocer (Badajoz), Cilleros (Cáceres), Serradilla (Cáceres) o Huerta de Ánimas (pedanía de Trujillo, Cáceres). Años más tarde se inaugurarán museos en Azuaga (Badajoz), Don Benito (Badajoz), Coria (Cáceres), Montehermoso (Cáceres).

Precisamente, en 1996 se promulga, por parte de la Junta de Extremadura, un Decreto para crear la Red de Museos autonómica y, en 1999, aparece la nueva Ley del Patrimonio Histórico y Cultural.

En las últimas dos décadas han aparecido los denominados «Museos de Identidad», donde en muchas ocasiones, en su interior nos podemos encontrar con contenido etnográfico, además de hacer hincapié en un elemento característico de la localidad o la comarca donde se ubica. Ejemplos claros de este tipo de museos son el Museo de la Alfarería de Salvatierra de los Barros (Badajoz), el Museo del Granito en Quintana de la Serena (Badajoz), el Museo de los Auroros en Zarza Capilla (Badajoz), el Museo del Empalao de Valverde de la Vera (Cáceres), el Museo del Queso en Casar de Cáceres (Cáceres), el Museo del Turrón de Castuera (Badajoz), el Museo del Aceite de Monterrubio de la Serena (Badajoz), el Museo de la Cereza en Cabezuela del Valle (Cáceres), el Museo del Pimentón en Jaraíz de la Vera (Cáceres), el Museo

9 Martín Nájera, A: «La génesis de un museo: de colección particular a Museo Etnográfico Textil Pérez Enciso de Plasencia», *Revista de Museología*, 32, pp. 83-91.

del Carnaval de Badajoz, el Museo del Corcho en San Vicente de Alcántara (Badajoz), el Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo (Badajoz), el Museo de la Octava del Corpus de Peñalsordo (Badajoz), el de la Arquitectura Popular en Burguillos del Cerro (Badajoz), el Museo de la Minería en Cáceres, el del Pozo de las Nieves en Villar del Rey (Badajoz), el del Carnaval de Ánimas de Villar del Pedroso (Cáceres), Centro de Divulgación de la Semana Santa cacereña (Cáceres) o Casa Pinotes-Centro de Interpretación de la cultura pastoril en Casar de Cáceres (Cáceres).

Tras realizar un pequeño recorrido en el origen y la historia de los museos etnográficos, o que incluían algún material y elemento etnográfico, en Extremadura, vamos a continuar con la presentación y análisis de uno de los museos que fueron inaugurados ya en el siglo XXI, y motivo de nuestro trabajo, que es el de la localidad cacereña de Valencia de Alcántara.

2. Museo Etnográfico de Valencia de Alcántara

Valencia de Alcántara, localidad situada al oeste de la provincia de Cáceres, cuenta con una rica tradición y cultura donde las diferentes generaciones han legado de unos a otros. Su situación geográfica, «estratégica» como se indicaba en el pasado medieval y moderno, la ha hecho unir, intercambiar y dejar poso en sus gentes con costumbres de un lado y al otro de la frontera. Una frontera, situada a tan solo 14 km, pero una frontera que nunca existió¹⁰.

¹⁰ Recordar que entre los concejos de Valencia de Alcántara y Marvão, el municipio más próximo a tierras españolas, ya firmaron un acuerdo, el 12 de diciembre de 1313, de vecindad para la libertad de acceso a los pastos de ambas poblaciones para que se alimentasen ovejas, vacas y bueyes de arado. El documento, en la actualidad, se conserva en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo, en Lisboa, pero desde hace unos años existe una copia en el ayuntamiento de Valencia de Alcántara. *As Gavetas da Torre do Tombo* (1965). «Concierto entre Valencia y Marvão (Portugal)», Centro de Estudios Históricos Ultramarinos, Lisboa, V, pp. 563-566.

El Museo Etnográfico de Valencia de Alcántara se inauguró el 31 de octubre de 2008, con el propósito de convertirse en un lugar de referencia de ese acerbo cultural de la localidad y su campiña (formada por nueve pedanías), dedicando sus salas a recopilar los usos, las costumbres, las tradiciones y/o los oficios antiguos de los dos últimos siglos.

Este museo está situado en la galería alta del claustro del antiguo convento de Santa Clara (bajo la advocación de Santa Ana) que fue fundado, durante la segunda mitad del siglo XVI, por las familias nobiliarias de Bravo de Jerez y García Contreras, para albergar una comunidad religiosa de monjas clarisas que, ya en el siglo XIX, perdió su uso por las desamortizaciones.

En su interior, podemos pasear por hasta ocho salas diferentes, cada una con una temática diversa, desde una recreación temática de unas antiguas clases de colegio, hasta una sala dedicada al cine, pasando por otras donde el visitante puede apreciar numerosos objetos y materiales relacionados con oficios antiguos, lozas, cerámicas o cocinas tradicionales, todo ellos cedido por particulares.

De manera pormenorizada, el museo cuenta con las siguientes salas:

- Sala 1: en ella podemos encontrarnos con la recreación de cómo eran las escuelas graduadas de principios del siglo XX, haciendo un homenaje al uso antiguo que tuvo el edificio: Colegio General Navarro y Alonso de Celada, inaugurado en 1928. En esta sala se exponen material escolar como planisferios, certificados de estudios primarios, máquinas de escribir, fotos escolares, libros escolares de los años 20-30, enciclopedias, atlas, tubos de ensayo, microscopios, documentación de la inauguración como Colegio y mobiliario de época, tanto el perteneciente a los maestros como a los alumnos (Figura01.jpg).



Fig.1. Recreación de aula escolar de primera mitad de siglo xx (Todas las fotografías son del autor)

- Sala 2: sala dedicada a la imprenta local, con numeroso material cedido por una de ellas, Imprenta Ávila. Encontramos paneles sobre la historia de la imprenta, máquinas de escribir de marcas Underwood, Olympia, Mercedes y Olivetti, guías y programas de ferias y fiestas locales de primer tercio del siglo xx, maquinaria relacionada con el oficio (Figura02.jpg), clichés para composiciones tipográficas...
- Sala 3: sala destinada a las fiestas tradicionales. En ella podemos conocer las tradiciones de la localidad, haciendo hin-

capié en las numerosas que se celebran en el mes de mayo¹¹: «Los Mayos», «Las Cruces», «San Isidro Labrador» (Figura03.jpg), maniquíes vestidos con trajes típicos que se usaban y se usan en estas fiestas, así como material fotográfico relacionado con estas tradiciones.

11 Ya pudimos dar a conocer estas fiestas en un trabajo, explicando sus orígenes así como su evolución con el paso del tiempo. Vázquez Cabrera, Á: «Fiestas populares y tradiciones en Valencia de Alcántara (Cáceres)», *Revista de Folklore*, N° 507, 2024, pp. 17-24.



Fig.2. Mobiliario relacionado con imprenta local



Fig.3. Carreta engalanada que se utilizaba en los años 40-50 del siglo pasado en la fiesta local de «San Isidro Labrador»

- Sala 4: destinada a la cocina tradicional. Nos encontramos con la recreación de una cocina (Figura04.jpg) con calderos, loza, elementos de mimbre, cantaderas, plateros con platos, asientos de corcho, fresquera, escurridor realizado en madera, recreación de fogones de carbón. En definitiva, una muestra para explicar en qué consistía una cocina destinada a la matanza.
- Sala 5: sala de oficios antiguos, haciendo especial dedicación a la vida rural. Además, encontramos elementos relacionados con el oficio del churrero, picado de carne de la matanza, utensilios para hacer pan, objetos relacionados con el lavado de la ropa, con el trabajo agrícola, la labranza y el ganadero (arados, yunques, horquillas...). En esta estancia podemos visualizar la recreación de una carpintería (Figura05.jpg) con todos sus elementos y

herramientas (sierras, serruchos, mazos, la propia mesa del carpintero, lijadoras...).

- Sala 6: se trata de una sala dedicada a oficios, destinados más a las mujeres, como es el caso de la costura (Figura06.jpg). Aquí encontramos patrones, revistas de época, máquinas de coser, planchas, mesas, bolillos, muestra de vestidos de comunión y de boda de los años 30-40 del siglo pasado, varios vestidos de mujer de 1845... En esa misma sala, gracias a su ampliación, se recrea un dormitorio de principios del siglo xx (Figura07.jpg). En él, podemos ver la cama de matrimonio con la cuna a los pies, a su lado una sala de estar con mesa, sillas y trisillo realizadas en cuerda, trona, arcones para guardar ropa, un baúl de 1935 para el mismo fin y un lavabo de primera mitad de siglo xx.



Fig.4. Recreación de una cocina tradicional con todos sus elementos



Fig.5. Recreación de mesa de carpintero



Fig.6. Recreación de un taller de costurera



Fig.7. Recreación de un dormitorio de matrimonio de principios de siglo xx

- Sala 7: sala destinada a espectáculos. En la entrada se expone una muestra de afiches, del Archivo Municipal, anunciando espectáculos de feria, carteles de época de corridas de toros y fotografías, de

primera mitad del siglo xx, de vecinos ataviados para los diferentes eventos y espectáculos que a lo largo del año se sucedían.



Fig.8. Cintas de microfilms del NO-DO



Fig.9. Proyector de cine

- Sala 8: sala donde se expone numeroso material relacionado con el cine. A lo largo de todo el siglo xx, Valencia de Alcántara contará con hasta dos cines, y uno de ellos, el Teatro Cine Luis de Rivera fue quién cedió dicho material. En esta sala del Museo Etnográfico encontramos carteles litográficos, cartelera pequeña, dos proyectores de cine (uno de ellos de la marca Summulux), cintas, microfilms del NO-DO desde 1939 a 1977 (Figura08.jpg), piezas y equipos de altavoces, amplificadores, micrófonos, cassettes compactos que se utilizaban para megafonía en vehículos, fotogramas... (Figura09.jpg).

Conclusiones

La mejor manera de conocer la cultura y costumbres de la localidad cacereña de Valencia de Alcántara es visitar su Museo Etnográfico.

En su interior podemos contemplar una amplia colección de materiales y objetos etnográficos repartidos en las antiguas salas de un centro escolar, inaugurado en 1928 y que varias décadas después se trasladó a otra sede.

Visitarlo te permite adentrarte en la vida de sus antiguos vecinos, los oficios que desempeñaban, sus tradiciones, sus aficiones, sin olvidar la escuela graduada que este edificio, cuyo origen era un convento de monjas clarisas, albergó.

En definitiva, recorrer sus diferentes estancias te transporta a siglos pasados gracias a este espacio tan importante para preservar el patrimonio cultural que contribuye a la conservación de la identidad y la memoria colectiva de sus habitantes.

Álvaro Vázquez Cabrera
Historiador

Técnico de Turismo
Guía Oficial de Turismo por la Junta de Extremadura

FUENTE DE ROLDÁN (TAMAMES, SALAMANCA): MITO Y LEYENDA

José Luis Puerto

Dentro de la variada tipología de las fuentes, existe una, en el término municipal de la localidad de Tamames, a poco más de un kilómetro de la población, a la izquierda de la carretera en dirección a Salamanca y junto a ella, que entraría dentro del grupo de fuentes relacionadas con personajes heroicos y legendarios: es la fuente de Roldán.

Victoriano Juaristi, en un libro sintético y preciso: *Las fuentes de España*¹, las estudia y cataloga, al tiempo que indica no pocos ejemplos de cada uno de los tipos de ellas en territorio peninsular, y, cuando la tienen y se conoce, indica la leyenda de que están rodeadas. A esta obra, entre otras, enviamos a quienes tengan interés en profundizar sobre el fascinante mundo de las fuentes.

Nosotros pasamos ahora a tratar sobre la fuente de Roldán, en término de la localidad de Tamames, en el área central del sur de la provincia de Salamanca, abordando los dos grandes sesgos por los que se caracteriza: el legendario y el medicinal.

Sesgo legendario

Como ya es bien sabido (por ello, aquí, nos vamos a quedar en el mero ámbito de lo divulgativo), Roldán (*Roland*, en francés) fue un héroe épico medieval francés, al servicio de Carlomagno, que moriría en la batalla de Roncesvalles, en el año 778, a finales del siglo VIII y

cuya figura terminaría convirtiéndose en leyenda, al aparecer incluido dentro del ciclo literario conocido como la 'materia de Francia' o 'ciclo carolingio', conformado por el conjunto de leyendas, documentadas por la literatura francesa medieval en las canciones de gesta.

La figura de Roldán se convertiría en leyenda literaria gracias, sobre todo, al gran poema épico o cantar de gesta francés el *Cantar de Roldán* (*La Chanson de Roland*, en francés), obra maestra de tal género en la literatura de tal idioma, obra del siglo XI, y que supone una transformación legendaria y literaria de los hechos históricos. Tal deriva legendaria del personaje de Roldán tendrá no pocas ramificaciones, alcanzando incluso a la toponimia y llegando hasta el *finis terrae*, esto es, hasta el occidente de la Península Ibérica, como enseguida comprobaremos.

La emboscada de los vascones en Roncesvalles, a causa de la que moriría Roldán, se transforma en el poema épico en un ataque de los sarracenos, capaces solamente de derrotar a Roldán y a los Doce Pares de Francia, debido a la traición de ese pérfido personaje de Ganelón.

Presencia legendaria carolingia en el sur salmantino

Pero no es cuestión ahora de ahondar en la historia y leyenda de este héroe francés que fue Roldán (al que, como es bien sabido, se le creó una contrafigura hispánica, totalmente legendaria, como fue la de Bernardo del Carpio), sino –para advertir cómo da nombre a una fuente

1 Cf. Victoriano Juaristi, *Las fuentes de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.



Peña de Francia. La montaña sagrada, presente en la deriva legendaria de la fuente de Roldán. (Foto, J. L. Puerto)

en Tamames— de indicar cómo, debido a la prolongación de la leyenda, su halo se extendería nada menos que hasta el occidente peninsular.

Y ello se debe a que —también según la épica gala— Carlomagno, acompañado por Roldán y por otros nobles franceses, habría salido de Francia en dirección a Compostela, para librar a los cristianos y peregrinos que realizaban el Camino de Santiago de los sarracenos islámicos, que amenazaban los territorios cristianos peninsulares del norte.

Y el halo legendario carolingio llega nada menos que a tierras del sur de Salamanca y del norte de Extremadura; un área geográfica que podemos situar en torno a la comarca, en el área central del sur salmantino, de la Sierra de Francia. Y este nombre no sería causal, pues aludiría —según una de las hipótesis explicativas del mismo— a la presencia de lo francés en tal espacio geográfico.

Así, nos encontraríamos, tal y como acabamos de indicar, con una presencia del ciclo legendario carolingio en una Sierra española que

tiene nombre francés. Detallemos de qué modo se manifiesta tal presencia².

Dentro de los romances carolingios del ciclo de Montesinos, aparece el personaje del conde Grimaltos o Grimaldos, con el que el mismo comienza, y que la fantasía trae hasta tierras salmantinas.

Grimaldos, en la corte de Francia, por sus buenos servicios no solo es nombrado conde por el emperador Carlomagno sino que se casa con su propia hija. Pasan los nuevos condes cinco años apacibles en su condado, pero en la corte de París el envidioso D. Tormillas indispone al emperador con Grimaldos, y este último es expulsado del reino, desprovisto de bienes, caballeros y servidumbre, y con tres días de plazo para abandonar Francia.

2 Tal exposición, que reiteramos, aparece en dos publicaciones anteriores nuestras:

José Luis Puerto, *Guía de la Sierra de Francia*, Madrid, Acción Divulgativa, Libros Penthalon, Col. El Búho Viajero, 65, 1992, pp. 34-37.

—, *La Sierra de Francia. Tradiciones, pueblos, paisajes y paseos*, León, Edilesa, 2007, pp. 48-49.

Hasta cinco millas de París, son acompañados los condes por damas y caballeros, entre los que van los famosos Oliveros, Roldán, Dardin Dardeña, Rinaldos de Montalván, Valdovinos, Estolfo y Malgas. Se despiden y los condes, tras tres días de camino, llegan a un bosque, donde hacen un alto junto a una fuente, lugar en el que la condesa da a luz un niño; los socorre un ermitaño, que bautiza al recién nacido con el nombre de Montesinos («pues nació en ásperos montes», dice el romance). Pasan los años y Montesinos crece como gallardo mancebo, que venga la ofensa hecha a su padre, matando a Tormillas; los condes se reconcilian con Carlomagno y regresan a Francia.

Esta es la versión del Romancero. Pero existe una segunda versión, más española, en la que aparece la geografía de Salamanca. La acción se traslada –en un evidente anacronismo histórico– del siglo VIII al XIV, al situar a los personajes en el reino de Luis «Utin» (1314). El conde Orlando d’Auvernières es desterrado de la

corte francesa, por envidias y rivalidades. Sale con sus huestes hacia el Sur, acompañado por su esposa y su hijo Girm Aldos, y, atravesando Navarra y Castilla, llegan a Salamanca. Su propósito es ofrecer sus servicios al rey castellano, en su lucha contra los moros. Siguen camino de Portugal, hasta Guarda, y se ofrecen a su rey Don Dinís, que rechaza sus servicios.

Regresan a Castilla por Peñaparda (pueblo salmantino de la Sierra de Gata) y acampan junto a una fuente, que da lugar al nombre del actual pueblo de Fuenteguinaldo (Fuente de Grimaldos, en recuerdo del hijo del conde Orlando). Se internan luego en la Sierra de Francia, atraídos por su frondosidad, pero el conde de Miranda les prohíbe acampar y tienen que subir a la cima de una montaña, donde se instalan. La esposa del conde dio a luz una niña, que fue dedicada a la Virgen, y edificaron una ermita bajo la advocación de Nuestra Señora de *Francia*, como recuerdo de su patria de origen.



Peña de Francia. Romería de la Virgen, 8 de septiembre. (Foto, J. L. Puerto)

Se da luego una explicación legendaria de la repoblación medieval francesa de la Sierra de Francia: Al llegar el invierno, los franceses habitantes de la cumbre bajan a los valles y se distribuyen por pueblos como La Alberca, San Martín del Castañar, Garcibuey o Monleón. Suben de nuevo a la cima cuando llega el verano y encuentran arrasadas las edificaciones y la ermita; el conde Orlando pide ayuda a los pueblos vecinos para erigir una ermita más sólida, y la logra de los señores de Miranda, Valero y Montemayor.

Descubrimos en este punto del relato cómo al culto de la Virgen de la Peña se le da un origen legendario y cómo la leyenda del hallazgo de la imagen por Simón Rolán (Simón Vela), en 1434, se relaciona con esta; ambas tienen un fondo francés y el conde se llama Orlando (Roldán) y Simón se apellida Rolán, corruptela de Roldán. La invención popular parece la creadora de todos estos elementos que se interrelacionan en torno a la Peña de Francia.

El dominico padre Domingo Caballero, en su historia del santuario, de 1728³, descarta que Carlomagno pasase del Ebro y penetrase en tierras peninsulares del interior, y se inclina más por el hecho de que caballeros franceses que vivían en las ciudades del entorno o que habían venido en ayuda de los cristianos se recogieran en la Sierra de Francia, tras ser derrotado don Rodrigo por los moros y ocupar éstos las sierras vecinas. Se formaría así un núcleo de resistencia en esta Sierra, constituido por los franceses y los naturales de la zona; lo mismo que se formaron otros en Asturias o Vizcaya.

Se hicieron fuertes los franceses en la Peña de Francia y erigieron defensas y baluartes en los puntos más débiles, de los que aún quedan restos en una plataforma montañosa cercana a la Peña, conocida como Mesa del Francés. Su-

3 Cf. Fr. Domingo Cavallero, *Historia de la admirable invención y milagros de la ... imagen de Nuestra Señora de la Peña de Francia, ... hallada por el dichoso Simón Vela, de nación francés ... y venerada en la cumbre de su más elevado risco llamado Peña de Francia*, Salamanca, en la imprenta de la Viuda de Gregorio Ortiz, 1728.

bieron hasta allí los moros, hicieron huir a los franceses y a dos leguas de la cima se produjo la batalla y, en recuerdo de los cristianos muertos, el obispo francés Hilario consagró el monte con el nombre de Monte Sagrado (donde hoy se ubica el pueblo de Monsagro). El obispo Hilario quedó herido y fue a morir a tres leguas de la Peña, en el lugar que se llamó Sepulcro de Hilario (donde está hoy enclavado el pueblo de Sepulcrohilaro, cercano a Tamames).

Y esta es la leyenda que relaciona el ciclo carolingio con la Sierra y la Peña de Francia. El origen legendario de Miranda del Castañar aparece también relacionado con este ciclo francés: La leyenda indica que el rey Alfonso el Católico, hijo de don Pelayo, dio a Tibaut o Tibaldo (que no es otro que Montesinos), hijo del conde Grimaldo, la villa de Miranda, por sus servicios en las luchas contra los moros.

Junto a Tamames –y es la indagación que hoy nos ocupa–, existe el indicado manantial, conocido como la *Fuente de Roldán* (hay otra con el mismo nombre en el poniente de Las Hurdes), sobre la que corre la leyenda de que Bernardo del Carpio y sus tropas derrotaron a las del famosísimo Roldán francés en el descampado de Carrascalejo; Roldán, en su huida, sintió sed y con su lanza hincó una peña de la que al instante salió agua y se convirtió en la fuente actual; caballero y caballo bebieron y en la roca –según dice el pueblo– aún se notan las huellas que dejó el animal.

Hasta el propio Miguel de Cervantes, en la segunda parte de *El Quijote*, relaciona el nombre de Montesinos con la Peña de Francia, aunque coloca en La Mancha la cueva de este personaje; al iniciar Don Quijote su entrada en ella, Sancho Panza le echó su bendición y le dijo:

«–¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes!»⁴.

4 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, VI, 9ª ed., Ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 16, 1969, p. 84.

¿Qué llevaría a Cervantes a relacionar el nombre de la Peña de Francia con Montesinos?⁵

Leyenda sobre la fuente de Roldán

Acabamos de indicar, de modo sucinto, el contenido de la leyenda conocida sobre la fuente de Roldán de Tamames; y, en todo el apartado anterior, hemos contextualizado el ámbito legendario, dentro del ciclo carolingio, en el que se circunscribe tanto el personaje heroico francés como su presencia en el ámbito geográfico del sur salmantino, en el que la localidad de Tamames se circunscribe.

Pasamos a mostrar a continuación dos etno-textos de tipo legendario, que en su momento

recogimos nosotros mismos, pertenecientes al ámbito de la tradición oral, sobre la fuente de Roldán, en poblaciones próximas a Tamames⁶.

Esta es una versión recogida en la localidad de Tejeda y Segoyuela, en término colindante con el de Tamames:

LA FUENTE DE ROLDÁN: MARCAS DE LA HERRADURA DEL CABALLO, BROTO EL AGUA AL HINCAR LA ESPADA EN LA ROCA. MEDICINAL

La Fuente Roldán, eso ya es otra historia. Eso es de Tamames. Que estaba la herradura ahí marcó del caballo, decían que del caballo Roldán; del caballo Roldán, que fue el que hincó la espada, y esas cosas.

5 Una exposición ponderada de todo este ciclo legendario carolingio, relacionado con tierras salmantinas, puede seguirse en el capítulo titulado «La Sierra de Francia y Montesinos», en: Amable García Sánchez, *Historias y leyendas salmantinas. Béjar y la Sierra de Francia*, Salamanca, Talleres Gráficos Núñez, 1953, pp. 113-129.

6 Publicamos ambos etno-textos en: José Luis Puerto, *Leyendas de tradición oral en la provincia de Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca, Instituto de las Identidades, Atlas Etnográfico de la Provincia de Salamanca, 3, 2018, p. 311.



Tamames. Fuente de Roldán. Enclave y pueblo al fondo. (Foto, J. L. Puerto)

La Fuente Roldán dice que pasaba Roldán y no tenía agua pa dar al caballo y hincó la espada y salió el agua. [¿Está allí la huella de la herradura?] Sí, pero yo no sé si se habrá..., si está en una huella, viva, ahora que Dios sabe cómo habrá sido esa huella.

Y lo que sí es el agua que sabe a güevos, como a güevos hueros, eso sí es verdad; medicinal, claro; y huele, huele.

(Tejeda y Segoyuela. Juan Agustín Mateos Varas, 80 años. 2 de enero de 2014)

El segundo texto etno-legendario lo recogimos, con anterioridad, de labios de una anciana de La Alberca (localidad a 22 kilómetros de Tamames), ya fallecida:

LA FUENTE DE ROLDÁN

...Ahí en Tamames. La Fuente Roldán la llaman. Allí sale de la misma, yo no la he visto, pero del mismo caballo de Santiago. Que dicen que es mu buena pa el estómago. En una peña, en un canchá, allí dice que está la pisá del caballo de Santiago, porque tenía mucha sed. Y, cuando dice que sale el agua, al poco, se vuelve como baba, el agua. Y la ha ido mucha gente a buscá pa el estómago.

(La Alberca. Santiago Vázquez Marcos, 81 años. 23 de julio de 1996)

En nuestra obra *Leyendas de tradición oral en la provincia de Salamanca* (2018, citada a pie de página, en pp. 310-311), indicamos cuatro etno-textos legendarios, recogidos de boca de vecinos del propio Tamames, sobre la fuente de Roldán.

Indicamos ahora los elementos por los que está caracterizada esta leyenda:

- En el descampado de Carrascalejo, Bernardo del Carpio y sus tropas habrían derrotado a Roldán y las suyas.

- En su huida a caballo, Roldán siente sed. Hince su espada (o su lanza) en una roca y brota una fuente en la que beben caballero y caballo.

- El caballo habría dejado alguna huella de sus rodillas (o herraduras) en la misma roca (algún informante las confunde con las del caballo de Santiago).

- Se trata de una fuente de aguas medicinales, apropiadas para el estómago y la piel.

- Mal sabor (a huevos hueros, se indica) de tales aguas.

Plasmación libresca de la leyenda

Fruto de la herencia romántica, surge un nuevo género literario, que es el de la plasmación literaria de las leyendas tradicionales, recreándolas y embelleciéndolas, tanto en su contenido como en su estilo. En unas ocasiones, se plasman en verso (como harán, por ejemplo, el Duque de Rivas, o José Zorrilla, entre otros).

Pero también se recrean tales leyendas en prosa. El paradigma y modelo son las *Leyendas* (publicadas en prensa entre 1858 y 1864; y, póstumamente, en libro, en 1871, en uno de los dos tomos de sus *Obras*) de Gustavo Adolfo Bécquer, que dejarán una gran estela de influencias en obras posteriores de tal carácter.

Así ocurrió en las *Leyendas salmantinas*. Obra de Antonio G. Maceira, cuya primera edición data de 1887 (Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo). Recrea el autor, literaria y temáticamente, en tal obra doce leyendas salmantinas.

Una de ellas, la sexta, lleva el título de «La Fuente de Roldán», que es la que nos atañe. Para que advirtamos el carácter de tal recreación legendaria, de herencia romántica y, en el fondo, becqueriana también, vamos a dar breve noticia del relato.



Tamames. Fuente de Roldán. Pequeño reguero por el que deriva. (Foto, J. L. Puerto)

El autor, acompañado por un charro, llamado Miguel, ambos sobre cabalgaduras, recorre «el camino de Carrascalejos a Tamames, estrecho sendero abierto entre tomillos, carquesas y chaguarzos» (p. 69). Ambos van sedientos.

En el itinerario, llegan hasta la fuente, que se describe del siguiente modo: «llegamos al pie de una alta peña, colocada a la entrada de un ameno valle. / Una caudalosa y cristalina fuente manaba de un hoyo, y después de arremansarse más abajo, corría por el prado, entre un lecho de menudas, blancas y redondeadas guijas.» (p. 70)

Y, una vez que beben y se sientan, Miguel, el charro, cuenta al autor la leyenda sobre la fuente de Roldán, «una historia que oí a mi padre muchas veces.» (p. 71) Y que, como es un resumen cabal de la leyenda, aquí reproducimos:

–Bernardo del Carpio, valiente capitán de las tropas castellanas, cuentan que en ese descampado de Carrascalejos esperó

a los franceses, al mando del famosísimo Roldán, hace ya muchos, muchos años. La batalla fue ruda, terrible, y las tropas de Roldán, acuchilladas y sofocadas, huyeron a la desbandada por esos campos.

Tanta fue la matanza, que los arroyos corrieron encarnados durante largos días.

Roldán, ya lo sabrá usted, estaba encantado y no podía ser herido sino en el pie, que llevaba muy resguardado.

Al escapar sus parciales, fue cercado, y mil golpes cayeron sobre su cabeza y sobre su ancho pecho.

El guerrero encabritó su caballo, saltó por encima de sus enemigos y salió a escape por estos campos. Al llegar a este sitio, abrasado por el ardor de la pelea y la precipitación de la fuga, caballo y caballero se sintieron rendidos.

–¡Agua, agua! –gritó Roldán, con mucha más angustia que nosotros, no hace muchos momentos–, o soy perdido; pues mis enemigos me darán alcance si interrumpo mi precipitada carrera.

Y ¡zas!, dicho y hecho: aquel hombre extraordinario hincó su lanza al pie de esta peña, saltaron hierbas y peñas y manó esta fuente.

Al mirarla, el sediento caballo de Roldán se arrodilló sobre la roca y bebió con ansia.

El guerrero hizo lo propio, y caballero y cabalgadura recobraron la fuerza y el vigor para proseguir su acelerada marcha.

–¿Veis –añadió Miguel– los dos agujeros de esa piedra? Pues son las huellas de las rodillas del caballo de Roldán.

Y, en efecto, en la peña donde yo estaba sentado se veían dos rebajos circulares anchos, que delataban en el célebre caballo un desarrollo verdaderamente fenomenal⁷.

Como hemos podido advertir, Antonio G. Maceira ofrece, aunque recreada, una versión muy ajustada de lo que debía de ser la tradición legendaria sobre la fuente de Roldán en su época, últimos lustros del siglo XIX.

Sesgo medicinal

Hasta aquí, acabamos de ofrecer unas notas sobre el sesgo legendario de la fuente de Roldán, en el término de la localidad salmantina de Tamames. Como ya se ha indicado, nos encontramos también ante una fuente cuyas aguas tienen propiedades medicinales y, en concreto, para el tratamiento de dolencias estomacales y de afecciones cutáneas.

7 «La Fuente de Roldán», en: Antonio G. Maceira, *Leyendas salmantinas*, 3ª ed., Salamanca, Ediciones Salamanca, 1961, p. 72-73.

Diego de Torres Villarroel

Pero ¿está documentado el uso medicinal de estas aguas de Tamames? Podemos responder afirmativamente. El escritor dieciochesco salmantino Diego de Torres Villarroel publicó una obra titulada *Usos y provechos de las aguas de Tamames y baños de Ledesma* (Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1794)⁸.

Ya, en el inicio de la dedicatoria de la obra, a la señora doña Alfonsa Prieto de Haedo Texea y Sotomayor, afirma nuestro literato: «La fuente famosa (que llaman de Roldán los moradores de Tamames) es un tesoro fecundo, y un mineral inagotable que quiso Dios poner en los territorios donde V. S. es legítima Señora, para añadir venturas, bendiciones y felicidades a su ilustrísima Casa.»

«Describo en este tratado –continúa Torres Villarroel– las enfermedades que se curan con las aguas de Tamames y baños de Ledesma; y advierto también las dolencias que se ensorbecen más con unas y con otras.»

Es de interés la descripción que Torres Villarroel realiza de la fuente de Roldán:

Está esta fuente en las faldas de la Sierra de Francia, distante menos de media legua de un lugar llamado Tamames, sitio muy fluctuoso, florido, alegre, de sabroso temperamento, y de una vecindad sencilla y agradable, y no tan desierto que no tenga hasta doscientos vecinos. En un valle hermoso y a la caída de un monte, poblado y abundante de pastos, tiene su nacimiento, y su boca es una breve rotura triangular entre dos peñas, sin otro aliño, adorno, ni cuidado que el que desde su origen le puso la naturaleza. Es bastante caudalosa, y en todos tiempos conserva sin diferencia sensible una misma porción

8 Realizaremos las citas de la obra a partir del siguiente enlace de la Biblioteca Virtual Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/usos-y-provechos-de-las-aguas-de-tamames-y-banos-de-ledesma--/html/fefdb45c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#l_4_



Tamames. Fuente de Roldán. Caño, con el agua lechosa. (Foto, J. L. Puerto)

de agua. Es esta a la vista algo cenicienta, y al gusto nada ingrata, porque mientras se bebe no la distingue el paladar de otra cualquiera de las aguas usuales, y acabada de beber, solo deja en la boca un sabor como el que dejan los huevos duros. Los Aldeanos, Gañanes y otros habitantes de aquellas Serranías, huyen del agua de esta fuente, porque les causa una hambre implacable, y como regularmente tienen pocos manjares con que acallar-la, para ellos es perniciosa en el estado de la sanidad. Los animales que pastan las praderas vecinas, y otras de más lejos, la buscan muchas veces gobernados de su instinto, quizá porque les cuece y hace arrojar algunas crudezas que mortifican y dañan sus cuerpos. Los Labradores enfermos la beben, y se libran de muchas dolencias sin otro Doctor ni Botica que el benignísimo purgante de estas aguas; y finalmente, tenemos observado ... que así a los hombres de todas las edades,

temperamentos, complexiones y achaques, como a los brutos de todas especies y tamaños les es provechosa, tanto en el estado de la sanidad y robustez, como en el infeliz del abatimiento y enfermedad.

Sigue indicando Torres Villarroel que la fuente estuvo olvidada y aun aborrecida por los vecinos de Tamames, pero que, hacia 1720, el jesuita padre Luis de Losada «descubrió y acreditó con provecho bien particular de su salud sus virtudes.» A causa de «una melancolía hipocóndrica desesperada» que padecía y que tales aguas le aliviaron.

Y advierte nuestro escritor –enseguida vamos a constatar con datos lo por él dicho–, como primer despropósito, «la multitud y concurso de enfermos de todas especies y linajes, que se van o los envían a beberlas»; el segundo despropósito sería «el disparatado arbitrio de mandar beber veinte y cincuenta cuartillos de agua»; y, el tercero, «la poca o ninguna dieta

que observan los enfermos en la comida, bebida, sueño, y en las demás acciones a quien llaman los Médicos no naturales.»

Pasa Torres Villarroel, en un momento dado, a dar una lista, muy amplia, de las enfermedades que puede remediar el agua de Tamames, que exponemos tal y como él las indica:

[...] son utilísimas en todas las caquexias, opilaciones, obstrucciones, afecciones hipocondríacas, en tumores y abscesos impropios, rebeldes, en los vahídos de cabeza originados del estómago, en los dolores de cabeza, y cólicos humorales nacidos de indigestiones, en las inapetencias, fastidio a la comida, en las perlesías y últimamente en todos los achaques seguidos a una fibra floja sin elasticidad, y a unos líquidos rápidos, viscosos y perezosos en su movimiento; y son oportunas y aprovechan seguramente también a todos los de temperamento flemático, y a algunos melancólicos.

A lo que añade, también, para quiénes son perjudiciales tales aguas:

Así como son provechosas estas aguas para las enfermedades que he dicho, son también perjudiciales a los que padezcan cualquiera casta de calenturas (exceptuando las que llaman blancas o virgíneas), en las alferecías, temblores y convulsiones, en los dolores originados de la cólera, y en el código convulsivo; perjudica con estrago notable a los tísicos, a los que escupen sangre, a los calculosos, a los que padecen la especie de escorbuto que se dice caliente; aumenta los reumatismos, los dolores articulares y de gota, el mictu cruento, todo género de inflamaciones; y finalmente en todas las dolencias hijas de una fibra encrespada, tensa y

violentemente tirante, y de unos líquidos muy tenues, ardientes y azufrosos; y por lo misma causa son nocivas a los de temperamento bilioso, y nada convenientes a los de complexión sanguínea.

Torres Villarroel, por tanto, tal y como acabamos de comprobar, dedicó todo un opúsculo a la fuente de Roldán, por la resonancia que en su época tenía. No alude a ella, sin embargo, Eugenio Larruga, en sus *Memorias políticas y económicas* (1795), cuando, tanto en los tomos XXXIV y XXV de su obra, detalla y analiza las diversas producciones de la antigua provincia de Salamanca, y, al hablar a los rendimientos de las aguas medicinales y termales, alude a las de Ledesma y de otros enclaves salmantinos. Y acaso sea por la razón que el propio Torres Villarroel indicaba que tal fuente estuvo durante años olvidada y aun aborrecida por los lugareños, y, por ello, desconocida por los foráneos.

Rendimiento económico de la fuente de Roldán

A mediados del siglo XVIII, la fuente de Roldán tenía un no escaso rendimiento económico, con sus aguas medicinales, para no pocos vecinos de la localidad de Tamames. De ello, nos da noticia una de las Respuestas Generales que de esta población se dan al cuestionario del Catastro de Ensenada⁹.

En concreto, en la respuesta 33, a la pregunta sobre «Qué ocupaciones de artes mecánicas hay en el pueblo, con distinción, como albañiles, canteros, albéitares, herreros, sogueros, zapateros, sastres, pelaires, tejedores, sombrereros, manguiteros y guanteros, etc.; explicando en cada oficio de los que hubiere, el número que haya de maestros oficiales y aprendices, y qué utilidad le puede resultar, trabajando meramente de su oficio, al día cada uno»

9 Portal de Archivos Españoles – PARES. Respuestas Generales, Catastro de Ensenada. Enlace de las respuestas de Tamames, que seguimos al citar: <https://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ImageServlet>

Pues, bien, a esta pregunta, además de los distintos oficios que hay en el pueblo, que se enumeran, con sus correspondientes producciones y rendimientos, las autoridades de Tamames aluden a la fuente de Roldán.

Y se indica explícitamente, en el epígrafe de la respuesta dedicado a la fuente que estudiamos:

Que también, con el motivo de haber en esta villa la Fuente que llaman de Roldán, cuyas aguas son medicinales, las que vienen a tomar diversas personas forasteras, desde demediado del mes de junio hasta mediado del de septiembre de cada año, hay diversas casas en que se les da posada y simple cubierto, sin que por los dueños de ellas se les administre ni venda paja, ni cebada, siendo puramente la asistencia y ropa de cama para los enfer-

mos lo que por los dueños se les da, y a estos los retribuyen los enfermos con el agasajo que voluntariamente quieren, sin que hayan puesto cota ni arancel por ello.

Así, pues, la fuente de Roldán y sus aguas medicinales, que acuden a tomar a Tamames personas forasteras, proporciona a determinados vecinos, que hospedan en sus casas a quienes acuden a tomarlas, determinados ingresos.

Se indica asimismo cómo la afluencia de enfermos foráneos a tomar las aguas medicinales de la fuente de Roldán de Tamames no es uniforme año tras año («dicha concurrencia suele ser en algunos años más crecida que en otros»), sino más bien desigual y con altibajos de afluencia.



Tamames. Fuente de Roldán. Enclave. (Foto, J. L. Puerto)

Las casas de los vecinos de Tamames que prestan tal servicio son las más apropiadas y mejor acondicionadas para acoger huéspedes. Y se detalla la identidad de los vecinos de Tamames que acogen a tales huéspedes para tomar las aguas medicinales de la fuente de Roldán, así como los rendimientos económicos anuales que tal hospedaje deja a cada uno.

Y esta es la enumeración que nos da la respuesta 33 del Catastro de Ensenada de los vecinos que prestan su hospedaje y de la utilidad económica que tal actividad les deja cada año:

«a Catalina Domínguez, 200 reales; a Ángela Espino, 75; a Manuel Peña, 200; a María Rodríguez Salvador, 300 reales; a Benito Blanco, 200; a Domingo Sánchez, 30 reales; a Ambrosio Hernández, 150; a Sebastián González, 300 reales de vellón.»

Así, pues, se nombran ocho vecinos y vecinas de Tamames, con unos rendimientos económicos anuales que oscilan entre treinta y trescientos reales de vellón, que, en aquel momento de mediados del siglo XVIII, hospedaban en sus casas a enfermos foráneos que acudían a Tamames a curarse de sus dolencias con las aguas de la fuente de Roldán.

Coda

Una fuente, como hemos podido comprobar, que está marcada por el mito y la leyenda desde los tiempos medievales, que está ubicada en un contexto geográfico del sur salmantino con fuerte presencia toponímica y legendaria del ciclo carolingio medieval francés; pero que también tiene una significativa documentación literaria, sobre todo en la obra del escritor dieciochesco salmantino Diego de Torres Villarroel, así como también del escritor costumbrista decimonónico salmantino Antonio G. Maceira, quien recreara su leyenda en un tomito sobre leyendas salmantinas.

Y, claro, no le falta tampoco a la fuente de Roldán de Tamames su rendimiento económico,

como hemos podido comprobar en las respuestas generales del Catastro de Ensenada; ya que, con motivo de ir a tomar sus aguas medicinales, acudían a Tamames gentes enfermas, probablemente de contornos próximos, que debían de hospedarse, durante el tiempo del 'tratamiento', en casas de los vecinos de Tamames, a los que debían abonar el importe de hospedaje y comida.

Así, pues, la fuente de Roldán está marcada por el mito y la leyenda, está documentada también literariamente y, al tiempo, se halla marcada asimismo por la economía.

Lo que no es poco para una fuente rural, de aguas medicinales, en pleno campo, aunque no muy alejada de la población, que tiene un nombre legendario, Roldán, el del personaje épico de las gestas francesas y, en concreto, de la mayor de todas ellas, el *Cantar de Roldán* (*La Chanson de Roland*).

ALGUNOS DETALLES HISTORICISTAS EN LA ARQUITECTURA DE BEMBIBRE

Lorenzo Martínez Ángel

No es necesario recordar que el arco de herradura, en la provincia de León, fue utilizado en época romana¹ y también en la Edad Media, destacando en el arte mozárabe (las iglesias de Peñalba, Santo Tomás de las Ollas o San Miguel de Escalada proporcionan bellos ejemplos), perdurando, incluso, hasta finales del siglo XII². Tras haber sido

relegado en otros estilos artísticos, reaparece gracias al eclecticismo característico de la arquitectura de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras de la siguiente centuria, con la integración de elementos historicistas de épocas pasadas. De hecho, J. Krastins llegó a titular un artículo de la siguiente manera: «Ventanas en arco de herradura, un sello del modernismo»³. En la ciudad de León hay interesantes ejemplos, especialmente gracias al estilo neomudéjar, tanto en edificios civiles (fotografía 1) como religiosos (fotografía 2⁴). Cabe indicar, como curio-

1 Sobre el tema de la presencia del arco de herradura en el noroeste peninsular y su simbolismo *vid.* JESÚS SÁNCHEZ JAÉN, «Algo más que la puerta del Hades. Los arcos de herradura en las estelas del noroeste»: *Hispania Antigua*, XLV (2021) 369-403.

2 Cabe recordar algunas muestras procedentes de la Catedral de León, en concreto de la románica predecesora de la gótica actual (GERARDO BOTO VARELA, «Las catedrales prerrománica y románica. Escenarios para la coronación de los reyes de León»: VV. AA., *La Catedral de León. Mil años de historia*, León 2002, 33-47, concretamente

te pp. 42-43 y 46).

3 J. KRASTINS, «Ventanas en arco de herradura, un sello del modernismo»: *Coup de Fuet*, 9 (2007) 10-13.

4 Corresponde a la parroquia de San José de las Ventas, de estilo neomudéjar, en cuyo exterior se observan arcos no solo de herradura sino también de otros tipos (túmidos, ojivales).



Fotografía 1



Fotografía 2

sidad, que también se ha vuelto a utilizar en la arquitectura de las últimas décadas (fotografías 3-4), apareciendo incluso en una vidriera (fotografías 5-6⁵).

Mas el uso del arco de herradura a comienzos del siglo xx no se limitó a la capital de la provincia. En el interesante conjunto de vivien-

das de finales del siglo xix y comienzos de la siguiente centuria que se localiza en Bembibre, en la Plaza Mayor y en la calle Maestra Susana González hay una, la Casa del Notario (que aparece expresamente mencionada en el *Acuerdo 21/2023, de 16 de marzo, de la Junta de Castilla y León, por el que se declara la villa de Bembibre (León) bien de interés cultural con la categoría de conjunto turístico*⁶), en cuya parte

5 Estas fotografías en concreto, al estar sacadas desde el exterior, no muestran el efecto lumínico del conjunto vitral.

6 BOE, núm. 77, de 31 de marzo de 2023.



Fotografía 3



Fotografía 4



Fotografía 5



Fotografía 6: detalle de la anterior

superior se observa el uso de arcos de herradura (fotografías 7, 8 y 9). Este no es el único detalle historicista del edificio (de hecho, ya comentamos algo al respecto con anterioridad en esta misma *Revista de Folklore* y no queremos dejar de mencionar el muy evidente, además de abundante, uso del arco carpanel), por lo cual bien merecería ser preservado (por lo menos su fachada), para lo que su estado de conservación habrá de mejorar mucho respecto a la situación que presenta en la actualidad.

Entre los diversos detalles historicistas que se conservan en Bembibre también nos ha llamado la atención uno que no se encuentra en una vivienda burguesa. En un edificio, en mal estado de conservación, situado en una zona de

naves industriales en desuso cercanas a las vías del ferrocarril y de la estación, se aprecia el empleo del arco ojival (fotografías 10-11). Huelga recordar lo mucho que significó el arte neogótico en la arquitectura, pero no deja de ser sorprendente una pequeña huella de su influencia como la que acabamos de comentar. No parece fácil que este edificio pueda ser restaurado: queden para el futuro las fotografías aquí publicadas como testimonio. Y no queremos dejar de resaltar que alguno de los ejemplos que anteriormente hemos mencionado muestra cómo lo considerado «culto» tuvo un uso que, al menos en cierto sentido, podría ser calificado como «popular». De muy diversas maneras, la cultura es capaz de romper moldes y barreras.



Fotografía 7: Casa del Notario
(Bembibre)



Fotografía 8



Fotografía 9



Fotografía 10



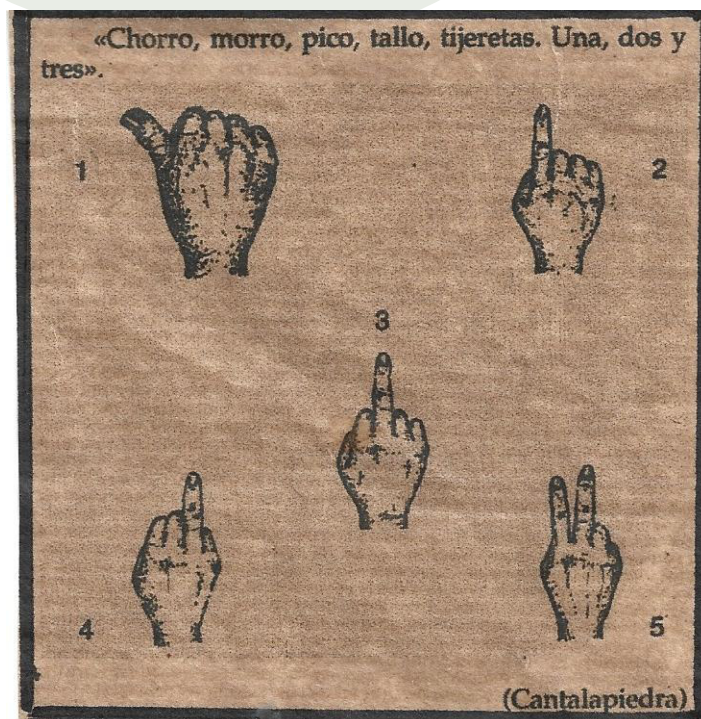
Fotografía 11

PICO, ZORRO, ZAINA Y OTROS JUEGOS DE SALTO

José Luis Rodríguez Plasencia

Uno de los objetivos inherentes en el juego como actividad humana no es sólo enseñarnos la relación existente con nuestro entorno social, afectivo y familiar sino también mostrar nuestras propias posibilidades psicomotrices para ejecutarlo con la mayor precisión y coordinación posibles, como son el salto y el mantenimiento del equilibrio necesarios en el desarrollo del juego conocido como *Pico*, *Zorro*, *Zaina*, que en el municipio badajocense de Campanario recibía el nombre de *a la Mosca*, *Chicha* en Valencia del Ventoso, *Churro va* en Miajadas, *Pico*, *Zorro*, *Ceña* en Calamonte, sin olvidar *Churro*, *Media Manga*, *El Burro en la ventana*, *la Borriquito mansa* o el *Chinche*, propios de otras localidades que no se mencionan.

Para comenzar se formaban dos grupos con igual número de participantes elegidos mediante sorteo, aunque en algunas comunidades como Galicia procuraban repartirse por pesos, así como cuál de ellos haría de burro y cuál de saltador. En algunas localidades, entre ellas las extremeñas, se nombraba además una persona neutral que unos llamaban madre y otros almohada, a la que, que bien de pie o bien sentado colocaba agachado sobre sus piernas la cabeza del primer componente del equipo de *burros*, que era seguido por el resto del grupo para formar fila agarrados por la cintura, con la cabeza entre las piernas de su predecesor. Entonces, los del otro grupo comenzaban a saltar sobre las espaldas de los *burros* hasta completar el cupo, momento que aprovechaba uno de ellos, elegido capitán con anterioridad, para gritar:



Para jugar como jugábamos. Tomás Blanco

Pico, Zorro o Zaina, a la vez que con su mano, puesta sobre la espalda de los *burros*, marcaba una forma diferente según quisiera significar *Pico, Zorro o Zaina*, indicación que el otro equipo debía adivinar. Si no lo acertaba, comenzaba el juego de nuevo. Así, hasta que tanto unos como otros se cansaban o cambiaban de actividad. Por cierto: Si algún componente del equipo que estaba subido sobre los *burros* se caía mientras duraba el juego, las tornas se cambiaban y los entonces *burros* dejaban de serlo y su lugar pasaba a ocuparlo el equipo contrario. Claro estaba que siempre había algún astuto o espabilado que propiciaba dicha caída de modo disimulado, sin que la persona neutral se percatase.

En cuanto a las posiciones de las manos que podía adoptar el capitán para transmitir sus indicaciones al equipo de los *burros*, y que estos debían adivinar si querían cambiar de posición, sus nombres variaban según la localidad, aunque en Extremadura los más comunes solían ser puño cerrado para el *Pico*, puño cerrado con el pulgar hacia arriba para *Zorro* y mano abierta para *Zahina*, si bien en la mencionada Campanario a la mano abierta se la conocía como *palma*, manteniéndose en las dos nominaciones restantes. Y en otras localidades los referentes se llamaban *Pico, Zorro, Caña o Pico, Palma, Puño o Churro*, la mano, *Media Manga o Manga Entera*, el hombro.

En Ahigal, Cáceres, juego era conocido como *decudín-decudón*. Se colocaba uno sentado y otro se agachaba y ponía su frente sobre la rodilla de aquél, que le daba golpecitos en la cabeza al tiempo de decir:

Decudín, decudón,/ de la cabra conejón,/de las siete perreras/en qué están los dedos:/¿en cuchillo o en tijeras? (Ha de responder cuchillo o tijera. Si acierta se dice): Abajo la muletera (O Abajo el muletillo y si no se acierta continúa el juego). /Si hubieras dicho en cuchillo (o en tijeras) / ni perdieras ni ganaras/ni te dieran puñaladas. Decudín, decudón/de

la cabra conejón. (Gana si acierta la posición de los dedos).

En *Juegos populares extremeños. Cuadernos populares*, nº 9, Manuel Vizúete Carrizosa y Juan Gutiérrez Casasola, recogen que en Puebla de la Calzada, en la comarca de Tierra de Mérida-Vegas Bajas, en el centro de Extremadura, el juego se llamaba *Zorra, Gallo, Pico, Qué*, igual que en Mérida. Ocurría entonces que el equipo que iba a saltar previamente había dejado escondida la inicial del nombre que hubieran elegido de entre los cuatro que daban nombre al juego o lo apuntaban en una pared, caso de Mérida, y el equipo que hacía de *burro* debía averiguar esa inicial. Si lo conseguía, dejaba su posición.

Los extremeños que ahora son mayores tenían otro modo de ejecutar este juego, donde participaban únicamente cinco jugadores de edades comprendidas entre los siete y catorce años y que solía realizarse entre otoño y primavera. En este caso el jugador que se quedaba –el *burro*– lo hacía apoyándose sobre una pared o la reja de una ventana con el cuerpo flexionado por la cintura, mientras el resto de los jugadores iban saltando individualmente sobre él, a la vez que le preguntaban qué gesto correspondiente a *Pico, Zorro o Zaina* estaban señalando con la mano bajo su cuerpo. Y si acertaba con el gesto, se liberaba.

En la comarca zamorana de Sayago, en Fresno, por ejemplo, el proceder era semejante. Una vez elegidos y sorteados los grupos, el jugador del grupo que tenía que soportar todo el peso se sentaba sobre un tajo, madero o estribo para quedar un poco más alto, y una vez enganchada la fila de los que harían de *burros*, los del equipo contrario iban saltando de uno en uno sobre las espaldas de los agachados, procurando que los saltadores más hábiles lo hicieran primero para acercarse lo más posible a la cabeza, dejando así más espacio a los que venían detrás, pues si los primeros no saltaban lo suficiente, los últimos se las veían y se las deseaban para encontrar hueco, de forma que a veces hasta tenían que subirse los unos sobre los otros. En



Fresno de Sayago (Zamora) Wikipedia

estos casos, solía caerse alguno antes de que hubieran conseguido saltar todos. Entonces, perdían y debían ocupar el puesto de *burro* para que saltase sobre ellos el grupo contrario.

En caso de que todos logaran mantenerse sobre el *burro*, uno de ellos preguntaba: *¿Qué es: Pico, Zorro o Zahina?*, cuestión que debía ser contestada por los agachados con una señal sacando la mano hacia arriba, señas que en el caso de Fresno eran: *Pico* (cruz): Se hacía una cruz con los dedos índices de ambas manos; *Zorro* (bollo): Se colocaban los dos puños cerrados, uno frente al otro y *Zahina* (campanario): Los dos puños cerrados se colocaban uno sobre otro. Si los agachados acertaban cuál había sido la señal, habían ganado y los grupos cambiaban sus posiciones. El encargado de confirmar los aciertos o los fallos era el chico que estaba sentado, evitando así que pudieran hacerse trampas.

En la también comarca zamorana de Benavente y Los Valles las expresiones eran «Pico, zorro, zaina, ¿qué será?» o «Churro, media manga, manga entera, ¿qué será?» o «Chorromorro, tijera, picetallo, ¿qué será?», o cambiando el orden de las palabras, figuras hechas con los dedos. Y en Almendra, cabecera del distrito del Ayuntamiento de San Pedro de la Nave-Almendra, *Pico* se indicaba uniendo am-

bos dedos índice extendidos, formando una especie de pico; *Zorro* con los dos puños cerrados juntos y *Zahina*, con las manos unidas y extendidas.

En Cantabria jugaban igualmente dos equipos con parejo número de jugadores cada uno, incluido el que hacía de *madre*, que eran acompañado de otro llamado *juez*, encargado de las comprobaciones cuando el último en saltar preguntara en voz alta a los que estaban inclinados por *¿Pico, Zorro o Zahina?* y señalando con los dedos los gestos de cada retahíla. Y como en otras localidades donde se practicaba el juego los que hacían de *burro* debían elegir una de las opciones, haciéndoles cambiar de posición si acertaban.

Algunos pueblos tenían sus variantes. Una de las diversas maneras de indicar dicha sucesión era: *Pico*: Con la mano cerrada y el dedo índice levantado; *Zorro*: El puño totalmente cerrado; *Zahina*: Con la palma de la mano abierta hacía arriba. Además, en Santoña *Zorro* era el pulgar, *Le Pique*, el índice y *Le Taine* el anular; en Toranzo *arre burro picoletaye, ¿morro, poco, maye, rubulento?*; en Selaya, *Pico* eran los dos dedos índices levantados, *Morros* los puños cerrados y *Tallo* las dos palmas pegadas; en Terán-Cabuérniga, *una dos y tres, dígame usted: Toyo* eran dos dedos hacia arriba, *Tijeras* dos dedos

cruzados, *Ojos de Buey*, dos dedos formando un círculo, *Puños*, con el puño cerrado, *Palmas*, con las palmas de la mano estiradas. Y en Rio-seco, *Punzón*, un dedo, *Tijereta*, dos dedos y *Carajón de Burro*, puñón cerrado.

En la provincia de Salamanca, siguiendo a Tomás Blanco García (*Para jugar como jugábamos*), había dos formas de jugar a partir de los once años. En ambas uno de los niños, que se llamaba jugador-espectador, se sentaba o estaba de pie sobre una pared y sujetaba al que estaba inclinado sobre él para evitar que recibiera un golpe brusco durante el salto, además de ejercer de juez imparcial para que no se engañasen unos a otros.

Uno de los juegos estaba formado por sólo dos chicos además del juez. Uno de ellos se quedaba entre las piernas de éste y el otro se subía encima.

En el otro, se constituían dos grupos con el mismo número de seguidores y el juego se desarrollaba como en casos anteriores, haciendo unos de agachados y otro de saltadores y cuando todos se habían subido, el primero de éstos hacía una figura, que el jugador neutral veía, diciendo: «Pico, zorro, zaina, monto, encima de tu alma», a lo que responde el primero de los agachados, de cuyo acierto o fallo dependía que cambiara o se mantuviera la situación. O ¿Zorro, borro, pico, tallo qué? En El Pedroso de la Armuña.

Aunque en la provincia salmantina eran numerosos los nombres para referirse a este juego. Por ejemplo, en El Payo era *Pico*, *Mona*, *Sachu*; en Robleda, *Picu*, *Zorru*, *Zaina*; en Espino de la Orbada, *Tornahuesos* y *Mosca* en Salamanca capital. Igual sucedía con las maneras de indicar *Pico*, *Zorro*, *Zaina*, incluso entre pueblos de una misma comarca, llegando además a adoptar otras denominaciones. Así, siguiendo la relación recogida por Tomás Blanco:

[...] en Peñaranda de Bracamonte, *Pico* se indicaba con los dedos índice y corazón hacia arriba, en forma de V; *Zorro* con

el puño cerrado y el dedo pulgar hacia arriba, y *Zaina* con la palma de la mano abierta con y los dedos extendidos.

[...] en Peñaparda, *Pico* era el dedo pulgar extendido, *Zorro* dos dedos extendidos y *Zaina* tres dedos extendidos. O *Pico*, dedo pulgar extendido hacia arriba, *Zorro*, puño cerrado y *Zaina*, la mano extendida.

[...] en El Payo, los dedos índice y pulgar extendidos hacia arriba indicaban, *Pico*, los dos puños cerrados *Mona* y el índice y el pulgar extendidos hacia abajo, *Sachu*.

[...] en Morille, *Pico* se exteriorizaba con el dedo pulgar extendido, *Zorro* con un puño cerrado y *Zaina*, con una mano extendida hacia adelante.

[...] en Golpejas, *Pico*, *Zorro*, *Zaina* y *Tijeras* igual que en Morille, señalándose *Tijera* con los dedos índice y pulgar extendidos en forma de V.

En Macotera, en vez de decir *Pico*, *Zorro* y *Zaina* se indica «Punzón, tijeras, ojo de buey y las albarcas del tío Pachulo», donde *Punzón* es el dedo índice extendido, *Tijeras*, los dos dedos índice y corazón extendidos y abiertos, *Ojo de buey*, el índice y el pulgar formando un círculo, y *las albarcas del tío Pachulo*, el puño cerrado con la mano hacia arriba.

Ya en Galicia, después de formarse los grupos, el jugador de uno de los equipos se colocaba contra una pared para que el primero de sus compañeros metiera la cabeza entre sus piernas y se agarrase a él, al igual que el resto del equipo. Luego los del otro grupo se iban subiendo encima de ellos y cuando todos habían subido sin caerse o sin mover a los de abajo, el jugador más cercano al que estaba apoyado contra la pared decía: ¿Huevo, pico o araña?, mientras hacía uno de esos tres signos: *Huevo*, con la mano cerrada, *Pico*, con la mano abierta y los dedos pegados o *Araña*, mano abierta con los dedos abiertos. Si el que estaba apoyado

contra la pared hace bien el gesto, su equipo ganaba.

En la comarca leonesa de El Bierzo, *Pico* se indicaba con el dedo pulgar hacia arriba, *Zorro*, con los dedos índice y corazón en forma de V y *Zaina*, con el puño cerrado. Y en la región de Murcia *Churro*, se señalaba con la mano, *Mediamanga* con el antebrazo y *Mangotero* con el brazo, denominaciones semejantes a la localidad burgalesa de Vilella.

En la palentina Herrera de Pisuerga el juego se llamaba *Chorro-Morro* y para cambiar de posición se preguntaba *Ojo de Buey*, *Tallo* o *Tijeras*, aunque hay quien dice que también se preguntaba con *Puertas* o *Portones*, poniendo un cero con los dedos para *Ojo de Buey*, un dedo para *Tallo*, los dedos índices cruzados para *Tijeras*, levantando una mano si era *Puertas* y las dos para *Portones*. En la comunidad valenciana del equipo que aguantaba el peso se decía que posaba o pagaba y si no resistía y se caía se decía que se había escachufado. Y cuando éstos estaban ya colocados, los del otro equipo comenzaban a saltar sobre ellos al grito de «*churro va*» –*Xurro va*–, sin perder el equilibrio, sin caerse y sin haber tocado el suelo. Y una vez todos bien colocados, el que hacía las veces de capitán decía «*churro, media manga, manga entera*» y escogía una posición de la mano derecha sobre el brazo izquierdo o bien de un dedo sobre el índice de la mano izquierda, la cual tenía que ser vista por la madre. *Churro* era cuando se marcaba la mano o en la uña, *Media Manga* para el antebrazo o falange y *Manga Entera* para el brazo o los nudillos, dependiendo de si se marcaba en el brazo o en el dedo.

Andalucía seguía las mismas normas o reglas exigibles en otras Comunidades Autónomas: Que un chico del grupo que habría de soportar el peso de los contrarios se sentaba en el suelo, procurando quedar en alto, por lo que buscaba un poyo, un escalón, un madero...; que sus compañeros iban metiendo la cabeza entre las piernas del jugador siguiente...; que los del equipo contrario iban saltado sobre ellos, procurando hacerlo con orden, destreza

y habilidad, con el fin de que los primeros en saltar fueran colocándose lo más adelante posible para dejar sitio a los que venían detrás, aunque a veces hasta tenían que subirse unos sobre otros, con las posibles consecuencias que ello pudiera acarrearles...

Y si conseguían mantenerse en posición correcta uno de los de arriba, «¿Qué es: *pico*, *zorro* o *zahina*, *cruz*, *bollo* o *panario*?», que debía ser contestado por uno de los *burros*, procurando adivinar la seña que con las manos hacía el de arriba: *Pico* –*cruz*– se hacía una cruz con los dedos índices de ambas manos; *Zorro* –*bollo*–: Se colocaban los dos puños cerrados uno frente a otro; *Zahina* –*campanario*–: Los dos puños cerrados se colocaban uno sobre otro. Si los de abajo adivinaban, hablan ganado y los grupos cambiaban sus posiciones. Igualmente, en estos casos el chico que estaba sentado vigilaba que no se hicieran trampas. En otras localidades andaluzas que no se concretan las preguntas eran ¿*Churro*, *Pico* o *Terna*?, sacando, respectivamente, el dedo gordo para *Churro*, el meñique para *Pico* o tres dedos para *Terna*.

En Fuentes de Andalucía, municipio sevillano de La Campiña el juego recibía el nombre de *Churro*, *Mediamanga* y *Mangotera*, que allí, como en otros lugares donde se practicaba, era «de riesgo», ya que durante su ejecución podían provocarse lesiones en la columna vertebral, debido al impacto que los saltos suponían sobre la columna. En Galaroza, Huelva, se decía *Churro*, *Media Manga*, *Mangotero*, *adivina cuál es el primero* y en Cádiz, *Mangüiti*, juego en un principio era exclusivo de niños, aunque siempre hubo algunas chicas atrevidas que hacían sus pinitos como los muchachos, con el tiempo el juego se generalizó entre ambos sexos.

En su desarrollo se daban mínimas diferencias entre la forma gaditana y el resto de las provincias o comunidades. Aquí se acostumbraba a poner de tope contra la pared al más rellenito y usar como estrategia cargar el máximo número de saltadores encima de un solo jugador del equipo contrario para hacer así que no resistiera el peso. Y cuando todos los niños es-



El juego del "mangüiti" en Cádiz

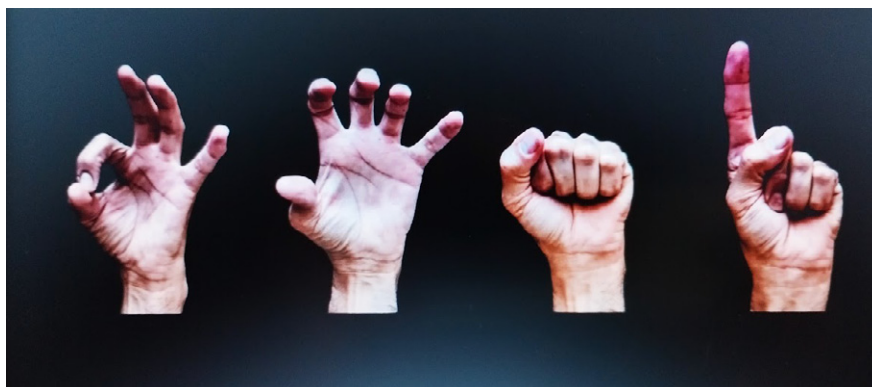
taban ya encima, sin poner los pies en el suelo, se contaba una serie de números, antes convenido entre ambos participantes, generalmente del uno al diez, aunque los más «duros» llegaban hasta veinte.

Si resistían la cuenta, se cambiaba de situación, y los soportes pasaban a ser saltadores, momento en el que se dilucidaban, según pue-

de leerse en *Juegos gaditanos de antaño*, «viejas cuentas» del anterior salto.

En Canarias el jugador que estaba sentado o contra la pared marcaba con su mano *Huevo*, *Araña*, *Puño* o *Caña* que el equipo de agachados en posición de pídola debía acertar.

En ocasiones se marcaba la forma *Fincho*, con el puño cerrado del que sobresalían los dedos corazón y anular.



Huevo - Araña - Puño - Caña

En la de Alcantarilla el juego se iniciaba con la formación de los dos bandos reglamentarios, que se habían ido formado echando a la suerte de pares o nones. Luego el equipo perdedor se agachaba de modo que el primero colocaba sus manos y su cabeza sobre una persona neutral que no jugaba, situada de espaldas a un pared o sentada en un banco o

poyete, que recibía el nombre de madre. Y cuando todos los burros estaban dispuestos en forma de churro, los del equipo contrario tomaban carrera, uno a uno iba saltando a la vez que decían: ¡churropicoterna el uno!, ¡churropicoterna el dos!, y se iban dejando caer sobre los burros. Y una vez acoplados todos, el primero que había saltado, formulaba la

siguiente pregunta: ¿'Churro, Pico o Terna?', sacando, respectivamente, el dedo gordo para Churro', el meñique para Pico o tres dedos para Terna, posición marcada que un jugador del equipo de los churros, también llamado pagador, intentaba adivinar. Si acertaban se intercambiaban los papeles. Y como en otros lugares, en el desarrollo del juego, los saltadores debían permanecer en la misma posición de caída, sin moverse y sin tocar el suelo. Si se incumplía cualquiera de estas reglas se invertían las situaciones de juego. Por el contrario, si el churro formado por los burros se partía o se hundía, se volvían a poner. (Wikipedia).

En el País Vasco, decían Chorro, Morro, Pico, Tallo, qué y en lugar de con la mano, muñeca y codo se jugaba con los cinco dedos de la mano, desde el pulgar, Chorro, hasta el meñique: qué.

En Cataluña era el *cavall fort*, el caballo fuerte o *caballo fuerte*. En este juego, como en otros, primero se formaban dos grupos y se sortea para ver cuál de ellos para y cuál salta. Luego, los del equipo perdedor, los *caballets* –*caballetes*– se ponían en pie y en fila, unidos entre sí por la cabeza, que metían en entre las piernas del jugador siguiente, y el tronco inclinado en forma de ángulo recto con ellas, para que pudieran saltar los del equipo contrario. Y apoyado en la pared, junto al primer *caballet*, se colocaba quien iba a controlar el desarrollo del juego. Así, todos juntos formaban *caballo fuerte*.

En cuanto a su desarrollo, seguía los pasos de otros juegos: Los componentes del equipo ganador iban saltando uno tras otro sobre las espaldas de los *caballets*, procurando dejar el mayor espacio posible entre uno y otro para que el resto del equipo pueda ocupar su sitio encima del *caballo fuerte*; eso sí, no debían tocar el suelo con los pies, pues si alguno lo hacía, pasarían a ocupar el puesto del otro equipo.

Después lo importante era que *caballo fuerte* resistiera el peso hasta que la persona que había controlado el juego contase hasta once. Entonces se cambiaban los puestos y los saltadores pasaban a ser *caballets*, pues de no resistirlo volvían a empezar los saltos.

También conocía como *haba*, *caballbernardo*. Y según el *Diccionario catalán-valenciano-balear*, en la Plana de Vic, se llamaba *caballo Bernat* y en Bagà, *caballo de santifoc*.

En Francia el juego se conocía como *cheval fondu*, caballo derretido, que se practicaba con dos equipos de 4 a 6 jugadores como máximo, pues con más participantes el juego se volvía imposible por falta de espacio en el lomo del *caballo*, que tenía que soportar el peso de los *jinetes*. Éstos debían saltar con cuidado para no perder el equilibrio, pues de poner los pies en el suelo se tornaban *caballos*. Igualmente, no debían hacer caso, ni responder, a sus alusiones que les hicieran los agachados, ya que de hacer lo uno o lo otro, su equipo perdía y se cambiaban las tornas, pasando los *jinetes* a ser *caballos*.

En inglés este juego infantil se llamaba *buck buck*, (ciervo ciervo), aunque también era conocido como Johnny-on-a-Pony o Johnny-on-the-Pony (Johnny en el Pony) tenía varias versiones. En una de ellas era cuando un jugador saltaba sobre la espalda de otro y el escalador adivina-



Cinco niños jugando al *buck buck*. *Juegos infantiles*.
Brugel el Viejo. (1560)

ba «la cantidad de ciertos objetos fuera de la vista»; jugaba con «un grupo de jugadores [saltando] sobre las espaldas de un segundo grupo para construir una pila lo más grande posible o para hacer que los jugadores de apoyo colapsasen.» (Wikipedia).

Otro de los juegos de salto era el conocido como *pídola*, conocida también como *Agarradillas*, que según dicen es originaria de Madrid, Toledo, y que según el *Dossier Turístico de Peraleda de la Mata*, Cáceres, consistía en que los participantes iban saltando sobre la espalda de otro que estaba doblado sobre sí mismo hacia delante, llamado *el burro*. A medida que iban saltando se iban colocando delante en la misma posición para que los otros sigan saltando por encima, formando así una cadena sin fin, donde a veces al saltar sobre alguien «en un alarde de equilibrio y chulería se golpeaba al ‘burro’ en el trasero con el talón». Este juego se llamaba *espolique* o *espulique* derivado de *espuela*, tal vez con la misma formación que el *peraleo*, gentilicio de los naturales de Peraleda, *burrique* o *borrique*.

La *pídola* también era propia de la cacereña Sierra de Gasta, donde jugaban en cadena liderados por el guía o *madre*. Este guía podía hacer variaciones al saltar, entre ellas dar el *espolique* –también recibía allí este nombre–, de modo que todos los que iban detrás tenían que imitar lo que había hecho el guía.

Según se recoge en *Juegos tradicionales andaluces*, la *pídola* consistía en saltar un grupo de muchachos, uno tras otro, sobre un chico que se colocaba encorvado, con los codos en las rodillas y la cabeza para adentro con el fin de evitar que los que saltaban le pudieran dar una patada en la *mollera*.

Se procedía a un sorteo para ver quién debía ponerse encorvado, se hacía una raya en el suelo y el resto del grupo, después de coger carrerilla, comenzaba a saltar procurando evitar el pisar dicha raya. Si alguno de los chicos pisaba la

raya, había perdido, y tenía que sustituir al que estaba agachado y éste se ponía a la cola del grupo de los que saltaban. Si todos habían saltado en su debida forma y no había perdido ninguno de ellos, el muchacho que estaba agachado se separaba de la raya la distancia que se acordara, por ejemplo, un paso; o bien un pie a lo largo y otro atravesado. A continuación, comenzaba el segundo turno de saltos. El primero en saltar decía: «pídola!» y acto seguido saltaba de una forma determinada, por ejemplo, con los dos pies juntos. Y a continuación todo el grupo debía imitar el salto del primero, evitando siempre pisar la raya. Si se había superado esta segunda prueba con éxito, el primero del grupo comenzaba una nueva ronda con un tipo de salto diferente. Por ejemplo, saltando con las piernas abiertas, colocando las dos manos sobre la espalda del encorvado y evitando al mismo tiempo pisar la raya y rozar con los pies la cabeza o el culo del que estaba agachado. En cada turno se iban añadiendo nuevas dificultades y, quien no era capaz de superarlas, perdía y tenía que hacer las veces de «burro», es decir, colocarse para que los demás saltasen por encima de él. Otra de las habilidades era que el primero dijera: «¡media!», al comenzar la ronda. Esta prueba consistía en dar medio paso y, sin apoyar el otro pie en el suelo, saltar sin rozar a quien estaba agachado. Las diferentes formas de salto dependían de la imaginación e inventiva que tuviera el primero del grupo. (Wikipedia).

En la sevillana localidad de Fuentes de Andalucía se hacían dos equipos. El primero de cada uno se coloca con el tronco inclinado y las manos sobre la cabeza para que el compañero que lo precedía saltase por encima de él para colocarse en la misma posición. Así irán saltando todos los miembros del grupo. Ganaba el equipo que conseguía llegar antes a la línea de meta.



Pídola. Fuentes de Andalucía

En otros lugares de Andalucía el juego se conocía como *corre calles*, que se diferenciaba en el desarrollo del anterior en que cuando habían terminado todos de saltar, el primero se levantaba e iba saltando a los demás, comenzando así una nueva ronda de saltos.

Otro juego infantil de Sierra de Gata era el *tirable*, donde, con alguna variante respecto al *burro*, los participantes iban saltando como en la *pídola*.

Por ejemplo, en Zarza la Mayor se trazaba una raya en el suelo, sobre la que se colocaba agachado aquél que hacía de burro, para que los demás saltaran sobre él sin tocarlo con otra parte de su cuerpo que no fueran las manos como apoyo. Y cuando todos habían saltado, el burro se iba separando de la raya o línea, pero si alguno no conseguía sobrepasarlo en algún momento éste pasaba a hacer de burro, reiniciándose el juego desde la raya.

En Cilleros, datos que recojo en el *Anuario 2010* de esta misma revista *Apuntes de etnografía de Cilleros* (y IV), en el *tirable*, durante el salto, había que cumplir ciertos requisitos reglamentarios según la posición que ocupara el *amochao* en relación con la línea de salida. Las modalidades de saltos eran las siguientes:

1. *Tirable*. El *amochao* estaba sobre la misma línea.
2. *Pídola*. El *amochao* daba un paso lateral y había que saltarlo poniendo el pie izquierdo entre él y la raya.
3. *Asentá*. El *amochao* daba otro paso lateral y los demás jugadores saltaban a pies juntos hasta su proximidad y luego debían sobrepasarlo con el único apoyo de las manos.
4. *Calcetín*. Nuevo paso lateral del *amochao* donde los saltadores tenían que efectuar una *pídola* más una *asentá*.
5. *Tercia*. Nuevo paso lateral que los jugadores tenían que superar con dos *pí-dolas* más una *asentá*.
6. *Cuarta*. Nuevo paso lateral con tres *pí-dolas* y una *asentá*. Y así sucesivamente. Si en alguno de los casos se cometía falta – tocar al *amochao* con otra parte del cuerpo que no fuesen las manos o incumplir las normas anteriores–, el infractor ocupaba el puesto del *amochao*, pero si terminaban de saltar todos sin cometer ninguna infracción, se comenzaba de nuevo todo el proceso.



En los países americanos de habla hispana también había juegos donde la parte principal de los mismos era el salto. Por ejemplo, en Méjico existía el conocido como *burro 16*, semejante a la *Pídola* de España, que requería al menos tres jugadores. Para empezar, uno de ellos se agachaba para ser saltado, mientras entonces cantaban el canto del juego:

Cero, burro basurero.
Uno, para tu desayuno.
Dos, patada y cozo (en el aire o en la tierra).
Tres, elevado lo es (o litro y litro).
Cuatro, jamón te sacó y te lo embarro en el sobaco.
Cinco, desde aquí te brinco.
Seis, al revés.
Siete, te pongo mi chulo bonete.
Ocho, te lo remocho y te lo pongo
Nueve, copitos de nieve.
Diez, elevado lo es.
Once, caballitos de bronce.
Doce, la vieja cose (con sus agujas, sus tijeras y su pedal).
Trece, el rabo te crece en la boca de ése.
Catorce, la vieja tose.
Quince, el diablo te trinche.
Dieciséis, burritos a correr.

Asimismo, existen variaciones del juego, como lo son *el burro entamado*, el cual consiste en formar dos equipos, cada uno de los cuales cuenta con un integrante que se coloca recargado en una pared con las piernas abiertas (poste). El resto de los integrantes formarán el burro colocando sus cabezas debajo de las piernas de los otros. El equipo contrario saltará sobre el burro cayendo sobre las espaldas de sus integrantes. El objetivo es tirar a los integrantes que conforman el burro.

Semejante a *Burro 16* era el *brinca burro*, modalidad consistente en saltar, uno a uno, los sucesivos burros de una cadena que se va formando a medida que se salta. Estos burros están unidos entre sí, estirando los brazos hacia el suelo y agarrándose con un dedo de la mano.

También jugaban al *Burrito 21*, semejante al de *Pico*, *Zorro*, *Zaina*, pero con la diferencia de que cuando el equipo de agachados con el primero de ellos apoyado en una pared o árbol para que de esta manera la fila quedara sostenidas, los del otro equipo desde una distancia prudencial van saltando sobre ellos. Y una vez todos subidos los de como los de arriba trataban de mantenerse y los de debajo de sacudírselos. Así, el que se caía salía del juego. Ganaba el equipo que lograba librarse de sus oponentes.

Otro juego propio de Méjico era *salta la mula* con un número ilimitado de jugadores a partir de tres. El que se la queda en posición de *pídola*, y el resto le salta por encima. El primer jugador iba saltando y decía la frase que los demás debían repetir al saltar, mientras realiza unos gestos que también deben ser repetidos por los otros.

En Costa Rica *salta la burra* se jugaba como la *pídola* y *Pico, Zorro, Zaina*, se llamaba *caballito de bronce*, donde unos se apoyaban entre sí haciendo *mesas*, otros corrían a subirse en sus espaldas y eran removidos por los de abajo, que, si lograban derribarlos antes de que el que estaba apoyado contra la pared, un árbol u otro sitio contaba once, terminaba diciendo: «Caballito de bronce, a tomar once» y el juego se iniciaba de nuevo.

En Colombia se conocía como *brinca burro* y consistía en saltar uno a uno los sucesivos burros de una cadena que se iba formando a medida que se saltaba. Estos burros estaban unidos entre sí, estirando los brazos hacia el suelo y agarrándose con un dedo de la mano.

En Perú se jugaba al *lingo*, En el juego hacían todos lo que indicaba «*el prima*», o sea, el que estaba el primero en la lía de seis o siete jugadores y el último tiraba *cuadras*, pues tenía que pasar a todos los que estaban agachados.

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

