La deuda pública de la Corona de Castilla en los siglos XVI y XVII*

Alberto Marcos Martín

Ilmo. Sr. Presidente,
Sras. y Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

A Don Felipe Ruiz Martín,
académico de número de la Real de la Historia
y de esta Institución Tello Téllez de Meneses,
siempre recordado,
en reconocimiento a su magisterio perdurable

Durante los siglos XVI y XVII la Monarquía Hispánica, para cubrir el creciente déficit que resultaba del remontarse los gastos por encima de los ingresos, recurrió, de manera insistente y cada vez con mayor perentoriedad, al crédito, tanto al que le proporcionaban sus súbditos del interior como –y sobre todo– al que le dispensaban las grandes casas comerciales extranjeras. Semejante forma de proceder, que obedecía también a otras razones, como se verá, no fue, desde luego, exclusiva de dicha construcción política. De hecho, el florecimiento de las altas finanzas en Europa a partir del siglo XVI estuvo estrechamente ligado al brusco crecimiento de las necesidades monetarias de los nacientes estados nacionales, una de cuyas principales ocupaciones, origen a su vez de sus apremiantes dificultades financieras, consistió precisamente en hacerse la guerra entre sí, lo que les llevaría a invertir cuantiosos recursos en tal menester. Sin embargo, aun aceptando que dicho comportamiento fue general, en ningún otro país del viejo continente el crédito público experimentó un aumento tan espectacular; en ningún otro país las finanzas estatales estuvieron

* Discurso de apertura del Curso Académico 2011/2012 de la ITTM.
* El texto original del presente artículo corresponde a mi capítulo "Deuda pública, fiscalidad y arbitrios en la Corona de Castilla durante los siglos XVI y XVII", en Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García, eds., Banca, Crédito y Capital. la Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505-1700), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006, pp. 345-375.

PITTM, 82-83, Palencia, 2011-2012, pp. 41-69.

tan imbricadas con el mercado del dinero, nacional e internacional; y en ningún otro país, en fin, el constante crecimiento de la deuda pública y la manera de enfrentarla determinaron tan negativamente el curso de su economía como en España, y más en particular, en Castilla.

Ya los Reyes Católicos hubieron de enfrentarse al grave problema financiero de contemplar cómo los ingresos de la Hacienda, aunque en continuado ascenso[1], apenas bastaban para sufragar los "gastos ordinarios", dejando en el aire los "gastos extraordinarios", esto es, los causados por las guerras principalmente, que sin embargo se dispararon a lo largo de su reinado. Para cubrir la diferencia, Fernando e Isabel, entre otras iniciativas, acudieron a los bancos locales "públicos" que habían surgido o estaban surgiendo en las principales ciudades de Castilla y Aragón[2]. Pero no siendo suficientes los contactos esporádicos con esa red de bancos locales –"públicos", puesto que habían de atenerse a una serie de formalidades y fianzas impuestas por las respectivas municipalidades, pero de particulares, se aclarará–, desde muy pronto los Reyes Católicos institucionalizaron las conexiones, creando los "bancos de corte", entre cuyas funciones, además de las propias de los bancos locales dichos (tomar depósitos, dar créditos, hacer transferencias y cursar giros), estaban, según parece, las de aceptar obligatoriamente las facturas de los proveedores de la real casa y la de anticipar los sueldos y "mercedes" a los funcionarios y privilegiados que se les señalare, todo ello a cuenta de los ingresos futuros de la Hacienda[3]. Es posible,

---

[1] De 1480 a 1504, por ejemplo, solo los ingresos provenientes de las rentas ordinarias de la Corona en Castilla pasaron de 94.401.000 mrs. a 317.770.227 mrs. *Vid*. LADERO QUESADA, M.A, *La hacienda real de Castilla en el siglo XV*, La Laguna, 1973; y del mismo autor, "La Hacienda Real de Castilla en 1504. Rentas y gastos de la Corona al morir Isabel I", *Historia. Instituciones. Documentos*, 3 (1976), pp. 3-37.

[2] Por lo que hace a Castilla, Felipe RUIZ MARTÍN elencó hace ya tiempo algunos de estos bancos "públicos" –una veintena en total– que funcionaron entre 1471 y 1495 ("La banca en España hasta 1782", en *El Banco de España. Una historia económica*, Madrid, 1970, pp. 13-15), precursores destacados de los que en el siglo XVI hallábanse instalados, en número bastante mayor, en las principales ciudades y villas castellanas. Noticias complementarias, concretamente sobre los bancos públicos sevillanos, proporciona OTTE, E., "Sevilla, plaza bancaria europea en el siglo XVI", en OTAZU, A., (ed.), *Dinero y Crédito (Siglos XVI al XIX),* Madrid, 1978, pp. 89-112. En la corona de Aragón, por su parte, la actividad de los bancos o cambiadores privados coexistió durante esta época con la desplegada por entidades públicas del tipo de las Taulas di Canvi.

[3] Debemos también a F. Ruiz Martín el descubrimiento de este otro tipo de bancos. Él mismo publicó el libro mayor, correspondiente a 1498, 1499 y 1500, de uno de ellos, el del banquero Pérez de Salinas, instrumento contable que permite apreciar claramente cuál era el alcance de su negocio: *Libro Mayor del "Banquero de Corte" de los Reyes Católicos Ochoa Pérez de Salinas (1498-1500),* Bilbao, 1980. Cfr. del mismo, a su vez, "Demanda y oferta bancarias (1450-1600)", *Mélanges en l'honneur de Fernando Braudel*, I, Toulouse, 1972, pp. 525-526; y "Crédito y banca,

por tanto, que estos "bancos de corte", de haberse desarrollado más y tenido mayor continuidad, hubiesen podido servir de sostén eficaz al crédito del Estado. Esta, empero, es una cuestión acerca de la cual solo cabe hacer conjeturas, pues la dinastía que ocupó a continuación el trono de España enseguida tomó otros derroteros[4]. Hoy sabemos, además, gracias a los últimos trabajos de Carretero Zamora sobre todo, que fueron los Reyes Católicos, metidos de lleno en las guerras de Italia, y no Carlos V, los primeros en recurrir a los *asientos* para obtener crédito en el exterior[5], inaugurando una forma de proceder que sus sucesores reiterarían insistentemente en el porvenir.

En efecto, fuera porque la pequeñez de los "bancos de corte" o de esos otros bancos locales "públicos" asentados en las principales ciudades y villas del país les incapacitaba para atender cumplidamente los requerimientos, cada vez más urgentes y cuantiosos, de la Monarquía Hispánica, fuera porque los intereses territoriales de esta, dispersos por toda Europa y defendidos generalmente a base de costosas guerras, hacían inexcusable la intermediación financiera de las grandes casas comerciales extranjeras, una función para la que los banqueros nacionales –justo es decirlo– no estaban debidamente preparados[6], lo cierto es que a los Habsburgo españoles no les quedó otro remedio que echarse en brazos de la banca europea, la cual encontró en las necesidades monetarias de los monarcas españoles un portillo abierto para drenar hacía sí las riquezas y el ahorro del interior, y captar el oro y la plata americanos que llegaban a Sevilla[7].

---

comercio y transportes en la etapa del capitalismo mercantil", en *Actas de las I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas*, III, Vigo, 1975, pp. 732-733.

[4] Ruiz Martín, F., "Crédito y banca...", *op. cit.,* p. 733.

[5] Algo había adelantado ya en su libro *Cortes, monarquía, ciudades. Las Cortes de Castilla a comienzos de la época moderna*, Madrid, 1988, pp. 103 y ss. También interesa a este respecto Otte, E., "Il ruolo del Genovesi nella Spagna del XV e XVI", en Maddalena, A. de y Kellenbenzk, H., (dirs.), *La repubblica internazionale del denaro tra XV e XVII secolo*, Bolonia, 1986, pp. 17-56.

[6] Se ha insistido, por parte de diferentes autores, en que la verdadera "ventaja" de los hombres de negocios internacionales sobre los nacionales (en particular de los genoveses, pues los Fugger y los Welser de los tiempos del Emperador eran otra cosa) estribaba no tanto en el tamaño de sus patrimonios o en las sumas de dinero que unos y otros poseían cuanto en la superior capacidad que distinguía a los primeros para organizar la movilidad del capital de terceras personas y hacer transferencias de dineros, o sea, para colocar fondos donde y cuando el monarca español los precisara, actuaciones para las que había de disponer de una infraestructura y de unos contactos con las ferias y bolsas comerciales internacionales de los que los segundos en buena medida carecían.

[7] Los metales preciosos –en un primer momento el oro, enseguida la plata– estuvieron siempre en el punto de mira de los banqueros que negociaron asientos con la Monarquía, por encima incluso de las ventajas mercantiles y las concesiones monopolísticas que pudieran obtener, las cuales, cuando así ocurrió, organizaron en su propio beneficio. Dos razones fundamentales justificaban

Es bien conocida la secuencia de esta que a la larga se revelaría fatal dependencia[8]: hasta 1552 los Fugger y los Welser, representantes de sendas dinastías de grandes comerciantes alemanes, destacaron por la cuantía de sus préstamos; seguidamente, los genoveses, que ya habían desempeñado un papel sobresaliente en los últimos años del Emperador, tomaron el relevo, y de 1577 a 1627, sobre todo, camparon a sus anchas por las finanzas españolas; a continuación entrarían en escena, atraídos por el conde-duque de Olivares, unos portugueses de estirpe judía de los que se sospechaba mantenían relaciones con la banca de Amsterdam, como así acontecía en realidad, lo que les permitió mantenerse hasta 1647 en primera línea de los *asientos*[9], desplazando en ese cometido, aunque no totalmente, a los banqueros genoveses, quienes, al igual que aquellos, todavía iban a reaparecer, bien que de manera intermitente y en medio del creciente protagonismo que empezaban a alcanzar los hombres de negocios de origen autóctono, durante la segunda mitad del siglo XVII[10]. Es suficientemente conocido, asimismo, el modo de proceder de estos "banqueros cosmopolitas", como los bautizara Felipe Ruiz Martín, con expresión que ha hecho for-

dicho interés. Para empezar, en ningún otro país de Europa el metal precioso era tan barato como en España, lo que significaba que podía cambiarse en el exterior con prima, obteniéndose solo en esa operación notables beneficios. Pero es que además dicha mercancia pronto devino absolutamente indispensable para la circulación y la oferta monetaria internacional, y al convertirse en el único medio de pago que se aceptaba en América y Asia, se hizo cada vez más necesaria conforme las potencias mercantilistas del centro y norte de Europa fueron incrementando sus relaciones comerciales con tales continentes.

[8] La establecieron hace ya tiempo los documentados trabajos de CARANDE, R., *Carlos V y sus banqueros*, 3 vols., Madrid, 1943-1967, DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Política y Hacienda de Felipe IV, Madrid, 1960, F. RUIZ MARTÍN, F., "La Banca en España...", *op. cit. passim*; y *Las finanzas de la Monarquía Hispánica en tiempos de Felipe IV (1621-1665),* Madrid, 1990 y ULLOA, M., *La Hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II*, 2ª ed., Madrid, 1977, particularmente el cap. XXIV. A estos títulos deben añadirse los de KELLENBENZK, H., sobre los Fugger, en especial su monumental *Die Fugger in Spanien und Portugal bis 1560*, Munich, 1990, 3 vols. (traducido parcialmente al castellano en ed. de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 2000), de LAPEYRE, H., sobre los Ruiz (*Une famille de marchands, les Ruiz de Medina,* París, 1955), y de BOYAJIAN, J.C., sobre los banqueros portugueses (*Portuguese Bankers at the Court of Spain, 1626-1650*, Rutger University Press, New Brunswick, 1983); y más recientemente, los de ÁLVAREZ NOGAL, C., *El crédito de la Monarquía Hispánica durante el reinado de Felipe IV,* Valladolid, 1997, y GELABERT, J.E., *La Bolsa del rey. Rey, reino y fisco en Castilla (1598-1648),* Barcelona, 1997.

[9] Amén del libro de Boyajian citado en la nota anterior, véase CASTILLO PINTADO, Á., "Dans la Monarchie Espagnole du XVIIe siècle: les banquiers portugais et le circuit d'Amsterdam", *Annales, E.S.C.,* 2 (1969), pp. 311-316; y BROENS, N., *Monarquía y capital mercantil: Felipe IV y las redes comerciales portuguesas (1627-1635),* Madrid, 1989.

[10] Desaparecerían definitivamente, al igual que la mayoría de las firmas portuguesas que aún seguían operando en el país, a principios de los años noventa del citado siglo. Cfr. SANZ AYÁN, C., *Los banqueros de Carlos II*, Salamanca, Universidad de Valladolid, 1988, p. 256 y ss.

tuna pero que habría que matizar[11], a los que se supeditaron, ajustando sus actuaciones, los banqueros y cambiadores nacionales, de la misma manera que tampoco nos son ajenas las características esenciales –tanto administrativas como propiamente financieras– de los instrumentos utilizados en sus relaciones con la Monarquía española, los famosos *asientos*, esto es, préstamos a reintegrar a corto plazo[12].

Hasta 1551-1552, y luego temporalmente de 1560 a 1566, en que estuvo prohibida la exportación de oro y plata por cuenta de particulares (hubo por el medio algunas extracciones oficiales de metal, pero pocas y nunca de excesiva cuantía), los asentistas de la Corona, con el dinero de sus reintegros en Castilla, compraban materias primas y artículos exportables a las regiones europeas en las que deseaban obtener liquidez. De esta forma, según ha enfatizado F. Ruiz Martín, sagaz escrutador de estos mecanismos, durante la primera mitad del siglo XVI el por él denominado "capitalismo cosmopolita" hubo de tener en Castilla, forzosamente, una faceta mercantil. Ello dio un auge suplementario a las grandes ferias castellanas e intensificó la actividad de mercado en el interior de la península. Pero también multiplicó las tensiones inflacionistas en aquellos sectores y productos en que más se hizo notar la presión de esa demanda, al tiempo que contribuyó a consolidar una estructura del comercio exterior poco acorde con los intereses de la industria nacional[13]. Una segunda vía utilizada por los prestamistas de la Corona para repatriar sus capitales mientras estuvo vigente la prohibición de la saca de la moneda consistió en comprar en los mercados de Medina del Campo, Rioseco o Villalón cuantas letras de cambio hubiese sobre otras ferias de "pagos" o plazas de "cambios" allende las fronteras[14]. En estos casos la presión compradora se traducía, puesto que además había abundancia de dinero, en una subida espectacular de las cotizaciones de las letras de cambio en las ferias de "pagos" castellanas para las ferias y plazas correspondientes de los Países Bajos, de Italia, de Alemania, de Francia, lo cual no deja-

---

[11] Al fin y al cabo, el vasto imperio español integraba la república de Génova, el Portugal posterior a 1580 y, en cierto modo también, el Imperio alemán en la época, primera mitad del siglo XVI, en que más brillaron los banqueros de esta procedencia.

[12] Además de las obras de Carande, Ruiz Martín o Domínguez Ortiz ya citadas, aprovecha mucho de cara a la correcta comprensión de tales instrumentos la lectura del librito de Lapeyre, H., *Simón Ruiz et les "asientos" de Philippe II*, París, 1953.

[13] Tales mecanismos han sido explicados por don Felipe en diversos trabajos, pero de manera señalada en *Pequeño capitalismo, gran capitalismo. Simón Ruiz y sus negocios en Florencia*, Barcelona, 1990, pp. 21-23, que es, se recordará, la introducción en español de sus *Lettres marchandes échangées entre Florence et Medina del Campo*, París, 1965.

[14] *Ibidem*.

ba de afectar negativamente también, y de diversas maneras, a los intercambios comerciales exteriores, cuestión esta en la que no podemos detenernos aquí.

A pesar de que durante el reinado del Emperador los gastos del Estado crecieron ininterrumpidamente por encima de los ingresos y de que, por culpa de ello, hubieron de intensificarse los tratos con los banqueros extranjeros, incrementándose de manera escalonada las cantidades tomadas en asiento, según la cuidadosa reconstrucción hecha en su día por R. Carande[15], los negros nubarrones que como consecuencia del crecimiento incesante del crédito público se proyectaban sobre el crédito privado y la economía en general no descargaron de momento en las tormentosas sacudidas que sobrevendrían más tarde. Lo prueba el que en 1551, por ejemplo, los retornos financieros pagados o debidos por los *asientos* concertados desde 1543 apenas supusieran un 27 por 100 más de los 8,4 millones de ducados tomados; en cambio, de 1552 a 1556 se suscribieron *asientos* por un montante global de 9,6 millones de ducados, esto es, una media anual sensiblemente superior, lo que se traduciría, al final del periodo, en una devolución de principal e intereses de 14,6 millones, o sea, un 52 por 100 más, porcentaje que sin embargo aún se mantenía por debajo de lo que iba a ser corriente después[16].

El panorama, en efecto, cambia radicalmente a partir de 1552. En sendos *asientos* concertados a finales del año anterior, los representantes del monarca español, que se encontraba acorralado en Innsbruck por la liga de los protestantes alemanes, no hallaron otra solución para reunir el dinero que con tanta urgencia se precisaba que otorgar "licencia de saca", esto es, permiso para extraer de España, en oro o en plata, el equivalente al principal e intereses de las cantidades prestadas. Resulta significativo que fuera un grupo de hombres de negocios genoveses el que arrancara tan revolucionaria concesión, pues preludiaba el protagonismo incontestable que los banqueros de esta República italiana iban a tener en las finanzas de la Monarquía Hispánica hasta el tercer decenio del siglo XVII cuando menos[17]... El caso es que en 1552 se inauguraron (si hacemos abstracción de algunas esporádicas concesiones efectuadas en los años veinte y treinta de la citada centuria que no escaparon a la observación de R. Carande, todas ellas por una cantidad no muy elevada) las "licencias de saca", y que las mismas no se interrumpieron en lo venidero, puesto que si bien la

[15] Ocupa esta buena parte del tomo III de su magna obra *Carlos V y sus banqueros*, ése que se subtítula precisamente *Los caminos del oro y de la plata (Deuda exterior y tesoros ultramarinos).* Utilizo la ed. de la Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1967.

[16] CARANDE, R., *op. cit.,* especialmente los cuadros insertos entre las páginas 34 y 35 del referido tomo.

[17] RUIZ MARTÍN, F., "Crédito y banca...", *op. cit*., p. 735.

libertad de extracción quedó temporalmente en suspenso de 1560 a 1566, la sublevación de los Países Bajos obligó a abrir de nuevo las fronteras a la libre circulación del metal[18]. A partir de ese momento los asentistas de la Corona –y en primer lugar, se insistirá, los genoveses, que entre tanto se habían alzado con el protagonismo en las negociaciones– comenzaron a desentenderse de la actividad comercial propiamente dicha para centrarse por entero en las finanzas y el manejo de los dineros. Ya no necesitaban, como antes, adquirir bienes para destinarlos a la exportación, habida cuenta de que el importe de los *asientos*, junto con los incrementos pactados, una vez reintegrado en Castilla, podían expedirlo, sin trabas, allende las fronteras, obteniendo además de las susodichas sacas unos beneficios suplementarios debido, como ya se ha dicho, a la subvaloración del oro y la plata en España con relación a la de las restantes economías nacionales europeas[19]. De esta manera, las grandes operaciones crediticias suscritas por la Monarquía a partir de 1552, y sobre todo después de 1566, se convirtieron sin paliativos en una sangría por la que abiertamente fluían, no ya solo el oro y la plata procedente de las Indias, sino también el ahorro del interior, al que se cerraba así la posibilidad de vivificar la economía nacional.

Además, los banqueros genoveses, una vez afianzados en su posición, no iban a conformarse, contrariamente a la que había sido hasta entonces la forma de actuar de los banqueros alemanes, con ser reembolsados de sus préstamos con las libranzas que les entregaba la Corona sobre las rentas fiscales de Castilla o sobre los tesoros indianos que arribaban a Sevilla para el rey, y con reiniciar de forma "extensiva", tras ser resarcidos, el ciclo créditos-reintegros. Sabían de sobra que esas libranzas en algunas ocasiones salían fallidas, que en otras no se cobraban a su debido tiempo (lo que ya desde 1543 había provocado alteraciones en el calendario normal de las ferias de pagos castellanas, decretándose retrasos en su convocatoria y/o prórrogas en su conclusión, las cuales con el tiempo fueron haciéndose más frecuentes y prolongadas) y que el negociar con ellas antes de su vencimiento resultaba cada vez más problemático al no haber particulares que quisieran arriesgar sus capitales en tales operaciones de descuento. Pero sobre todo los genoveses pronto se dieron cuenta de que las ingentes necesidades de la Tesorería española, derivadas de sus compromisos internacionales, no podían ser cubiertas únicamente con los ingresos de la Hacienda ni con los metales americanos que llegaban a Sevilla para el rey, y mucho menos con las cantidades que ellos, a título particular, estaban en con-

[18] Hubo algunas otras prohibiciones posteriores dictadas con muy poca convicción y que, por lo mismo, fueron enseguida revocadas o, simplemente, no tenidas en cuenta.
[19] Véase *supra* nota 7.

diciones de ofrecer, sencillamente porque carecían de ellas según se ha dicho ya[20]. Por eso, y porque era la única posibilidad que tenían de reproducir a escala ampliada sus negocios, se entregaron con denuedo a la tarea de movilizar el ahorro castellano –y en parte también el de la península italiana– para, una vez aprehendido, ponerlo a disposición del monarca hispano.

Instrumento esencial de dicha estrategia fueron, durante algún tiempo, los *juros* o títulos de la deuda consolidada. De 1561 a 1575 concretamente, los hombres de negocios genoveses, en los *asientos* que estipulan, exigieron que se les confiaran abultados paquetes de juros, no para retenerlos, sino para enajenarlos al instante a las personas e instituciones que quisieran adquirirlos, convirtiéndose así en verdaderos instrumentos de pago de sus anticipos. Se conocerán estos títulos con el nombre de *juros de resguardo*, que no hay que confundir con los *juros de caución* que en los *asientos* anteriores a 1561 se entregaban como prenda o cautela para el caso de que las verdaderas consignaciones resultasen fallidas. Los juros de resguardo desaparecieron, en opinión de Felipe Ruiz Martín, que ha seguido la particular trayectoria de estos títulos[21], con el decreto de 1 de septiembre de 1575 por el que se hizo oficial la segunda suspensión de pagos del reinado de Felipe II, para no volver a reaparecer hasta bien entrado el siglo XVII[22]. Las demás clases de juros, que las había, no cesaron, en cambio, de remontar en la segunda mitad del siglo XVI y, luego, durante el siglo XVII.

Varias fuentes venían alimentando en realidad el caudal de los juros desde el reinado de los Reyes Católicos, si no antes. Algunos, sobre todo en los

---

[20] Una muestra de la gran desproporción existente entre las disponibilidades reales de los genoveses y el volumen de operaciones bancarias que, gracias a sus habilidades, eran capaces de efectuar –"daban con la *destra*, como gráficamente ha señalado Ruiz Martín a la hora de describir su proceder, lo que previamente tomaban con la *sinistra*"– se hace evidente en el estudio del patrimonio de Tomaso Fieschi efectuado por DORIA, G., "Consideraciones sobre las actividades de un 'factor-cambista' genovés al servicio de la Corona española", en OTAZU, A., (ed.), *Dinero y Crédito..., op. cit.,* pp. 279-293.

[21] Véase su trabajo "Un expediente financiero entre 1560 y 1575. La Hacienda de Felipe II y la Casa de Contratación de Sevilla", *Moneda y Crédito*, 92 (1965), pp. 3-58.

[22] No obstante, a diferencia de lo sustentado por F. Ruiz Martín, CASTILLO PINTADO, A., "Los juros de Castilla. Apogeo y fin de un instrumento de crédito", *Hispania*, XXIII (1963), p. 47, piensa que los *juros de caución* cayeron en desuso ya desde 1555, siendo en realidad de resguardo los juros emitidos desde esa fecha. Cfr. asimismo TOBOSO SÁNCHEZ, P., *La deuda pública castellana durante el Antiguo Régimen (Juros),* Madrid, 1987, pp. 84 y ss.). Por mi parte, he podido comprobar que en el siglo XVII siguieron creándose y llamándose de resguardo (así se observa, por ejemplo, en asientos negociados en la primera mitad de dicha centuria) ciertos juros que por sus características y naturaleza eran como los de caución referidos. Es más, la misma denominación *juros de resguardo* se emplea a menudo, antes y después de las fechas indicadas por Ruiz Martín, para aludir a lo que son distintas modalidades de juros al quitar.

primeros momentos, procedían del pago de emolumentos, de mercedes y recompensas hechas a particulares por servicios prestados, o de compensaciones realizadas a iglesias, monasterios y Órdenes Militares con ocasión, especialmente en la segunda mitad del siglo XVI, de la desmembración e incorporación a la Corona de rentas y lugares de señorío eclesiástico vendidos de seguido a particulares. Eran los menos, y entre ellos los había perpetuos (*juros de heredad*) y de por vida (*vitalicios*). No faltaron en todo tiempo además las emisiones oficiales de juros, en su modalidad de amortizables o *al quitar*, pues desde que Fernando e Isabel iniciaron la venta de títulos para financiar la contienda granadina siempre hubo gentes interesadas en la adquisición voluntaria –y directa– de tales activos, por más que el número de estos potenciales compradores no hiciera sino disminuir ya desde finales del siglo XVI y en la centuria siguiente tales adquisiciones mudaran a menudo dicho carácter para convertirse, de hecho, en ventas forzosas de juros bajo diversas modalidades[23], llegándose incluso a emitir títulos sobre la hacienda extraordinaria (*servicios de millones y servicio ordinario y extraordinario*), aunque la mayor parte de estos serían entregados como consignaciones a los hombres de negocios por sus *asientos*. Las expropiaciones de las remesas americanas para particulares, iniciadas en el reinado de Carlos V[24], continuadas durante el de su hijo[25] y, luego, en los de sus sucesores –hasta 1651– no obstante las reiteradas promesas de no llevarlas a cabo[26], se saldaron frecuentemente también con la entrega de juros redimibles por un nominal equivalente al menos al de las cantidades secuestradas[27]. En fin,

---

[23] A algunas de las cuales, por ejemplo, alude Domínguez Ortiz, A., *Política y Hacienda..., op. cit*., pp. 322-323.

[24] La empresa de Túnez (1535), por ejemplo, se financió con oro indiano incautado a los particulares a cambio de juros al 3,33 por 100 (30.000 el millar). Ramos Gómez, L., "El primer gran secuestro de metales procedentes del Perú, a cambio de juros, para costear la empresa de Túnez", *Anuario de Estudios Americanos*, XXXII (1975), pp. 217-278. Otros episodios semejantes, anteriores y posteriores a esa fecha, en García-Baquero González, A., "Agobios carolinos y tesoros americanos: los secuestros de las remesas de particulares en la época del Emperador", en Castellano Castellano, J.L., y Sánchez-Montes González, F., (coords.), *Carlos V. Europeísmo y universalidad*. Vol. IV. *Población, economía y sociedad*, Madrid, 2001, pp. 309-336.

[25] Lorenzo Sanz, E., "La requisición de las remesas de oro y plata de mercaderes y particulares por la Corona en el siglo XVI", *Anuario de Estudios Americanos*, XXXIV (1980), pp. 271-293.

[26] Garzón Pareja, M., "Las urgencias de la Corona y el Consulado de Sevilla", *Estudis*, 2 (1973), pp. 207-218.

[27] La ventaja de los secuestros de remesas (préstamos forzosos al cabo) sobre los asientos concertados con los hombres de negocios radicaba no tanto en la unilateralidad de su ejecución cuanto en el más bajo interés que retribuía a los juros resultantes de tales maniobras. Se explica, por tanto, que los monarcas reiteraran una medida que, si bien tenía un bajo coste relativo en comparación con los asientos, causaba graves perjuicios al comercio americano.

los *asientos*, aparte de generar unas clases de juros específicos, como los de caución y de resguardo antes referidos, multiplicaron asimismo el montante de los juros ordinarios[28], sin olvidar que muchos de estos contratos incluían cláusulas de devolución de viejas deudas a liquidar con este tipo de títulos[29]. No obstante, fueron las quiebras de la Real Hacienda, las famosas bancarrotas, los episodios que más decisivamente contribuyeron a incrementar el volumen de los juros, sin olvidar asimismo que la institucionalización de los *valimientos* a partir de 1635 iba a dar lugar a la creación de nuevos juros al compensarse a los juristas, por aquella parte de sus rendimientos de que se *valía* el monarca, con más títulos y utilizarse los intereses secuestrados como *situación* de nuevos juros[30].

Llegábase a la declaración de bancarrota (eso es lo que ocurrió en 1557, 1575 y 1596[31], y ya en el siglo XVII, en 1607, 1627, 1647, 1652, 1660 –esta, empero, de alcance parcial– y 1662)[32] cada vez que la Corona, incapaz de hacer ~~frente a l~~os compromisos derivados de la deuda flotante (la de los préstamos

[28] Entre otras razones porque el reembolso de no pocos asientos se hizo –en proporción variable según los casos– con juros, bien vitalicios, bien al quitar. Un ejemplo lo ofrece el asiento formalizado por Pichinotti y di Negro dentro de otro de mayor cuantía negociado el 26 de julio de 1595 con un consorcio de hombres de negocios genoveses en virtud del cual los susodichos recibieron a cuenta 3.450.000 mrs. en dinero efectivo y 1.125.000 mrs. bajo la forma de juros vitalicios de 14.000 el millar. Cfr. FELLONI, G., "Asientos, juros y ferias de cambio desde el observatorio genovés (1541-1675)", en OTAZU, A., (ed.), *Dinero y Crédito..., op. cit*., pp. 337-338. El expediente se reiterará en el siglo XVII, llegándose a utilizar como respaldo de los nuevos juros, según queda dicho, los servicios de millones.

[29] Tales reconocimientos de deuda (y su ulterior conversión en deuda consolidada) no tenían por qué quedar supeditados, empero, a la firma de un nuevo asiento. En 1596, por ejemplo, los herederos de Tomaso Fieschi consiguieron que Felipe II se declarase deudor de 5.838.595 mrs. por créditos pendientes y otros servicios, deuda que les sería liquidada finalmente con la entrega de un juro por esa cuantía sobre los puertos secos de Portugal a razón de 14.000 el millar. DORIA, G., *op. cit.,* p. 282.

[30] Andando la segunda mitad del siglo XVII, hasta llegarían a utilizarse las *medias anatas* de juros, que es el nombre que se dio a tales entradas, como consignaciones de asientos.

[31] Persiste la duda de si el documento de 14 de noviembre de 1560 he de ser considerado como el decreto de una bancarrota. F. Ruiz Martín, en su contribución al congreso *El Tratado de Tordesillas y su época* ("Orígenes del capitalismo en Castilla", I, Madrid, 1995, p. 194) dijo que se había equivocado en 1968 ("Las finanzas españolas durante el reinado de Felipe II", *Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania*, II (1968), pp. 118-119) al interpretarlo como tal y venía a reconocer que se trataba más bien del "medio general" con el que se procuró hallar una salida a la suspensión de consignaciones de 1557.

[32] Véase últimamente SANZ AYÁN, C., "Hombres de negocios y suspensión de pagos en el siglo XVII", en BERNAL, A. M., (ed.), *Dinero, moneda y crédito en la Monarquía Hispánica*, Madrid, 2000, pp. 727-750. Completa dicha autora la referida lista con los "amagos" de bancarrota de 1666 y 1676-1677, sin dejar de referirse asimismo, como una modalidad "especial" de suspensión de pagos, a los decretos que de manera casi continuada se sucedieron en el último decenio del reinado de Carlos II.

reintegrables a corto plazo), decretaba la suspensión del pago de las consignaciones previamente concertadas con los hombres de negocios que le habían prestado dinero[33]. Dicha medida, a decir verdad, nunca se aplicó de manera total. Al fin y al cabo, la Monarquía Hispánica necesitaba de los recursos extraordinarios de los *asientos* (pero también de las habilidades y contactos de los asentistas) para sufragar sus obligaciones militares en el exterior, y una suspensión de pagos total hubiera supuesto cortar esas provisiones de fondos para el futuro. En consecuencia, de las suspensiones de consignaciones no solo se excluía a algunos de los más importantes acreedores del monarca (a quienes se estimulaba además con diversos ofrecimientos para que siguieran tratando con la Monarquía, una decisión que perseguía asimismo solventar sus necesidades más urgentes de crédito) sino que, en poco tiempo, se llegaba a un acuerdo con el resto de los afectados –*Medio General* fue el nombre dado a esta solución técnica–, por el cual la Corona reconocía unas deudas y las cubría principalmente con la entrega de nuevas emisiones de juros, eso sí retribuidos estos a un tipo de interés más bajo que el estipulado en los *asientos* con lo que ya de entrada el monarca conseguía un importante ahorro de numerario, juros en fin que los propios banqueros se encargaban posteriormente de comercializar al objeto de recuperar su liquidez. De ahí que a las bancarrotas se las haya definido también como operaciones de conversión forzosa de la deuda a corto plazo, la de los *asientos*, en deuda a largo plazo, la representada por los juros[34], si es que no contemplaban –de paso o a mayores, según se mire– otros objetivos, cual la conversión de unos títulos por otros[35]. Resulta evidente, sin embargo, que tales maniobras, aun cuando depararan

[33] Esta interpretación tradicional sobre las razones que propiciaron las bancarrotas es compatible con el hecho –cierto, por otro lado– de que la Corona intentase aprovechar tales ocasiones para encontrar una posición más favorable en la negociación del crédito, de igual manera que tampoco queda invalidada por la circunstancia –no menos cierta– de que los decretos suspensorios fueran utilizados en más de una ocasión para liberar las consignaciones ya comprometidas y emplearlas en otros menesteres más urgentes, como parece fueron los casos de las bancarrotas de 1652 y 1660-1662 en relación con las guerras de Cataluña y Portugal respectivamente. Cfr. sobre lo primero Álvarez Nogal, C., "La estrategia de la Real Hacienda en la negociación del crédito de los Austrias", en Bernal, A.M., (ed.), *Dinero, moneda y crédito..., op. cit*., pp. 439-456; y sobre lo segundo, Gelabert, J.E., *Castilla convulsa (1631-1652),* Madrid, 2001, p. 365 entre otras, y Sanz Ayán, C., "Hombres de negocios...", *op. cit*., p. 741.

[34] La consolidación con juros de la deuda flotante no fue solo un producto de las bancarrotas cuya secuencia quedó inaugurada en 1557. Antes y después se apeló a este mecanismo sin necesidad de llegar a la declaración de bancarrota. Por ejemplo, Ladero Quesada ha visto cómo ya en 1490-1491 se situaron en juros al quitar de 10.000 el millar unos 100 millones de maravedíes que ciertas personas habían prestado a los reyes en 1489. Cit. por Toboso Sánchez, P., *op. cit.,* p. 67.

[35] Sin ir más lejos, el acuerdo con los acreedores de la Corona de 14 de noviembre de 1597, ratificado por Felipe II el 14 de febrero de 1598, mediante el que se quiso saldar la bancarrota de

un alivio momentáneo de la carga financiera del Estado, provocaban un aumento de las sumas a pagar a medio y largo plazo en concepto de réditos de juros.

Nada mejor, pues, que rastrear la trayectoria de los juros para estimar la erosión continuada, persistente, del crédito público sobre el crédito privado, y para comprobar cómo esa erosión pudo afectar al desenvolvimiento de las actividades productivas (V. cuadro 1). Y es que los juros fueron el expediente que permitió aprehender el ahorro privado castellano y ponerlo a disposición de una Monarquía acuciada de modo permanente por sus obligaciones militares en el exterior. Por obra y gracia de los juros, en efecto, el dinero potencialmente productivo se transformó en "dinero político", o sea, dejó de estimular las actividades productivas, de donde procedía, para pasar a sufragar las guerras incesantes en que estuvo envuelta la Monarquía Hispánica. Su misma multiplicación, por otro lado, desempeñó un papel fundamental en la consolidación de una mentalidad rentista entre aquellos sectores de la población que, disponiendo de numerario, optaron por colocar su dinero en la adquisición de unos títulos que proporcionaban un cómodo y seguro interés (cuando menos durante el siglo XVI) en lugar de arriesgarlo en inversiones productivas, forma de actuar que si bien resultaba perfectamente racional para quienes la protagonizaban no era desde luego la más adecuada para promover el desarrollo económico general.

Pero es que además el aumento de los juros en circulación (en 1598 el principal de los juros corrientes equivalía ya a unos 80 millones de ducados, es decir, unas ocho veces los ingresos totales –incluido el tesoro americano que llegaba para el rey– de la Hacienda de Castilla por las mismas fechas, cifra que todavía habría de triplicarse en el curso del siglo XVII) pronto llevó a que su *situado* (o sea, el montante de los réditos devengados) superara el valor de las rentas ordinarias[36], lo que obligó, no obstante la paralela reducción del tipo de interés que los retribuía (*crecimientos*) y, consecuentemente, de la suma total a pagar por dicho concepto, a incrementar los impuestos existentes y, cuando esto no fue suficiente, al remontar nuevamente aquel por encima del producto de estos[37], a crear otros nuevos. Es decir, el crecimiento de la deuda pública con-

1596, determinó que el reembolso de las cantidades adeudadas se hiciera de la siguiente manera: las dos terceras partes bajo la forma de juros nuevos a 20.000 el millar y la tercera parte restante en ampliaciones ("crecimientos") hasta 14.000 el millar de juros vitalicios que corrían a 8.000 el millar y que ahora además pasaban a tener la consideración de "al quitar".

[36] Ya en 1560 las obligaciones de los juros excedían en un 3,9 por 100 del rendimiento de los ingresos ordinarios de la Corona no obstante el reciente aumento de estos, lo que significa que había títulos que "no cabían" en las rentas sobre las que se situaban. TOBOSO SÁNCHEZ, P., *op. cit.,* p. 126.

[37] Muy esclarecedora de esta doble carrera a distintas velocidades es la evolución que P. Toboso traza del situado que gravaba la renta del almojarifazgo mayor de Sevilla, pues pone de patente

solidada (esta de los juros) forzó (al igual que había ocurrido antes y seguiría ocurriendo después con la deuda flotante, la de los *asientos*) una creciente presión fiscal que la respaldara, tanto en su forma tradicional de impuestos (subidas de los derechos aduaneros, nuevos derechos sobre la exportación de lana, revisiones al alza de los encabezamientos generales de alcabalas y tercias, creación y sucesivas renovaciones del *servicio de millones*, cientos, papel sellado, etc.) como en la que ya a finales de la primera mitad del siglo XVI había quedado inaugurada (y que tendrá un gran porvenir en lo venidero, singularmente en el transcurso del Seiscientos) de *arbitrios* y expedientes, sancionándose por una y otra vía la pérdida continua de sustancia que aquella ocasionaba.

Porque, conviene tenerlo presente, eran las exigencias del crédito de la Corona previamente establecidas las que determinaban la actuación fiscal regia y no a la inversa. Dicho con otras palabras, la clave del sistema hacendístico que desde la época de los Reyes Católicos se instaura en Castilla y que los Habsburgo "perfeccionarán" no radicaba tanto en el ingreso cuanto en el gasto. Aquel debía subvenir a las necesidades generadas por este en vez de ajustarse este a las posibilidades ofrecidas por aquel. Las recaudaciones fiscales percibidas o por percibir servían a semejante propósito desde luego, pero cuando resultaban insuficientes, situación que pronto se convirtió en una constante, o bien se incrementaban –a base de aumentar las tarifas de los viejos impuestos o de crear otros nuevos–, o bien se recurría al crédito. Juros y *asientos*, al igual que la multitud de *arbitrios* y expedientes extraordinarios puestos en marcha a raíz de ello, insertábanse en el normal funcionamiento de este sistema, formaban parte de él, y dado que empeñaban, respectivamente, los ingresos existentes y por venir, para sostenerse y seguir expandiéndose, más tarde o más pronto acababan propiciando nuevos e inevitables crecimientos de la fiscalidad. Contempladas, pues, las cosas desde semejante perspectiva, las discusiones entre los historiadores acerca del *poder fiscal* del monarca y la existencia de *limitaciones* –institucionales o de otro tipo– a dicho poder pierden una buena parte de su sentido. Y es que, se repetirá, lo verdaderamente decisivo era el *poder de gasto*, la

---

que ya a partir de 1584 aquel "se comía" prácticamente la totalidad de lo que se recaudaba por este concepto (*Ibid*., pp. 137-138). No era este, sin embargo, el único caso de "empeño" de una renta de la Corona: en 1599, por ejemplo, se aseguraba que "todas las rentas, bajados los prometidos de ellas y algunas cargas forzosas que tienen, están empeñadas en juros al quitar, perpetuos y de por vida, y no se halla finca para S.M. de que se pueda prevaler, antes los juros están en el aire [...] como son muchos de los de la seda de Granada, diezmos de la mar, alcabalas, de manera que aún montan más los juros que (lo que) valen las rentas reales sobre las que están cargados". Citado por Tobooso, P., *op, cit*., p. 149. Cfr. asimismo Gelabert, J.E., *La bolsa del rey..., op. cit*., pp. 13-14.

voluntad de gastar del monarca, la cual, por otro lado, era presentada como una necesidad, aunque respondiera básicamente, como es sabido, a los intereses de una política dinástica bien concreta. A esos intereses, a esa *necesidad*, debían ajustarse imperativamente los ingresos, sin que el estado de las cuentas regias y los "aprietos de la Hacienda", tantas veces representados por las instancias competentes, impidiesen realmente la búsqueda de medios para proveerlos, y menos aún llegaran a embarazar la contratación de *asientos*, como insistentemente se pedía, o a frenar el ritmo de crecimiento de la deuda pública consolidada[38].

Ahora bien, los derroteros que en España siguió el crédito público, los daños que causó al crédito privado, mediatizándolo, coartándolo, y, cómo no, su incidencia perturbadora sobre la marcha de las actividades productivas (las cuales, llegado un cierto momento en la segunda mitad del Quinientos, se vieron desprovistas del ahorro privado que en otro tiempo las había alentado), no acabarían de entenderse del todo si no se tuviese en cuenta esta otra cuestión: que los gastos de la Monarquía Hispánica en el exterior, como consecuencia del sostenimiento de su poderosa maquinaria militar, hubieron de satisfacerse durante bastante tiempo (hasta los inicios del siglo XVII concretamente) en oro y no en plata. Sin embargo, en España el oro, único metal que aceptaban los soldados mercenarios de los tercios, escaseaba, mientras que la plata, gracias a la producción de las minas americanas, abundaba. Por el contrario, en Italia circulaba más oro que plata, y ese oro de la península italiana resultaba imprescindible para las guerras de Carlos V y Felipe II, sobre todo para la más voraz de todas, la de los Países Bajos, que estalla poco antes de que el oro comenzara a faltar[39]. En consecuencia, la plata de España no tuvo más remedio que supeditarse al oro italiano, del mismo modo que a Felipe II no le quedó otra salida que subordinarse y aceptar cuantas condiciones le impusieran quienes controlaban los resortes del más preciado metal en Italia y en buena parte de Europa: los capitalistas genoveses.

---

[38] Dicho ritmo de crecimiento fue en realidad mayor que el que indican las cifras del cuadro 1, pues paralelamente al aumento del situado hubo siempre amortizaciones de títulos o "desempeños" parciales de la Hacienda. Las mismas ventas de rentas reales con juros situados sobre ellas, operaciones que se multiplican en el siglo XVII, conllevaban –no hay que olvidarlo– la amortización de tales títulos, bien por parte del rey, bien por parte de los compradores (en cuyo caso el precio de la amortización se descontaba del precio de la venta), aunque cabía también la posibilidad de que estos aceptasen recibir, junto con la cosa comprada, la carga que pesaba sobre ella (además de la facultad de redimirla en el futuro), previo descuento lógicamente del precio en que la misma se estimaba.

[38] RUIZ MARTÍN, F., "Crédito y banca...", *op. cit.,* p. 738. Vid. asimismo su prólogo a la ed. española del libro de Geoffrey PARKER, *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659*, Cambridge, 1972 (Madrid, 1976, pp. 34-36).

Estos no solo consiguieron hacer de sus ferias cambiarias, primero en Besançon y a partir de 1579 en Piacenza, el principal centro internacional de compensación de Europa, luego de la decadencia de Amberes y Lyon, sino que pugnaron con éxito para lograr que los pagos que allí se efectuaban se saldasen, una vez compensados activos y pasivos, no en plata sino en oro. Con el oro que de esta manera captaban, y del que disponían allí donde las urgencias del monarca hispano lo requiriese (a cambio naturalmente de plata española, con la que asimismo negociaban en sus ferias de Piacenza, obteniendo en todo el ciclo amplios beneficios), los hombres de negocios genoveses se convirtieron en intermediarios insustituibles para Felipe II. Tal preeminencia, que iba a perdurar hasta el tercer decenio del siglo XVII, les permitió campar a sus anchas por las finanzas españolas y subordinarlas por entero a sus intereses. Sin embargo, también es verdad que sin su ayuda España no hubiera podido mantener durante tanto tiempo su política de potencia mundial[40]. Otra cosa distinta, claro está, es que dicha política fuera la más idónea para garantizar el progreso económico y social del país y de sus habitantes.

A pesar de los reiterados intentos por desplazarlos, el más conocido de los cuales se materializó en la promulgación del decreto suspensorio de 1 de septiembre de 1575[41], los asentistas genoveses mantuvieron firmemente su posición frente a la Corona hasta la suspensión de pagos de 1627 por lo menos. Ya antes, con ocasión de otras suspensiones de pagos, habían pasado malos momentos, pero una vez tras otra, a base de negociar, de capitular, de saberse imprescindibles en definitiva, consiguieron salvar la situación, llegando incluso a vaciar de buena parte de su contenido inicial tales expedientes. Incluso cuando parecía que iban a sucumbir definitivamente, llegaron a intervenir, tal como se acordó en los *medios generales* que siguieron a las bancarrotas de 1596 y 1607, los gastos, ingresos y patrimonio de la Hacienda regia, al objeto de que esta mantuviese su actividad y pudiese garantizar la devolución de la deuda, aunque en la segunda de las ocasiones dichas lo que hicieron en realidad fue

---

[40] Una última función que cumplían los asentistas regios y que en manera alguna se debe minusvalorar (por más que todavía no hayamos hecho mención a ella de forma expresa) consistía en convertir la corriente irregular de ingresos de la Corona (al ser estos discontinuos e, incluso, inciertos) en una corriente regular de gasto (la determinada en cada momento por las necesidades políticas y militares). (Vid. Domínguez Ortiz, A., *Política y Hacienda..., op. cit.,* pp. 92-93). En fin, tampoco se puede olvidar que los hombres de negocios, al proceder por su cuenta y riesgo al cobro de las consignaciones estipuladas en los asientos, se hacían cargo en la práctica de la percepción y gestión de tributos y rentas pertenecientes al monarca, con el consiguiente ahorro para este.

[41] Ruiz Martín, F., "Las finanzas españolas...", *op. cit.,* pp. 140 y ss., y *Pequeño capitalismo..., op. cit*., pp. 16-19.

trasladar buena parte de las cantidades que la Corona les adeudaba a los poseedores de juros merced a los *crecimientos* efectuados[42].

Si su estrella comenzó a palidecer a partir de la bancarrota de 1627 (aunque no de la manera brusca y determinante que a veces se ha supuesto)[43] no fue porque se negaran a llegar, como en ocasiones similares anteriores, a un posible arreglo con la Hacienda o porque la Corona se mostrase particularmente inclemente en esa coyuntura. Lo que ocurrió en realidad fue que no supieron adaptarse a las nuevas condiciones del mercado monetario y crediticio de la primera mitad del siglo XVII marcado por la inestabilidad y la caída de rendimientos que deparaba la inflación del vellón. Más aún, aquel sistema tan bien urdido que pivotando sobre las ferias de Piacenza y con la premisa de unas abundantes disponibilidades de plata había permitido a los genoveses controlar el tráfico del oro se descompuso hacia 1621 cuando los comerciantes y hombres de negocios toscanos, milaneses y venecianos rechazaron seguir aceptando las condiciones que aquellos les imponían y consiguieron desplazarlos de sus baluartes tradicionales retirándose a Novi[44]. En fin, no se puede dejar de considerar que la posición de los genoveses como intermediarios financieros indispensables hacía ya algunos años que había empezado a debilitarse, más concretamente desde que los acreedores del monarca español, y en último término los mercenarios de

---

[42] La bancarrota de 1596 ha merecido la atención, entre otros, de CASTILLO PINTADO, A., "Decretos et medios generales dans le système financier de la Castille. La crise de 1596", en *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel, op. cit*., pp. 137-144; y de SANZ AYÁN, C., "La estrategia de la Monarquía en la suspensión de pagos del 96 y su Medio General", en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Tomo II. *Monarquía, recursos, organización y estrategias*, Lisboa, 1998, pp. 81-95. En cuanto a la bancarrota de 1607 y su posterior medio general (14 de mayo de 1608), operaciones que siguen sin esclarecerse del todo, hay que consultar ahora GELABERT, J.E., *La bolsa del rey..., op. cit.,* pp. 44 y ss.

[43] Evaluaciones precisas sobre la participación de los hombres de negocios genoveses en los asientos negociados entre las bancarrotas de 1627 y 1647, y señaladamente en aquellos que contemplaban el envío de fondos a los Países Bajos, pueden verse en MARCOS MARTÍN, A., "España y Flandes (1618-1648): la financiación de la guerra", en ALCALÁ-ZAMORA, J., y BELENGUER, E., (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, II, Madrid, 2001, pp. 15-39.

[44] La evolución del volumen de negocio en las ferias de cambio genovesas ha sido establecida por G. Felloni a partir de las cifras del impuesto que gravaba los cambios (tráficos de dinero) efectuados en ellas. En síntesis, el referido autor ha podido distinguir "una fase ascendente [...] a partir de 1550 aproximadamente; una multiplicación decisiva de operaciones desde 1580 hasta alcanzar el techo de 1596-1610; una breve pausa de reflexión entre las fuerzas depresivas incumbentes y después una caída precipitada, que ya podrá advertirse a partir de 1615-1620". O sea, cuatro etapas que enmarcan un periodo que coincide –no por casualidad, como el propio Felloni se encarga de subrayar– con el de mayor rendimiento de las inversiones genovesas en España. *Vid*. "Asientos, juros y ferias...", *op. cit*., pp. 347-359.

los ejércitos, ante la escasez creciente del oro, comenzaron a aceptar la plata en sus cobros[45].

No obstante, todavía durante el reinado de Felipe III, como se acaba de indicar, los banqueros genoveses capitanearon la nave que llevaba la plata española a Italia y de aquí a Europa, una plata que previamente habían logrado atraerse a base sobre todo de colocar juros, cuyo volumen, por esta razón, siguió creciendo sin parar, y también, en otros casos, gracias a la venta de bienes y efectos del patrimonio real. Pero esa plata, con la que habían de solventarse en el exterior los gastos bélicos del monarca hispano, así como los intercambios comerciales exteriores, y que era insistentemente apetecida por las potencias mercantilistas del norte de Europa como medio de pago que permitía intensificar las relaciones comerciales con otros continentes, era cada vez más difícil de encontrar en España. No porque faltara realmente, pues además de la tesaurizada estaba la que seguía llegando de América (en cantidades aún importantes en estos primeros decenios del siglo XVII), sino porque se escondía, desplazada de la circulación por la moneda de vellón, cuyas acuñaciones (primero en forma de calderilla y después solo de puro cobre) se multiplicaron desde finales del siglo XVI, y que, por si fuera poco, pronto empezaría a ser manipulada en su denominación, supervalorándose o devaluándose según conviniese en cada caso a la Corona. En tales circunstancias, por tanto, el mantenimiento del crédito del Estado pasaba por sacar la plata de los escondrijos donde se guardaba, por movilizarla y verterla en la corriente que había de conducirla allende las fronteras, una corriente, dicho sea de paso, que competía en caudal con la que servía para saldar el creciente déficit de la balanza comercial.

Para llevar a cabo esa tarea se imponían, empero, otros métodos que los utilizados hasta entonces por los genoveses[46]. De hecho, a estos les fue resultando cada vez más difícil resolver el problema que suponía percibir ingresos de sus operaciones en España en vellón (en dicha moneda pasarían a hacérseles buenas la mayoría de las consignaciones de sus *asientos*, casi con la única excepción de las que tenían como respaldo las remesas de Indias y el producto de la bula de la cruzada) para pagar en el exterior con plata, y si de 1602-1603 a 1620, con ofertas tentadoras (auspiciadas muchas de ellas desde la Diputación

[45] Véase *supra* nota 37.

[46] El volumen de contratación de asientos durante el siglo XVII y la naturaleza o procedencia de los agentes implicados en los mismos pueden seguirse en Gelabert, J.E., *La bolsa del rey..., op. cit*., en especial el apéndice I, pp. 381-384, y Sanz Ayán, C., *Los banqueros..., op. cit*., señaladamente las tablas de los apéndices, pp. 485-571, autores que continúan así la serie iniciada, para el siglo XVI, por Carande y M. Ulloa. Véase asimismo, pues las cifras no coinciden, Marcos Martín, A., "España y Flandes...", *op. cit*., y las consideraciones metodológicas que allí se hacen.

del Medio General del 14 de mayo de 1608), todavía pudieron concitar la codicia de los que guardaban plata, encauzándola hacia sus bolsas, no tardarían en desfallecer anegados por la marea del vellón y la inestabilidad monetaria que propiciaba[47]. Los vacíos dejados por los genoveses fueron ocupados al instante por los judíos conversos portugueses, quienes se mostraron más resueltos a la hora de conjugar la manipulación del cobre con la selección y retirada de la plata[48]. Aunque los comienzos de sus negocios en España arrancan del siglo XVI, e incluso llegaron a participar en algunos de los *asientos* concertados por Felipe II, fue en las primeras décadas del siglo XVII cuando la presencia de este grupo de judíos portugueses se tornó más activa, unas veces ejerciendo el cargo de mayordomo de las grandes casas nobiliarias, otras actuando como administradores o arrendatarios de las aduanas y otras rentas reales, o, simplemente, dedicándose al comercio desde aquellos puertos de Andalucía en que se habían asentado, actividades que les iban a servir de plataformas para dar el salto hasta la ocupación de asentistas de la Corona cuando, tras la suspensión de consignaciones de 1627 y el retraimiento progresivo de los genoveses, fueron requeridos por el conde-duque de Olivares para desempeñar ese cometido[49].

En 1627 se inaugura, por tanto, la serie de *asientos* convenidos con los banqueros portugueses[50] que se prolongará sin interrupción hasta 1647, cubriendo un periodo caracterizado por el recrudecimiento de la guerra en diferentes frentes europeos (incluyendo la guerra abierta con Francia desde 1635) y, a partir de 1640, en la propia España (con las guerras de secesión de Cataluña y Portugal). No es necesario detenerse en la descripción de esas operaciones financieras que no difieren en lo esencial de las concertadas en tiempos de Carlos V, Felipe II o Felipe III. Tampoco es esta la ocasión de detallar las habilidades exhibidas por este grupo de judíos lusos para cambiar el vellón (moneda en la que de modo creciente, se reiterará, eran resarcidos en Castilla por sus adelantos en el exterior) por plata, la cual seguía siendo expedida fuera con el respaldo de las correspondientes licencias de saca. Interesa más que nos fijemos en cómo y de

---

[47] RUIZ MARTÍN, F., "La Banca en España...", *op. cit*., p. 56.

[48] *Ibid*., p. 115.

[49] Véase *supra* nota 9.

[50] En realidad, los primeros asientos negociados con banqueros portugueses datan de 1625, cuando se concertó con Simón y Lorenzo Pereira el pago en Amberes de 12.000 ducados, y 1626, año este en que ya fueron seis los asientos firmados con otros tantos hombres de negocios de esa procedencia por un montante total de 400.000 escudos. *Vid*. MARCOS MARTÍN, A., "España y Flandes...", *op. cit.,* p. 32 y nota 65. De todas las maneras, las conversaciones con grupos de financieros portugueses se remontan a 1622 cuando menos, según ha señalado BOYAJIAN, J.C., *Portuguese Bankers..., op. cit.,* p. 17.

dónde obtuvo la Real Hacienda los ingresos precisos para satisfacer a los asentistas por sus préstamos. Porque desbaratado el crédito privado que otrora le sirvió de sostén y disipado el ahorro de los particulares que durante más de cincuenta años los hombres de negocios genoveses habían sabido captar con ofertas lucrativas, en el siglo XVII, para mantenerse, el crédito público, aparte de las posibilidades que todavía le dispensaban los metales indianos, menores en todo caso de lo que en principio pudiera parecer (y menores también sin duda de lo que les parecía a muchos contemporáneos, tanto nacionales como extranjeros), hubo de intensificar la presión fiscal y recurrir de forma reiterada a los *arbitrios*, siguiendo las pautas de un comportamiento iniciado ya en la centuria anterior, pero que ahora iba a desbordar todos los límites imaginables.

La nueva vuelta de tuerca en la imposición fiscal era una consecuencia del desmesurado crecimiento del situado de los juros y de la búsqueda obligada de nuevas consignaciones que sirviesen de garantía de reembolso a los sucesivos capitales tomados a préstamo, pero también una necesidad impuesta por el descenso en el rendimiento de algunos de los impuestos más importantes dada la contracción económica y la disminución del número de contribuyentes que paralelamente estaba teniendo lugar[51]. A su vez, los *arbitrios* eran soluciones a la desesperada para recabar ingresos extraordinarios; como tales no reparaban en los efectos perniciosos –muchos y duraderos– que para aquella economía y para aquella sociedad se derivaban de su aplicación (suponían por tanto otras tantas manifestaciones de la supeditación de los intereses generales del país al Estado y la política), y al superponerse y hacerse la competencia los unos a los otros, como así terminaba ocurriendo, no hacían sino provocar a medio plazo una merma progresiva de la propia capacidad extractora de la Monarquía.

Cualquier relación, por somera que sea, de las medidas adoptadas refleja lo alocado de esa carrera. Antes de 1635, año de la entrada de Francia en la guerra de los Treinta Años, la Real Hacienda repitió y superpuso los servicios de *millones*[52], cada uno de los cuales tenía detrás unos *medios* de los que poder cobrarse, pidió y obtuvo diversos *donativos*, cargó con un subsidio especial al clero, gravó con el *impuesto de lanzas* a los grandes, títulos y prelados, estableció la *media anata* sobre cualquier nuevo cargo, merced o ayuda de costa (así como

[51] Un panorama declinante, este que se comenta, que, por si fuera poco, coincidía en el tiempo con una significativa disminución de las cantidades de metales preciosos que de las Indias llegaban a Sevilla-Cádiz para el rey, entre otras razones porque cada vez quedaba una mayor proporción de tesoro en las mismas cajas americanas para gastarla allí.

[52] Andrés Ucendo, J.I., *La fiscalidad en Castilla en el siglo XVII: los servicios de millones*, Lejona, 1999, caps. 2 y 7.

sobre la fundación o sucesión de mayorazgos), pignoró y/o enajenó oficios y derechos, y empezó a retener una parte de los réditos de los juros, además de rebajar el tipo de interés que los retribuía. Después de 1635 la presión se hizo mayor con el fin de incrementar las percepciones: al repertorio anterior, que fue intensificado (así sucedió con los *donativos*, o con los mismos *servicios de millones*, pues hasta cinco llegaron a cobrarse simultáneamente, extendiéndose al mismo tiempo la base impositiva a otros productos fuera de las tradicionales cuatro especies), se añadieron nuevos renglones contributivos, como los que gravaban la nieve y el hielo, la cerveza, la goma, el tabaco y un sinnúmero de productos locales; en 1637 se implantó el *papel sellado*, y en 1639 se aumentó el tipo de gravamen de las alcabalas con el segundo *uno por ciento* (el primero había nacido en 1626 como el principal medio para hacer frente al pago del servicio de los 12 millones), al que seguirían un tercero en 1656 y un cuarto en 1663-1664. Pero como todos los ingresos resultaban insuficientes y lo normal era que estuviesen comprometidos de antemano, hubo de procederse, con más asiduidad que antes, al secuestro de las remesas de Indias para los particulares[53]; multiplicáronse asimismo las ventas de cargos y oficios (tanto de los que ya existían y ahora se "acrecentaban" como de los creados expresamente para la ocasión), y se enajenaron sin cuento tierras baldías, jurisdicciones, términos y vasallos, tercias y alcabalas[54], dando consistencia a un proceso complejo y de consecuencias múltiples de cuyo estudio en profundidad me vengo ocupando desde hace algunos años[55].

Tampoco los juros se salvaron de la voracidad de la Real Hacienda al tiempo que nuevas emisiones se extendían sobre los ingresos extraordinarios. A partir de 1635 precisamente se institucionalizaron, según se ha adelantado ya,

[53] Solamente entre 1621 y 1640, según la conocida relación del contador Tomás de Aguilar que publicó Domínguez Ortiz (*Política y Hacienda*..., *op. cit*. pp. 333 y ss.), fueron casi cinco millones de ducados los que provenientes de las Indias para particulares se trocaron por juros. Asimismo, en 1649 se incautó un millón de ducados a los mercaderes de Indias, dándoseles a cambio títulos de deuda consolidada. TOBOSO, P., *op. cit*., p. 160.

[54] Por lo que hace a las ventas de rentas reales, por ejemplo, el reinado de Felipe IV acapararía la mitad prácticamente de todas las enajenaciones efectuadas en los siglos XVI y XVII, tanto si nos atenemos al valor anual de las rentas vendidas (179,9 millones de mrs. sobre 359,5) como al precio estimado de acuerdo con los tipos de capitalización aplicados a dicha magnitud (4.802,3 millones de mrs. sobre 9.689,9). Más concretamente, en el decenio 1630-1639 se vendieron 33,3 millones de mrs. de renta y en el de 1640-1649, 34,7 millones, cifras que equivalen al 9,2 y al 9,6 por 100 respectivamente de todo lo enajenado en las referidas centurias. Para más información, MARCOS MARTÍN, A., "Ventas de rentas reales en Castilla durante los siglos XVI y XVII. Algunas consideraciones en torno a su volumen y cronología", en GARCÍA FERNÁNDEZ, M., y SOBALER SECO, Mª A., (coords.), *Estudios en Homenaje al profesor Teófanes Egido*, Valladolid, 2004, I, pp. 265-298.

[55] Un planteamiento general de esta gran almoneda y de los problemas teóricos y metodológicos que suscita lo he avanzado en "Enajenaciones por precio del patrimonio regio en los siglos XVI

los descuentos –*valimientos*– de los intereses a pagar (en un primer momento, haciéndolos pasar por préstamos forzosos reembolsables con nuevos juros u ofreciendo a cambio de los mismos bienes y efectos del patrimonio regio, después ni eso), incrementándose enseguida los porcentajes retenidos: primero la tercera parte, muy pronto la *media anata* (a veces incluso la anata entera), deducciones a las que desde 1658-1660 se sumarían otras adicionales del 5, 10, 15 ó 20 por 100 según las circunstancias y necesidades[56], y ello siempre que los títulos tuviesen *cabimiento* en las rentas reales sobre las que estaban situados, pues en caso contrario ni tan siquiera llegaban a cobrarse o se cobraban solo en parte. A la postre, lo que con semejantes manipulaciones del situado se perseguía era romper la dinámica en la que este, debido a su crecimiento imparable, se hallaba metido, superando una y otra vez el valor de las rentas sobre las que estaba impuesto, o sea, liberar unos renglones de ingresos afectados en principio al pago de la deuda a fin de que el monarca pudiera servirse de ellos[57]. Tales medidas, sin embargo, habrían de convertirse en uno de los factores que, junto con la inflación[58], las sucesivas reducciones del tipo de interés[59] y las declaraciones de no cabimiento, más decididamente iban a influir en la depreciación de los títulos y en la caída progresiva de su cotización. Una tendencia esta que también se vería impulsada por el hecho, no menos trascendental, de que juros impuestos y pagados inicialmente en plata, desde el preciso instante en que el

---

y XVII. Balance historiográfico y perspectivas de análisis", en *VI Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. Homenaje al profesor Dr. D. Eiras Roel*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 419-443.

[56] Una relación detallada de estos descuentos y valimientos puede verse en Toboso, P., *op. cit.,* pp. 176-177.

[57] De hecho, la media anata de juros, con un rendimiento de unos dos millones y medio de ducados anuales, se convirtió a partir de esas fechas "en el más regular y saneado de los ingresos" de la Corona. Domínguez Ortiz, A., *Política y Hacienda..., op. cit*., p. 320.

[58] Los efectos erosivos de la subida de los precios sobre el poder adquisitivo de los rendimientos de los juros entre 1550 y 1650 han sido analizados por Fernández de Pinedo, E., "La deuda pública y los juristas laicos (1550-1650)", en Bernal, A.M., (ed.), *Dinero, moneda..., op. cit*., pp. 810-811.

[59] Algunas de estas reducciones del tipo de interés habían tenido lugar en el siglo XVI según qué tipos de juros. En 1608 se decretó, ya con carácter general, que no pudieran fundarse juros en el futuro –también censos– a menos de veinte mil el millar, circunstancia que sería aprovechada por los genoveses de la Diputación del Medio General de ese año para desempeñar viejos títulos y, de seguido, ponerlos de nuevo en el mercado, eso sí, crecidos "a mayores precios". El 8 de octubre de 1621 una nueva pragmática extendió este tipo de interés del 5 por 100 no ya solo a los censos y juros nuevos sino también a aquellos fundados con anterioridad y que estaban corrientes. Obviamente, tales medidas contribuían a hacer más liviano el peso de la deuda consolidada, pero sus efectos positivos para la Real Hacienda pronto quedaban anulados por el aumento incesante de los títulos.

precioso metal fue haciéndose cada vez más raro como medio de pago en las transacciones corrientes y comenzó a desaparecer de la circulación, dejarán de ser retribuidos en reales argénteos para pasar a ser cobrados, y esto en el mejor de los casos (o sea, siempre y cuando cupieran en las rentas sobre las que estaban fundados), en moneda de vellón.

De la larga serie de arbitrios puestos en práctica por la Corona, no debemos dejar de mencionar asimismo, por ser uno de los más reiterados y que mayores beneficios a corto plazo procuró a la Hacienda regia el relativo a la manipulación de la moneda de vellón. Se trataba, al cabo, de un auténtico impuesto sobre el capital, de un tributo disfrazado que, por si fuera poco, tenía mucho de confiscación[60]. Hasta 1680, en que se procedió a una drástica estabilización monetaria, las devaluaciones y revaluaciones continuas de la moneda de vellón (de la que entretanto, y en sucesivas emisiones, se había inundado el país sin otras miras que las puramente recaudatorias)[61] constituyeron, no obstante las condiciones puestas expresamente por el *reino* en las sucesivas renovaciones del servicio de millones, luego dispensadas –o no– por las ciudades, procedimientos normales encaminados a sacar de apuros, siquiera fuese momentáneamente, a la Real Hacienda[62].

Las maniobras, cuidadosamente urdidas, respondieron siempre a esa intención. Así, la Corona, cuando tenía pendientes elevadas deudas o disponía de plata suficiente para hacerlas frente, procedía a "crecer" el vellón, duplicando o triplicando su valor facial; consumada la operación, se adoptaba la medida contraria, es decir, se decretaba la "reducción" de la moneda de vellón a base de bajar su tarifa legal[63]. Tales resoluciones, que alternativamente provocaban fuertes tensiones inflacionistas y deflacionistas, además de las correspondientes subidas y bajadas del *premio* o prima de la plata, no pasaron desapercibidas a los acreedores del monarca, quienes estuvieron a menudo detrás de las mismas. A los asentistas extranjeros, en efecto, al igual que a la Real Hacienda, les inte-

[60] MORIENAU, M., "Monnaie et fiscalité modernes", en *Genèse de l'État moderne. Prélèvement et redistribution*, París, 1987, pp. 115-134. A la misma conclusión habían llegado algunos autores coetáneos como Juan de Mariana, autor de un pequeño tratadito sobre el tema que levantó no poco revuelo. Véase al respecto GELABERT, J.E., *La bolsa del rey..., op. cit*., p. 41.

[61] Una relación pormenorizada de los sucesivos arbitrios monetarios puestos en marcha en el siglo XVII se encontrará en GARCÍA GUERRA, E. Mª., "Las mutaciones monetarias en el siglo XVII. Consideraciones en torno a su estudio", *Cuadernos de Historia Moderna*, 14 (1993), pp. 243-254, o en SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. DE., *Política monetaria en Castilla durante el siglo XVII*, Valladolid, 2000.

[62] Cifras de lo recaudado por este concepto durante algunos años del reinado de Felipe IV pueden verse en DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Política y Hacienda..., op. cit*., pp. 256 y ss.

[63] RUIZ MARTÍN, F., "La Banca en España...", *op. cit*., pp. 123-124 y 131-132, y los trabajos citados en la nota 59.

resaba pagar sus deudas en España con moneda devaluada, pero cuando tenían cobros pendientes de realización o habían de cambiar –y pagar– vellón por plata, premiando esta por aquel, presionaban para lograr la reducción del vellón y conseguir que la relación legal plata-vellón no se disparase.

La economía española sería la principal perjudicada por esta arbitraria –nunca mejor dicho– sucesión de inflaciones y deflaciones, y las capas de población más débiles las que acusaron más duramente sus dañosos efectos[64], algo que ya había denunciado el P. Mariana en su célebre tratado *De Monetae Mutatione*. Pero incluso la propia Hacienda no podía pensar seriamente en solucionar los problemas que la acuciaban con unas medidas de tipo monetario que, además de los trastornos enormes que causaban[65], solo eran operativas durante un breve espacio de tiempo. De ahí que se hubiesen de imponer soluciones de continuidad con periódicas bancarrotas: nada menos que cuatro –las de 1647, 1652, 1660 y 1662–, se intercalaron en el periodo de mayor frenesí monetario, el que medió entre las rebeliones de Cataluña y Portugal de 1640 y la gran deflación de 1680[66]. Como quiera sin embargo que el rigor en cada una de dichas ocasiones proclamado no podía sostenerse más que durante un breve tiempo, al igual que en bancarrotas anteriores, también en estas se llegaría enseguida a un acuerdo mediante el cual los asentistas, por sus cuentas pendientes, eran indemnizados con juros[67]. De esta manera, la Real Hacienda continuó reiterando el consabido expediente de convertir la deuda flotante en deuda consolidada, pero no evitó, para dar *cabimiento* a esta última, lo mismo que había hecho antes para sostener la primera, el tener que recurrir a los mismos arbitrios que habían propiciado el desplome económico del país e impedían su recuperación.

Vistas así las cosas, difícilmente se podrá negar la influencia perturbadora de las finanzas públicas sobre el proceso económico y social de los siglos XVI y XVII; la responsabilidad del Estado, de los factores políticos en definitiva, en la ruptura, primero, de la coyuntura expansiva del Quinientos, y, de seguido, en el desencadenamiento y profundización de la crisis del Seiscientos. Y es que la Monarquía de los Austrias, entregada a la imperiosa búsqueda de recur-

---

[64] Véase, por ejemplo, Gelabert, J.E., *La bolsa del rey..., op. cit*., pp. 348 y ss.

[65] Y entre ellos no era el menor, desde luego, el de la elevación del precio del crédito solicitado por la propia Corona, lo que llevó a esta a establecer –sin demasiado éxito– un precio máximo en el cambio vellón-plata que era lógicamente inferior al corriente en el mercado. Sobre esta cuestión, Álvarez Nogal, C., "Los problemas del vellón en el siglo XVII. ¿Se consiguió abaratar la negociación del crédito imponiendo precios máximos a la plata?", *Revista de Historia Económica*, nº extraordinario 2001, pp. 17-37.

[66] Ruiz Martín, F., "La Banca en España...", *op. cit*., pp. 131-132.

[67] Sanz Ayán, C., "Hombres de negocios y suspensiones de pagos...", *op. cit.*

sos financieros que le permitieran cubrir el gasto creciente de su presupuesto, no se limitó a recurrir al mercado de crédito exterior y, por ende, a consagrar la gravosa intervención de los hombres de negocios internacionales en la economía nacional. También dio rienda suelta a la maquinaria extractora fiscal a base de crear nuevos impuestos y de aumentar la recaudación de los existentes, y no bastándole todavía los ingresos obtenidos por esta vía o los suplementarios llegados para ella de América en forma de metales preciosos, echó mano asimismo de cuantos expedientes y arbitrios le pudiesen deparar recursos de carácter extraordinario, aun a riesgo de modificar la estructura económica del país y de bloquear sus posibilidades de desarrollo futuro. Es más, sin los enormes gastos improductivos que causó la política militar de los Habsburgo españoles es muy posible que la economía peninsular hubiese seguido una evolución diferente de la que realmente registró, o, cuando menos, no habría estado tan mediatizada por las consecuencias negativas que la expansión de la deuda pública y las medidas adoptadas para financiarla suscitaron.

No en balde, la Corona, al incrementar las percepciones, independientemente de las modalidades y de los métodos escogidos para ello (aunque los más casi siempre acababan reforzando la fiscalidad indirecta predominante, tan injusta socialmente como regresiva desde la propia óptica fiscal), golpeó de plano a los sectores económicos más dinámicos, encareció la producción nacional y reasignó recursos hacia fines distintos de los que el progreso del país requería; al recurrir a los banqueros foráneos y permitir la extracción de metales preciosos (incluidos los que la explotación del Nuevo Mundo deparaba) facilitó la supeditación de la economía española al capital extranjero y aceleró la descapitalización del país; y al emitir excesiva deuda pública sustrajo una gran parte del ahorro privado de las inversiones productivas y contribuyó en no menor medida a la creación de una mentalidad rentista entre las capas de población potencialmente más activas[68].

Pero es que además la Corona modificó las condiciones de acceso de muchos campesinos al usufructo de la tierra y alteró la estructura de la propiedad en un sentido negativo para estos al vender los baldíos y comunales de los pueblos; consolidó la posición, poco propicia al crecimiento económico, de los patricios de las ciudades y de los *poderosos* locales al malbaratar cargos y oficios, rentas reales, términos y vasallos; y sometió la actividad económica a continuos altibajos inflacionistas y deflacionistas al abusar de las acuñaciones de

[68] Sin olvidar, por otra parte, que los tenedores de juros ligaron sus intereses a los de la Real Hacienda, y se implicaron, por tanto, en la política de la Monarquía y en el sistema de hacienda que la sustentaba.

vellón y manipular su denominación cada vez que le convenía. Más aún, al requerir de villas y ciudades ayudas dinerarias en forma de donativos y servicios extraordinarios, cuya verdadera entidad está por cuantificar más allá de lo que indican algunos ejemplos concretos conocidos[69], o al implicarlas en la enajenación del patrimonio regio, de buen grado o a la fuerza, obligándolas por ejemplo a comprar aquello que se vendía o, en otros casos, a pagar para que no se vendiese, la Monarquía indujo endeudamientos municipales que acabaron generando, a escala local, una fiscalidad paralela de efectos no menos nocivos para sus poblaciones respectivas que los de la fiscalidad estatal propiamente dicha. Y algo parecido cabría decir del endeudamiento de la aristocracia, cuando este tenía su origen en las demandas dinerarias del rey, endeudamiento que terminaba siendo sostenido, de una u otra forma, por sus vasallos.

Ciertamente, las consecuencias de esta política no se sintieron por igual en todas las regiones peninsulares. Los mayores impactos se acusaron en la corona de Castilla, de norte a sur, por ser también allí donde la actuación del Estado y el peso de los factores políticos aludidos fue mayor, aunque a decir verdad las regiones cantábricas, junto con Galicia y las provincias vascas exentas, consiguieron esquivar los golpes más duros[70], pudiendo protagonizar un renacer, con raíces sólidas en pleno siglo XVII, que contrasta vivamente con el hundimiento del interior. Los países de la corona de Aragón, en cambio, escaparon en buena medida a los desastres. El contar con haciendas separadas, el disfrutar de regímenes contributivos propios, les permitió, qué duda cabe, salir relativamente indemnes de los excesos fiscales de la Monarquía. Además, al mantener sus propios sistemas monetarios y gozar de una relativa estabilidad en este plano, los territorios forales pudieron excusar los daños que el caos monetario infligió a Castilla. No es casual, en fin, que fueran estas regiones también

---

[69] Véanse aquellos a los que alude Gelabert, J.E., *La bolsa del rey..., op. cit*., p. 216 y ss.; o Martínez Ruiz, J.I., "Crédito público y finanzas municipales en España (Siglos XV-XVIII)", en Bernal, A.M., (ed.), *Dinero, moneda y crédito..., op. cit*., pp. 863-877.

[70] Las cifras de recaudación de los millones pacientemente recopiladas por J. I. Andrés Ucendo son harto ilustrativas a este respecto. En 1625, por ejemplo, año en que las provincias gallegas adquirieron voto propio en las Cortes, segregándose de Zamora, la ciudad que hasta entonces había hablado por ellas, las pagas de esta región apenas representaban el 4 por 100 del total, porcentaje inferior al de provincias como Segovia, Valladolid o Toro, y muy alejado del de las grandes provincias del reino como Sevilla, Granada, Málaga o Toledo (*La fiscalidad en Castilla..., op. cit.,* p. 165). Asimismo, es otra forma de comprobar este extremo, la contribución media por vecino en dos partidos representativos de la cornisa cantábrica, como Ponferrada y Oviedo, fue, a comienzos del segundo tercio del siglo XVII, de 123 y 108 maravedíes respectivamente, cantidades que se situaban muy por debajo de las calculadas de media para toda la Corona (795 mrs.), para Andalucía (961 mrs.) y para Castilla la Vieja (642,5 mrs.) (*Ibid*., pp. 170-173).

aquellas en donde el espíritu empresarial se mantuvo mejor a despecho de las consecuencias negativas que el triunfo de la mentalidad hidalga, la inclinación hacia la renta y la ruralización de las fortunas provocaron en otras zonas.

Parece claro, por tanto, que las dificultades de la Real Hacienda y los avatares de las finanzas estatales tuvieron también una gran parte de responsabilidad en la diferenciación regional que el proceso económico y social de los siglos XVI y XVII fue creando, y que la evolución posterior se encargaría de ahondar todavía más; como también la tuvieron en el hecho, no menos revelador, de que esa diferenciación se sustanciara definitivamente en una dirección contraria a la que el resurgir de la economía, tras la crisis bajomedieval, había apuntado en un principio, favorable en este caso a la España interior[71].

No faltaron, por lo demás, quienes, en el seno de la sociedad, supieron sacar provecho del mar revuelto en que las finanzas públicas sumieron a la economía española ya desde finales del siglo XVI. Fueron estos los componentes de un grupo integrado fundamentalmente por profesionales, funcionarios de la administración central y burgueses enriquecidos (miembros de la clase mercantil sobre todo), que aprovechando las muchas oportunidades que al respecto les brindaba la Real Hacienda (y entre ellas, la posibilidad de alcanzar un ennoblecimiento efectivo y real), devinieron en representantes de una oligarquía terrateniente capaz de marcar con su impronta conservadora, si no reaccionaria, el posterior devenir de la sociedad y la economía españolas, llegando a fundirse en no pocos casos con los grandes, los viejos nobles y el patriciado de las ciudades. Porque fue en el siglo XVII –lo ha reiterado F. Ruiz Martín en diferentes trabajos, tratando de resumir un proceso que a la postre resultó ser bastante más complejo[72]– cuando se consolidó en Castilla la oligarquía de terratenientes, la misma que saldrá incólume de los proyectos fraguados en el siglo XVIII para llevar a cabo una reforma agraria, y que se convertirá en latifundista con las desvinculaciones y desamortizaciones del siglo XIX.

Censos y juros constituyeron las inversiones hacia las que muchos de estos individuos derivaron primeramente sus fortunas y de las que obtuvieron pingües beneficios, los cuales utilizaron luego para participar activamente en la "gran almoneda" en que España se convirtió por mor de las penurias de la Real Hacienda. Los mismos arbitrios monetarios a los que se entregó la Corona en el siglo XVII multiplicaron las posibilidades de ascensión de estos advenedizos, pues, como tenedores habituales de plata y bien informados por lo general de las disposiciones a pro-

[71] Son algunos de los planteamientos que estructuran y se desgranan por extenso en mi libro *España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad,* Barcelona, 2000.
[72] Véase, por ejemplo, "Crédito, comercio y transportes...", *op. cit*., p. 745.

mulgar, pudieron comprar semirregalado cuanto la Real Hacienda se decidió a vender (desde tierras baldías hasta vasallos, pasando por rentas reales, oficios, etc.), pagando por ello en plata pero aprovechando siempre el margen por alto de los premios. Además, no pocos de ellos, como propietarios de juros que eran, consiguieron de la Corona el reconocimiento de los descuentos efectuados en sus títulos (medias anatas), que de esta forma se convirtieron en un crédito hecho a la Real Hacienda, el cual fue empleado asimismo para comprar rentas reales y otros bienes del patrimonio regio en operaciones que recibirían precisamente el significativo nombre de "consumos de medias anatas"[73]... Es decir, la Monarquía de los Austrias, con sus actuaciones en materia fiscal y financiera, no solo dio, desde arriba, nuevos impulsos al proceso de desnaturalización de la clase históricamente ascendente salida de la expansión del Mil Quinientos, sino que contribuyó en no menor medida a reforzar las estructuras sociales tradicionales en las que aquella acabaría integrándose, las mismas por otra parte que, desde abajo, bloqueaban el desarrollo de las fuerzas productivas una vez que habían sobrepasado un cierto umbral.

Quizás muchos de los males referidos se podrían haber evitado si el capital financiero nacional hubiera dado muestras de una mayor fortaleza, o en el caso de que la potencia político-militar de la Monarquía Hispánica hubiese contado con el respaldo de un banco estatal. Ya hemos visto, sin embargo, cómo ante el capitalismo internacional representado por los genoveses (y en menor grado por alemanes, portugueses y flamencos), los banqueros y hombres de negocios castellanos se mantuvieron siempre en una posición subordinada. Les faltó capital, y carecieron también de las relaciones y de la presencia necesaria en las ferias y plazas de cambio europeas para hacer frente a los pagos internacionales. Por eso hubieron de contentarse con servir de auxiliar del "capitalismo cosmopolita", con desempeñar el papel de comisionistas de las grandes firmas extranjeras, o bien con actuar en operaciones de poca monta, lo que sin embargo no fue suficiente para protegerles de las violentas sacudidas que el crédito público propinó al crédito privado, de las fluctuaciones coyunturales del comercio hispanoamericano, y después de 1566 en particular, de las consecuencias de la autorización concedida a los hombres de negocios extranjeros para extraer oro y plata, y de la ruptura del comercio del norte por las hostilidades marítimas con holandeses e ingleses.

De hecho, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII la mayoría de los bancos públicos de particulares existentes en las principales ciudades castellanas (por no hablar de la corona de Aragón, donde la banca privada se había

[73] Sobre la incidencia de estas operaciones en, por ejemplo, el volumen y evolución de las ventas de rentas reales, véase Marcos Martín, A., "Ventas de rentas reales en Castilla...", *op. cit.*

desarrollado menos) habían cesado en su actividad, bien por quiebra –lo más corriente–, bien por renuncia de sus titulares a seguir ejerciendo un negocio cargado de riesgos y cada vez más supeditado a los avatares de la Real Hacienda. Solo en Madrid, hacia donde se habían desviado entre tanto los flujos crediticios (tras la quiebra del sistema ferial asentado en la Submeseta Norte), subsistían por entonces algunos bancos públicos –"bancos en la corte"–, la mayoría de ellos además en manos de extranjeros, en los que con frecuencia se depositaban aquellas cantidades que los asentistas se comprometían a poner en España a disposición de la Hacienda regia. Y, por supuesto, también a esas alturas hacía mucho tiempo que habían desaparecido aquellos "bancos de corte" de la época de los Reyes Católicos que de haber tenido continuidad hubieran podido convertirse en una suerte de bancos centrales. Por el contrario, ninguno de los proyectos que en el transcurso de los siglos XVI y XVII se idearon para llenar esta laguna, el más cacareado de los cuales –pero no el único[74]– tenía como meta la creación de una red de erarios y montes de piedad que fuera capaz de actuar como un banco público[75], dio los resultados esperados, si es que no se saldaron, antes incluso de echar andar, con el más absoluto de los fracasos [76].

---

[74] Pues como tales se han de considerar también el "expediente" puesto en práctica por Felipe II al poco de ocupar el trono de convertir la Casa de la Contratación de Sevilla en banco comercial y, a la vez, caja de la deuda pública de la Monarquía, estudiado por RUIZ MARTÍN, F., "Un expediente financiero...", *op. cit*.; o las Diputaciones para el Consumo de Vellón creadas en 1627, a las que desde el principio se las asignó otros cometidos.

[75] Véase RUIZ MARTÍN, F., "La banca en España...", *op. cit*., pp. 74 y ss.; y recientemente DUBET, A., *Réformer les finances espagnoles au Siècle d'Or. Le projet Valle de la Cerda*, Clermont-Ferrand, 2000 (trad. esp., Valladolid, 2003). Se lee también con provecho la *Carta que se embió por la Junta grande (de Reformación) a las ciudades [de] Voto en Cortes a 28 de Octubre 1622*, en la que se hace una precisa exposición del plan de los erarios, a los cuales no solo se juzga por muy convenientes sino que se asegura que "en ellos como en tabla vnica se libra la saluazión de la Monarchía". GONZÁLEZ PALENCIA, Á., *La Junta de Reformación*, Valladolid, 1932, doc. 62, pp. 398 y ss.

[76] También fracasaron los intentos ensayados en diferentes momentos por la Monarquía para enviar, a través de conductos oficiales (esto es, al margen de la gravosa intermediación de los hombres de negocios extranjeros), el oro y la plata castellana a los Países Bajos. Es el caso de los envíos de tesoros realizados entre 1583 y 1587, que vía Génova para los Países Bajos meridionales tenían como primer destino el castillo de Milán, acerca de los cuales se encontrará información en RUIZ MARTÍN, F., "Las finanzas españolas...", *op. cit*., p. 159; y "Las finanzas del rey", en *Felipe II. Un monarca y su época,* San Lorenzo del Escorial, 1998, p. 406. Los citados, sin embargo, no fueron los únicos envíos: se reiterarán en 1591, y en 1629 y 1654, que sepamos, se hicieron nuevas remesas de dinero en metálico para Flandes, como ha visto ÁLVAREZ NOGAL, C., "La estrategia de la Real Hacienda...", *op. cit*., p. 445.

CUADRO 1

Evolución del situado de juros y cuantía de su principal en los siglos XVI y XVII

Años	*Réditos anuales (en mrs.)*	*Tasa de interés (en %)*	*Principal (en mrs.)*	*Principal (en ducados)*
1504	112.362.468	[10]	1.123.624.680	2.226.332
1505	109.016.586		1.090.165.860	2.707.108
1515	129.300.000	[9,75]	1.326.153.840	3.536.410
1516	131.103.000		1.344.646.150	3.585.723
1522	137.926.000	[9.50]	1.451.852.631	3.871.607
1523	139.930.000		1.472.947.368	3.927.859
1524	152.515.000		1.605.421.052	4.281.122
1526	186.555.000	[9]	2.072.833.333	5.527.555
1527	185.184.000		2.057.000.000	5.486.933
1529	232.856.000		2.587.288.888	6.899.437
1536	269.530.000	[8]	3.369.125.000	8.488.333
1538	253.143.000		3.164.287.500	8.438.100
1540	266.700.000	[7]	3.810.000.000	10.160.000
1542	273.155.000		3.902.214.285	10.405.904
1545-1550	323.698.811	6,25	5.179.180.970	13.811.149
1552	299.580.826	6,09	4.919.225.380	13.117.934
1554	329.329.000		5.407.701.140	14.420.536
1560	550.687.280	6,78	8.122.231.260	21.659.283
1566	790.195.000		11.654.793.510	31.097.449
1573	1.031.892.650		15.219.655.600	40.585.748
1584	1.227.439.000			
1594	1.431.318.546	5,81	24.635.431.000	65.694.482
1598	1.737.860.239	5,79	30.014.857.300	80.039.619
1623	2.110.125.000	[5]	42.202.500.000	112.540.000
1637	2.407.030.838	[5]	48.140.616.760	128.374.978
1638	2.470.780.858	[5]	49.415.617.160	131.774.979
1667	3.430.252.875	[5]	68.605.057.500	182.946.820
1687	4.181.032.700	[5]	83.620.654.000	222.988.411
1714	7.339.300.905			

FUENTE: F. RUIZ MARTÍN, "Un expediente financiero...", *op. cit*. y "Crédito y banca...", *op. cit*., p. 739 (para el siglo XVI); A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Política y Hacienda*..., *op. cit*., pp. 318-326 (para los años 1623, 1637, 1667 y 1687); P. TOBOSO SÁNCHEZ, *La deuda pública castellana*..., *op. cit*., pp. 133 y 173 (para los años 1584 y 1714); y AGS, CJH, leg. 777 (para el año 1638).

Dos Cristos a imagen y semejanza del hombre
(Dimensión horizontal y vertical del alma palentina en la interpretación de Miguel de Unamuno y de Victorio Macho)*

Miguel de Santiago Rodríguez

Ilmo. Sr. Presidente,
Sras. y Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

Sean mis primeras palabras de agradecimiento a los miembros de la Institución por haberme elegido el pasado 31 de mayo de 2010 para formar parte de la misma como académico numerario. Vaya también mi recuerdo para todos aquellos que un día formaron parte de la entidad que hoy me acoge y con quienes compartí amistad e inquietudes humanas y culturales: Antonio Álamo Salazar, Jesús Castañón y Casilda Ordóñez, estos dos últimos mentores de mi nombramiento como académico correspondiente en la sesión de 23 de febrero de 1977. Y, por supuesto, agradezco entrar a formar parte de este selecto grupo académico, en el que vuelvo a encontrarme con antiguos compañeros de estudios, como Faustino Narganes Quijano, compañeros de la redacción del periódico madrileño *Informaciones*, como José María Pérez González «Peridis», profesores de los años de adolescencia y juventud, como Manuel Carrión Gútiez y Mariano Fraile Hijosa, poetas y editores que acogieron mi obra y que publicaron benévolas críticas en sus medios de difusión, como José María Fernández Nieto, Marcelino García Velasco y Gonzalo Ortega Aragón, y debo añadir también a Manuel Revuelta González, profesor universitario y riguroso historiador, cuyas obras iba leyendo y reseñando a medida que aparecían, una y otra vez con el elogio merecido, aun antes de que lo conociera personalmente y me honrara con su amistad siempre generosa.

DOS CRISTOS PALENTINOS

Hay dos Cristos en Palencia, que son dos Cristos netamente palentinos, dos Cristos nuestros, dos Cristos hechos a imagen y semejanza del hombre. Y

* Texto del discurso propunciado con motivo de su recepción pública como Académico Numerario de la Institución el día 14 de diciembre de 2010.

PITTM, 82-83, Palencia, 2011-2012, pp. 71-146.

ambos, aparentemente tan distintos, reflejan perfectamente el alma de nuestras gentes. Si Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, puede decirse también que los artistas, mejor que nadie, son los creadores que retratan –y, al mismo tiempo, configuran– el alma de los hombres de su tiempo. Uno de esos Cristos, el del convento de las Claras, ha sido literaturizado a base de leyendas, como la de *Margarita la tornera* del dramaturgo romántico vallisoletano José Zorrilla[1], y también en el impresionante poema de Miguel de Unamuno; es el Cristo horizontal, a ras de tierra. El otro Cristo es vertical, mira desde lo alto, custodia, acoge, bendice, une el cielo con la tierra; lo ideó así un escultor palentino, Victorio Macho, amigo también del poeta, filósofo y catedrático de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno. Éste quedó inmortalizado en el busto que realizó el palentino y dedicó asimismo palabras de gran consideración hacia la escultura erigida sobre el cerro de la capital que él visitaba con frecuencia[2].

Si el filósofo José Ortega y Gasset decía que en Castilla «la vertical es el chopo y la horizontal el galgo»[3], yo quiero redefinir esas líneas acudiendo a dos polos de la religiosidad cristiana: la que viene expresada en esos dos Cristos palentinos, tan expresivos, tan nuestros. He ahí reflejadas en dos obras artísticas –literaria[4] y escultórica– las dos dimensiones del ser humano: la horizon-

---

[1] ZORRILLA, J., *Obras (Poesías, leyendas, teatro).* Edición e introducción de Julián Marías. Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, pp. 264-394.

[2] Para explicar la presencia del escritor vasco en estas tierras hay que recordar que el 23 de septiembre de 1929 el hijo mayor del catedrático y rector de Salamanca había contraído matrimonio en Palencia. En efecto, Fernando de Unamuno Lizarraga, se casó con Mercedes Adarraga Díez en la catedral, en una ceremonia litúrgica oficiada por el canónigo magistral Vicente Matía. No es este el momento de detallar las relaciones frecuentes del escritor con nuestros pueblos y nuestras gentes. Miguel de Unamuno pertenecía a la Generación del 98, cuyos componentes, todos ellos procedentes de la periferia peninsular, se sintieron atraídos por el paisaje y las gentes de Castilla y en ella vivieron intensamente. La nieta de Unamuno, Mercedes, hija de Fernando, vinculado muchísimos años a Palencia por su trabajo como arquitecto municipal, manifiesta que, después de 1921, las visitas de su abuelo a Palencia fueron continuas y prolongadas, ya que tuvo un amor especial por el campo y el paisaje palentinos. Cf. las respuestas de UNAMUNO ADARRAGA, M. DE, a un cuestionario formulado por GONZÁLEZ LANDA, M. C., y TEJERO ROBLEDO, E., en "Don Miguel de Unamuno en mi recuerdo: Docencia y escuela", *Didáctica (Lengua y Literatura),* 11 (1999), pp. 257-268.

[3] Esta metáfora o alegoría del paisaje la encontramos en el apartado "Geografía de la meseta", justamente cuando comenta su paso por la Tierra de Campos palentina en el capítulo "De Madrid a Asturias o los paisajes", perteneciente a las *Notas de andar y ver* que el autor reunió en *El espectador*, *III*. ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*. II, Taurus, Madrid, 2008, p. 381.

[4] La importancia artística del Cristo de las Claras no viene dada por la calidad de la escultura, sino por el poema inmortal que le dedicó Miguel de Unamuno y por la literatura que, a partir de entonces, ha suscitado. Antes de seguir más adelante, permítaseme una reflexión que considero de capital importancia. El criterio de las restauraciones del patrimonio histórico-artístico debe ser el de

tal y la vertical. Anclado en la tierra donde transcurre su existencia, ha de sufrir los embates y golpones de cada día, pero siente la llamada a la esperanza y eleva la vista a un horizonte lejano donde reposar tras los duros afanes de esta peregrinación. Porque, como cantara nuestro gran poeta del medievo, Jorge Manrique, «este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar»[5].

CRISTO DE LAS CLARAS

Dejemos a un lado la leyenda inmortalizada por el poeta vallisoletano José Zorrilla[6], aludida en la primera estrofa del poema de Unamuno, donde se hace una presentación del tema en tono meramente descriptivo por medio de multitud de oraciones subordinadas en torrentera que dificultan el discurso. Y dejemos también a otro lado si se ajusta al dato histórico el hallazgo sobre las

---

devolver a la obra artística su valor original. Si tenemos en cuenta que el Cristo de las Claras no es una pieza de valor artístico-escultórico, habrá que concluir que su valor histórico-cultural le viene dado por el hecho de haber sido inmortalizada hace un siglo por la pluma de Miguel de Unamuno. Y el tenebrismo del poema que le dedica el rector de la Universidad de Salamanca debería haber encaminado la restauración, más bien la no restauración, en ese sentido y no en tratar de devolver a la escultura una luz que no le es propia, sobre todo cuando al lector le martillean aquellos versos tremendistas y trágicos. De ahí que crea que la limpieza integral llevada a cabo en 2006 por el profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Luis Cristóbal Antón, no ha sido acertada. Quienes atraídos por los versos de Unamuno acudan a contemplar esta imagen del Cristo yacente de Palencia se quedarán, a partir de ahora, sin entender suficientemente ni la escultura ni el poema. Patetismo, tremendismo y tragedia están acentuados en la voluntad del desconocido artista escultor con postizos y repintes para poner más realismo al dolor de la pasión de Cristo y trasmitírsela a los fieles siguiendo la visión barroca de la vida y de la religiosidad; y Miguel de Unamuno se sirve de esa visión para su propósito literario. Creo, por tanto, que el Cristo yacente de la iglesia de las Claras de Palencia tiene valor cultural gracias al poema de Miguel de Unamuno y no debido a la genialidad de la gubia del escultor lo realizó; y que todo aquello que conlleve desvirtuar el sentido de los versos no es criterio válido de restauración.

[5] MANRIQUE, J., Copla 5 de "Coplas a la muerte de Don Rodrigo Manrique, Maestre de Santiago", en *Obra completa (Estudio crítico de MIGUEL DE SANTIAGO)*, Libros Rio Nuevo de Ediciones 29, Barcelona, 1978, p. 192.

[6] La leyenda amorosa cuenta que la monja tornera del convento escapó del mismo para irse con su amante, pero su ausencia no se notó nunca hasta su vuelta porque la Virgen misma ocupó su puesto para celar aquel amor a quien la amaba tanto. Unamuno la citará de pasada, en otro escrito de 1921, al mencionar la iglesia de Santa Clara, en estos términos: "Es la iglesia de la leyenda de Margarita la Tornera, que conocéis siquiera por el poema de Zorrilla, donde la Virgen hizo de tornera, mientras la que lo era del convento se fue a correr tierras en brazos de un tenorio. Y al volver las monjas, sus compañeras, no se habían percatado de su ausencia. Y allí está, amado por las pobres clarisas del legendario convento de la tornera, el "Cristo formidable de esta tierra", como le llamamos en un poema hace siete años, cuando nuestra otra visita a esta ciudad". UNAMUNO, M. DE, "En Palencia" de *Andanzas y visiones españolas,* en *Obras completas*. VI, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004, p. 567.

aguas del mar africano de esa talla de Cristo yacente con aspecto casi repugnante, por parte del primer Almirante de Castilla don Alfonso Enríquez, miembro del Consejo de Castilla, Adelantado Mayor de la Armada y benefactor del convento, allá por los comienzos del siglo XV. Centrémonos en el largo romance, compuesto por 150 versos de silva impar, que le dedicara Unamuno cuando contempló esta imagen en 1912 y 1913. ¿Qué diferencia a esta escultura de otras muchas que pueblan todos los retablos de los templos cristianos? No tanto su postura yacente, menos frecuente que la de crucificado, sino los materiales con que está realizada y que acentúan el dramatismo de la pasión, de la crucifixión, de la muerte y de la sepultura de Jesucristo, el Hijo de Dios.

El anónimo autor buscó deliberadamente un realismo efectista para acercar la humanidad de Dios, los sufrimientos de su Hijo haciendo suyas las miserias y desdichas de la humanidad asumida. He aquí un Dios a imagen y semejanza del hombre, el Dios-hombre herido, cubierto por regueros de sangre derramada formando cuajarones, la boca entreabierta en la que faltan algunos dientes perdidos en los tormentos de la pasión, con un rictus de agonía dibujado en su rostro tan desfigurado, al alcance de los ojos, simbolizado en esa imagen con miembros articulados, con implantes de pelo natural, con uñas de asta de vacuno, con ojos postizos…[7]. Ya el artista del barroco utilizaba los postizos (ojos, dientes, uñas, heridas, sangre) para sobrecoger al devoto espectador. Como escribe el escultor palentino Victorio Macho, de quien me ocuparé extensamente en este trabajo, la famosa imaginería vallisoletana, «cuya misión era la de conmover por su intenso realismo e interpretación de lo humano, por el color, los ojos de cristal y hasta los dientes verdaderos en las bocas entreabiertas de esos Cristos yacentes, con esa tremenda y cruda sensación de verdad que el pueblo español necesita ver para sentir, conmoverse, caer de rodillas y orar. Por eso en ningún lugar del mundo se realizaron pasos procesionales como los de Castilla y Andalucía»[8]. En la ficha correspondiente al Cristo yacente, del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, que aparece en el catálogo de la exposición *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, que tuvo lugar en Valladolid en 2008, Andrés Álvarez Vicente recoge el siguiente texto de una religiosa del siglo XVII: «Apenas entré en el capítulo quando vi a mi Señor en

[7] No dejará Unamuno de mencionar años después, en 1921, la leyenda que corre por la ciudad de Palencia acerca de que se trata de una momia: "Aquí se dice por muchos que el Cristo yacente de Santa Clara es una momia, pero parece ser más bien un maniquí de madera, articulado, recubierto de piel y pintado. Con pelo natural y grumos de almazarrón en el que fingen cuajarones de sangre. La boca entreabierta, negra por dentro y no todos los dientes. Los pies con los dedos encorvados". UNAMUNO, M. DE, *Ibídem*, p. 567.

[8] MACHO, V., *Memorias*, G. del Toro, Madrid, 1972, p. 260.

el sepulcro (que tenían allí las Madres para sacarle fuera) con la luz que su Majestad comunicaba a mi alma de ver tan desfigurada aquella belleça»[9].

Miguel de Unamuno y Jugo, poeta y filósofo, es el mayor exponente de la Generación del 98. Nació en Bilbao en 1864 y murió en 1936 en Salamanca. Fue catedrático de lengua y literatura griega en la Universidad de Salamanca, en la que desde 1901, con alguna interrupción, fue rector. Durante su primera visita a Palencia escribe *El Cristo yacente de Santa Clara, de Palencia*[10], que fue publicado transcrito en prosa en *Los Lunes de «El Imparcial»,* de Madrid, el 26 de mayo de 1913. Este poema, que, según confesión del propio autor, fue escrito en dos días[11], sería luego incluido, igualmente reproducido en prosa, en *Andanzas y visiones españolas,* dado a la luz en 1922, que es realmente un libro de viajes, la mayor parte redactado en prosa, pero con un apartado que se llama «Visiones rítmicas». La transcripción en prosa puede servir para disculpar la pobreza de imágenes y el ritmo duro que tienen los versos. Lo sorprendente del texto hay que buscarlo en la idea central, reiterativa y desarrollada a base de círculos concéntricos o *in crescendo*, así como en el léxico, también reiterativo y obsesivo, cargado de matices noventayochistas (como también ocurre en otro poema del autor, dedicado al Cristo de Cabrera[12]), con tonos negativos y desagradablemente trágicos (gusanos, polvo, congoja, escurraja, andrajo, carroña, hediondas vergüenzas…), aplicado a Cristo, lo que resultaba insólito en la lírica española:

«Cuajarones de sangre sus cabellos
prenden, cuajada sangre negra,
que en el Calvario le regó la carne,
pero esa sangre no es ya sino tierra.
¡Grumos de sangre del dolor del cuerpo,
grumos de sangre seca!

[9] ÁLVAREZ VICENTE, A., *Gregorio Fernández: la gubia del barroco* (Catálogo de la exposición), Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, p. 127. Cf. SANTIAGO, M. DE, "Al alcance del ojo humano", *Razón y Fe*, 1.313 (marzo 2008), p. 230.

[10] UNAMUNO, M. DE, "El Cristo yacente de Santa Clara (Iglesia de la Cruz), de Palencia" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, pp. 607-609. Pese a ver la luz inicial en forma de prosa, convenimos en que se trata de un poema, y así lo atestigua el propio autor en otros escritos suyos (véase el texto citado en la nota 6).

[11] "Y fue cierto remordimiento de haber hecho aquel feroz poema –lo hice en esta misma ciudad de Palencia, y en dos días– lo que me hizo emprender la obra más humana de mi poema *El Cristo de Velázquez*, el que publiqué este año [escribe en agosto de 1921]". UNAMUNO, M. DE, "En Palencia" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, pp. 567-568.

[12] UNAMUNO, M. DE, "El Cristo de Cabrera" de *Poesías*, en *op. cit.,* IV, Madrid, 1999, pp. 51-55.

¡Mas del sudor los densos goterones
–de aquel sudor de angustia de la recia
batalla del espíritu,
de aquel sudor con que la seca tierra
regó–, ¡de aquellos densos goterones,
rastro alguno le queda!».

Cuando Unamuno escribe el poema roza casi los cincuenta años de edad. Realmente era un poeta tardío, dominado entonces por sus inquietudes filosóficas, de ahí que –más que la forma y la musicalidad de los versos (como salta a la vista o, mejor, al oído)– su inquietud fuera la profundidad y la densidad del pensamiento poético. En el contexto literario en que escribe se advierte un salto cualitativo con respecto a los ecos y herencias de José Zorrilla, de Gaspar Núñez de Arce, o del más lejano en el tiempo Manuel José Quintana. Y no sólo aporta el versolibrismo, sino también una poesía meditativa, que a veces cae en el defecto del lírico filosofar y la consiguiente inflexibilidad impuesta por la métrica al servicio de contenidos profundos. Cualquier lector advierte que lo que podríamos denominar oído poético no era el fuerte de Unamuno; y un crítico como Dámaso Alonso habla de «versos durísimos» y dice que son un suplicio para el lector que tiene que apreciar su poesía en conjunto, como un total de una fuerza sin semejante en la literatura contemporáneana, pero para llegar a esta conclusión tiene casi que olvidar cada uno de los ejemplos particulares[13]. Esto, que puede ser considerado como un defecto en ese gran libro que es *El Cristo de Velázquez*, está ausente en el extenso poema *El Cristo yacente de Santa Clara* por la recurrencia a unas pocas imágenes, pero de gran plasticidad y fuerza expresiva.

Convengamos en que el poema que ahora tenemos entre manos es una meditación existencial, desazonada hasta el extremo, escrita con ritmos descoyuntados, discontinuos, desiguales, seguramente tras acumular fuertes experiencias internas y externas de gran tormento existencial. Escribe César Augusto Ayuso que «la figura del Cristo se convierte, por una densa trabazón de pensamiento y de lenguaje, en símbolo, en visión transcendental, más allá de los límites de su aspecto físico, en creación poético-filosófica abierta y disponible a otras almas humanas»[14].

---

[13] Cf. ALONSO, D., *Poetas españoles contemporáneos,* Gredos, Madrid, 1952, p. 394.

[14] AYUSO, C. A., "El Cristo de las Claras. Referencia y símbolo en el poema de Unamuno", *PITTM*, 53 (1985), p. 345.

¿Quién alberga duda alguna de que la experiencia más dura y dolorosa en la vida de don Miguel hubo de ser la muerte de su tercer hijo, Raimundo Jenaro, en 1902, con seis años de edad (había nacido el 7 de enero de 1896), a consecuencia de una meningitis y una hidrocefalia sufrida cuando apenas tenía unos meses de vida?[15]. Miguel de Unamuno escribió, dentro de la serie de poesías que llama «brizadoras», o canciones de cuna, la dedicada «Al niño enfermo»[16] y llevaba siempre consigo dos retratos a lápiz o plumilla que le hizo. (Raimundín tiene, según Pablo Cepeda Calzada, unas manifiestas correspondencias simbólico-sentimentales con el Blasillo de *San Manuel Bueno, mártir*)[17]. Desesperado, llegó incluso a considerarse culpable tras investigar las leyes de la herencia y ver la consanguinidad frecuente en los matrimonios habidos en su familia: por ejemplo, su madre, Salomé de Jugo y Unamuno, era

[15] Cf. SALCEDO, E., *Vida de Don Miguel: Unamuno en su tiempo, en su España, en su Salamanca (Un hombre en lucha con su leyenda)*, Anaya, Salamanca, 1964, p. 79.
[16] He aquí algunas de las estrofas de esta poesía:

"Duerme, flor de mi vida,
duerme tranquilo,
que es del dolor el sueño
tu único asilo.

Duerme, mi pobre niño,
goza sin duelo
lo que te da la Muerte
como consuelo.
[…]
Pronto vendrá con ansia
de recogerte
la que te quiere tanto,
la dulce Muerte.
[…]
Morirás con la aurora,
flor de la muerte,
te rechaza la vida.
¡Qué hermosa suerte!

El sueño que no acaba
duerme tranquilo,
que es del dolor la muerte
tu único asilo".

UNAMUNO, M. DE, "Al niño enfermo" de *Poesías*, en *op. cit.,* IV, pp. 117-118.
[17] Cf. CEPEDA CALZADA, P., "Sobre su novela 'San Manuel Bueno, mártir´" en GÓMEZ MOLLEDA, M. D. (ed.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, p. 422.

sobrina de su padre, Félix de Unamuno y Larraza. Nada extraña que Don Miguel de Unamuno tuviera el pensamiento de la muerte como su obsesión secreta y el silencio de Dios le resultara aplastante:

«Aún me abruma el misterio de aquel ángel
encarnado, enterrado en la materia,
y preguntando, con los ojos trágicos
de mirar, al Señor, por la conciencia.

Aún recuerdo las horas que pasaba
de su cuna a la triste cabecera
preguntándole al Padre con mis ojos
trágicos de soñar, por nuestra meta.
[…]
Pero en mí se quedó y es de mis hijos
el que acaso me ha dado más idea,
pues oigo en su silencio aquel silencio
con que responde Dios a nuestra encuesta»[18].

¿No serían la vida y muerte del tercer hijo de don Miguel, Raimundín, aparte de otras torturas del pensamiento filosófico-religioso, lo que le llevaría a llamar al Cristo de la iglesia de las clarisas de Palencia «Cristo pesadilla»?

«"No hay nada más eterno que la muerte;
¡todo se acaba! –dice a nuestras penas–;
no es ni sueño la vida;
todo no es más que tierra;
todo no es sino nada, nada, nada…
¡y hedionda nada que al soñarla, apesta!".
Es lo que dice el Cristo pesadilla;
porque este Cristo de mi tierra es tierra».

Y que en esa pesadilla pudiera escribir:

[18] UNAMUNO, M. DE, "En la muerte de un hijo" de *Poesías sueltas*, en *op. cit.,* V, Madrid, 2002, pp. 900-901.

«¿O es que Dios penitente acaso quiso
para purgar de culpa su conciencia
por haber hecho al hombre
y con el hombre la maldad y la pena,
vestido de este andrajo miserable
gustar muerte terrena?».

No es este el momento de adentrarse en el estudio profundo de la religiosidad del autor, ni de comparar las diversas etapas de su ajetreada y agónica existencia. Ya decía, al respecto, el jesuita P. Nemesio González Caminero que el *corpus* unamuniano es un conjunto de «variaciones sobre el sentimiento trágico de la vida»[19]. Y, pese a que llega a calificar a Unamuno como «uno de los mayores sectarios y enemigos del catolicismo en España»[20], tiene que reconocerle su «agonía», su lucha, sus incesantes movimientos oscilantes entre la razón que niega y el sentimiento que afirma; la duda es lo constitutivo de la fe unamunina y en su consciencia y sinceridad vive dudando y no gozando su cristianismo afirmativamente ni despreocupándose con una negociación sin réplica[21]. Y además reconoce que estuvo «realmente preocupado del problema cristiano y lo vivió hondamente, como pocos de sus contemporáneos»[22].

He aquí alguno de los momentos en los que Unamuno pone sobre el tapete su agonía: «Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con él luchó Jacob.

[…]

»Y yo quiero pelear mi pelea, sin cuidarme de la victoria»[23].

Según Charles Moeller, Unamuno quizá no conoció la fe teologal, sabía que no la tenía, quizá creyó creer, afirmó su voluntad de creer, su querer creer,

---

[19] GONZÁLEZ CAMINERO, N., *Unamuno, I: Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa,* Universidad Pontificia, Comillas, 1948, p. 372.
[20] *Ibídem*, p. 383.
[21] Cf. *Ibídem*, p. 337.
[22] *Ibídem*, p. 329.
[23] UNAMUNO, M. DE, "Mi religión" de *Mi religión y otros ensayos,* en *op. cit.,* IX, Madrid, 2008, p. 52.

pero no creía realmente[24]; se hace eco de las palabras de Pedro Corominas, amigo de don Miguel, cuando afirma que en el fondo era ateo y lo sabía, pero invita a ver que su voluntad de creer es todo lo contrario de un ateísmo radical. El poeta y filósofo vasco vivió en combate permanente entre la duda y la afirmación y puede afirmarse que se convirtió a un cristianismo *sui generis* verdaderamente religioso en su propósito.

Pero si no era un creyente en el sentido ortodoxo de la palabra, tampoco era un ateo disfrazado que representara una comedia. La fe de Miguel de Unamuno es el grito del que quiere creer y esperar a pesar de todo; está obsesionado por la muerte y por Dios, pero espera encontrarle en la muerte[25]. Escribe Moeller que «la esperanza unamuniana se acerca a la esperanza-virtud por su objeto, pues tiene por meta bienes espirituales y absolutos»[26] y «se vincula a la tradición religiosa porque su objeto es ser plenamente y ser siempre»[27], «es como un puente tendido sobre el vacío; su vertiginoso arbotante reposa sobre un solo pilar, nuestro abismal rehusamiento de morir»[28].

Para no alargarnos más en estas consideraciones, convengamos en que Miguel de Unamuno pasó por diversos momentos en su experiencia de Dios y su vivencia cristiana. Y lo vivió con un desgarro profundo. El P. Enrique Rivera de Ventosa habla de tres momentos máximos de aquella experiencia religiosa, reflejados en tres obras fundamentales del escritor vasco. Tras la infancia y la adolescencia en Bilbao, en que vivió la fe ingenua y apacible que le sirvió de asidero, llega el primer momento fuerte, que queda reflejado en su *Diario íntimo*, libro escrito después de pasar la Semana Santa en una casa de retiro de Alcalá de Henares, invitado por el P. Juan José de Lecanda, quien había sido director de la Congregación de los Luises de Bilbao, a cuyas reuniones en la basílica de Santiago asistió Unamuno y ejerció de secretario los años 1879 y 1880, para liberarse del paroxismo producido en una noche de marzo de 1897 cuando, según él mismo lo describe, cayó «en las garras del Ángel de la Nada»[29]. El segundo momento es aquel en el que la anemia espiritual debida al

---

[24] Cf. MOELLER, CH., *Literatura del siglo XX y cristianismo, IV: La esperanza en Dios nuestro Padre*. Gredos, Madrid, 1964[4], p. 113.
[25] Cf. *Ibídem*, p. 144.
[26] *Ibídem*, p. 148.
[27] *Ibídem*, p. 156.
[28] *Ibídem*, p. 163.
[29] "¿Pero es que esa pobre mujer de letras, preocupada de su nombre y queriendo acaso unirlo al mío, me quiere más que mi Concha, la madre de mis ocho hijos y mi verdadera madre? Mi verdadera madre, sí. En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio en las garras del Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobre-humano, me gritó desde el fondo de sus entrañas

ateísmo que le fue insuflado por sus profesores universitarios madrileños cede el paso a un sentido de plenitud, tal como refleja la atmósfera del poemario *El Cristo de Velázquez*, donde Unamuno vive un remanso de paz asido a Dios reflejado en Cristo como plenitud deseada: «Eres el Hombre eterno / que nos hace hombres nuevos»; «Amor de Ti nos quema, blanco cuerpo»; «Sólo comerte nos apaga el ansia, / pan de inmortalidad, carne divina»[30]. Y el tercer momento es el del desgarramiento entre la fe agónica y los resabios del escepticismo siempre recurrentes; esta última etapa está perfectamente retratada en esa novela de su propia alma que es *San Manuel Bueno, mártir*[31]. Unamuno vivió la experiencia de Dios por la vía del sentimiento, vivió cada trance con mente agitada e insegura de sí misma; por eso pudo cantar:

> «Déjame que en tu seno me zambulla
> donde no hay tempestades; como esponja
> habrá en Ti de empaparse mi alma, monja
> que en el cuerpo, su celda, se encapulla.
> […]
> sólo perdido en Ti es como me encuentro;
> no me poseo sino aquí, en tu abismo,
> que envolviéndome todo, eres mi centro,
> pues eres Tú más yo que soy yo mismo»[32].

¿Será aventurado afirmar que el pensador y poeta vasco puede ser considerado como un cristiano heterodoxo que no hubiera desentonado en los tiempos posteriores al Concilio Vaticano II? Quizá haya que concluir con el P. Enri-

---

maternales, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos: '¡Hijo mío!'. Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inocencia divina, de eternidad. Es por lo que me dejó solo en mi isla mientras que la otra, la mujer de letras, la de su novela y no la mía, fue a buscar a mi lado emociones y hasta películas de cine". UNAMUNO, M. DE, *Cómo se hace una novela*, en *op. cit.,* VII, Madrid, 2005, p. 594.

[30] UNAMUNO, M. DE, Poema I y Poema XXXII "Eucaristía", ambos de la Primera parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit.,* IV, pp. 459 y 488.

[31] Cf. RIVERA DE VENTOSA, E., *Unamuno y Dios*. Encuentro, Madrid, 1985, p. 79. Puede verse un resumen de este tema en un breve trabajo del mismo autor: "La experiencia de Dios en Miguel de Unamuno y Xavier Zubiri" en GÓMEZ MOLLEDA, M. D. (ed.), *op. cit.,* pp. 586-589.

[32] UNAMUNO, M. DE, "Recuerdo de la Granja de Moreruela" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit*. VI, p. 385.

que Rivera de Ventosa que «el misterio de Dios le envolvió para siempre, sin que llegara ni a la plenitud de la aceptación ni a la decisión de la repulsa»[33].

Pero vengamos al tema de nuestro enunciado. ¿El poema *El Cristo yacente de Santa Clara* emociona? ¿O, más bien, hace pensar? ¿Es esto la poesía? ¿Contribuye el lenguaje hosco, lacerante, agresivo, del poema a urgar en los adentros del alma? ¿Es su poesía una forma de conocimiento, una comunicación del alma humana, con sus contradicciones incluidas? Sin duda alguna, tiene sentido plantear estas preguntas radicales, pues hemos visto cómo no han faltado quienes, como Vicente Marrero, negaron al poeta y filósofo el pan y la sal, como se refleja en estos párrafos: «Los paisajes del alma de Unamuno, digámoslo ya, no son más que paisajes del alma, pero sin espíritu. Ausentes de contemplación y ausentes del verdadero sentido religioso, porque cuando desaparece o tiende, de un modo u otro, a desaparecer la línea entre el sujeto y lo "otro", desaparece la base misma de la religiosidad y de la contemplación filosófica. Lo que se entiende por religiosidad es, entonces, otra cosa: tragedia, desesperación, angustia, fenómenos humanos que el confusionismo de nuestro tiempo bautiza a veces hasta con el nombre de misticismo, pero que, en el fondo, es algo sin piedad ni fervor»[34].

No le resultaba difícil a Miguel de Unamuno hacer de este Cristo yacente la alegoría de la seca, adusta y dolorida tierra palentina:

«Este Cristo español que no ha vivido,
negro como el mantillo de la tierra,
yace cual la llanura,
horizontal, tendido,
sin alma y sin espera.
Con los ojos cerrados cara al cielo
avaro en lluvia que los panes quema.
Y aún con sus negros pies de garra de águila
querer parece aprisionar la tierra».

En efecto, no le resultaba difícil al poeta y filósofo hacer afirmaciones líricas o filosóficas de este tono. Veamos, para mayor abundamiento, lo que escribe en *Paisajes del alma*: «Terrible como Dios silencioso es la soledad de la

[33] RIVERA DE VENTOSA, E., *op. cit.,* p. 151.
[34] MARRERO, V., *El Cristo de Unamuno*. Rialp, Madrid, 1960, p. 243.

cumbre, pero es más terrible la soledad del páramo. Porque el páramo no puede contemplar a sus pies arroyos y árboles y colinas. El páramo no puede, como puede la cumbre, mirar a sus pies; el páramo no puede mirar más que al cielo. Y la más trágica crucifixión del alma es cuando, tendida, horizontal, yacente, queda clavada al suelo y no puede apacentar sus ojos más que en el implacable azul del cielo desnudo o en el gris tormentoso de las nubes. Al Cristo, al crucificarlo en el árbol de la redención, lo irguieron derecho, de pie, sobre el suelo, y pudo con su mirada aguileña y leonina a la vez abarcar el cielo y la tierra, ver el azul supremo, la blancura de las cumbres y el verdor de los valles. ¡Pero el alma clavada a la tierra…! Y ninguna otra, sin embargo, ve más cielo. Sujeta a la palma de la mano izquierda de Dios, contempla la mano de su diestra, y en ella, grabada a fuego de rayo, la señal del misterio, la cifra de la esfinge, del querubín, del león-águila»[35].

SÍMBOLO DE LA TRÁGICA REALIDAD DEL HOMBRE Y DEL PAISAJE

El Cristo de las Claras se confunde con el paisaje y las gentes que lo rodean. Conoció Miguel de Unamuno la humillación y pobreza de las gentes y el paisaje trágico en que transcurre su existencia trágica. Y vio entonces al Cristo trágico que «es sólo / tierra, tierra, tierra, tierra… / carne que no palpita / tierra, tierra, tierra, tierra… / cuajarones de sangre que no fluye, / tierra, tierra, tierra, tierra…». Los paisajes amamantan el espíritu desde la infancia, nos acompañan hasta la muerte penetrando hasta el tuétano del alma, se convierten en referencia para la memoria y para las vivencias más profundas del hombre, del poeta sobre todo[36]. De todos los paisajes al que más prestó atención e hizo constantes referencias fue al páramo castellano, elogiando su desnuda y trágica belleza: «Y debo confesar que a mí me produce una más honda y más fuerte impresión estética la contemplación del páramo, sobre todo a la hora de la puesta del sol, cuando lo enciende el ocaso, que uno de esos vallecitos verdes que parecen de nacimiento de cartón. Pero en el paisaje ocurre lo que en la arquitectura: el desnudo es lo último de que se llega a gozar»[37]. Entre el gozo y la denuncia se mueve la visión unamuniana del paisaje castellano. Quizá la denuncia tenga que ver con el restauracionismo apocalíptico y áspero de Julio Senador Gómez, a quien volveremos más adelante, «este hombre trágico y vasto y lisiado como el páramo», en palabras de Unamuno, conocedor de los famosos libros del notario de Frómista

[35] UNAMUNO, M. DE, "*Paisajes del alma*" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 5.
[36] Cf. UNAMUNO M. DE, "Ciudad, campo, paisajes y recuerdos" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, pp. 403-404.
[37] UNAMUNO, M. DE, "En El Escorial" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, p. 417.

Castilla en escombros, La ciudad castellana y *La canción del Duero*, que, a su juicio, contienen «áspera poesía profética, jeremíaca, apocalíptica»[38]. Encontramos más referencias a Julio Senador en otros escritos[39].

He aquí el Cristo a ras de tierra, humanado, para decirlo al modo unamuniano, cercano al hombre, al ser que sufre y por el que Él sufre. El poeta y filósofo encuentra a Dios en Cristo: «Y solo hay un nombre que satisfaga nuestro anhelo y este nombre es Salvador, Jesús. Dios es el amor que salva»[40]. Para él, el camino que va del hombre a Dios y de Dios al hombre es el camino del sufrimiento; porque Dios actúa en nosotros precisamente porque sufre con nosotros: «Dios se nos revela porque sufre y porque sufrimos; porque sufre exige nuestro amor, y porque sufrimos nos da el suyo y cubre nuestra congoja con la congoja eterna e infinita»[41]. El hombre, que sufre, no puede reconocer como su salvador a un Dios que no padeciera, im-paciente: «Te faltaba / para hacerte más dios pasar congojas / de tormento de muerte»[42]. La pasión y muerte de Cristo son a un tiempo lección de humanidad y de divinidad: «Se colmó de dolor tu cáliz, vaso / de la insondable angustia que no coge / en corazón mortal; de Ti aprendimos, / divino Maestro de dolor, dolores / que surten esperanzas»[43]; «Hijo el Hombre es de Dios, y Dios del Hombre / hijo; ¡Tú, Cristo, con tu muerte has dado / finalidad humana al Universo / y fuiste muerte de la Muerte al fin!»[44].

Se quejaba don Miguel de Unamuno de que muchos le regatearan «lo que yo tomo más a pechos, lo de poeta»[45]. Y queda claro desde el primer verso de su poema «Credo poético» que prefiere considerarse más sentidor que pen-

---

[38] UNAMUNO, M. DE, "En Palencia" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, p. 566.

[39] Cf. UNAMUNO, M. DE, "En Aguilar de Campoo" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, p. 569; "En el castillo de Paradilla del Alcor" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 162; "1933 en Palenzuela" de *Paisajes del alma*, en *op. cit*. VII, p. 156.

[40] UNAMUNO, M. DE, Capítulo VIII "De Dios a Dios" de *Del sentimiento trágico de la vida*, en *op. cit.,* X, Madrid, 2009, p. 419.

[41] UNAMUNO, M. DE, Capítulo IX "Fe, esperanza y caridad" de *Del sentimiento trágico de la vida*, en *op. cit.,* X, p. 437.

[42] UNAMUNO, M. DE, Poema VI "Rostro" de la Tercera parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit.,* IV, p. 521.

[43] UNAMUNO, M. DE, Poema XIII "Rosa" de la Primera parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit.,* IV, p. 472.

[44] UNAMUNO, M. DE, Poema I "Muerte" de la Cuarta parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit.,* IV, p. 543.

[45] Carta a Pedro Jiménez Ilundain, de 6 de noviembre de 1913, en UNAMUNO, M. DE, *Epistolario americano (1890-1936).* Edición, introducción y notas de Laureano Robles, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, p. 410.

sador: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento»[46]. Achacaba que muchos no sabían leer su poesía por la gran densidad filosófica y teológica que contenía, como ocurre en *El Cristo de Velázquez*. El verso blanco es utilizado en ese libro para moverse con libertad, pero en multitud de ocasiones tiene que utilizar varias licencias poéticas, algunas en exceso y en detrimento del acento, por lo que a veces se le encorseta la idea y sufren tanto el lenguaje como el concepto; de ahí que pueda concluirse que no tenía buen oído poético[47]. Por cierto, Unamuno comenzó a escribir ese poemario de largo y profundo aliento religioso en 1913 (aunque no sería publicado hasta pasados siete años, ya con más de 2.538 endecasílabos blancos), el mismo año en que compuso el poema al Cristo de las Claras. Si *El Cristo de Velázquez* refleja las dos grandes inquietudes del autor –la tragedia de España y la angustia existencial que produce el silencio de Dios–, ese germen habrá que buscarlo, en cierta medida, en los versos broncos inspirados en la primavera de 1913 cuando llega a Palencia y medita ante el Cristo de las Claras:

> «Yace cual la llanura, horizontal, tendido,
> sin alma y sin espera...».

A Unamuno le interesa el hombre atormentado y angustiado en su existir, confundido por la razón y la fe, la duda y la certidumbre, que en medio de su desesperación se pregunta por su ser y existir en el mundo, por su origen y su destino… El hombre vive constantemente con el temor a la nada.

Desde Baena escribe Antonio Machado en una carta autógrafa dirigida a Unamuno en 1913: «Tenía intención de escribirle cuando leí su soberbia composición sobre el Cristo de Palencia, que encierra tanta belleza y tanta verdad como ésta del éxodo del campo [se refiere a "¡Bienaventurados los pobres!"]»[48]. Y en carta fechada también en Baeza el 16 de enero de 1915 Antonio Machado

---

[46] UNAMUNO, M. DE, "Credo poético" de *Poesías*, en *op. cit.,* IV, p. 13. Por eso se ha dicho que es "poeta que razona, filósofo que poetiza". SERRANO PONCELA, S., *El pensamiento de Unamuno*. Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 55.

[47] Sabía Unamuno que el ritmo poético no era su fuerte. Pero se defendía de los ataques de que era objeto sobre el particular, argumentando que también desafinaba unas décadas antes la música que se escuchaba en su tiempo. Y decía que la sonoridad de los versos de Zorrilla, por ejemplo, no los libraba de su ramplonería e insignificancia. Se cuenta también que, cuando le reprochaban que sus versos eran duros e ininteligibles, "demadiado sólidos" –al decir del modernista Rubén Darío–, Unamuno respondía que los del poeta nicaragüense eran "demasiado gaseosos".

[48] MACHADO, A., "Carta a Miguel de Unamuno", en *Obras completas*. II, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005, pp. 1.532-1.533.

le dice, entre otras cosas, a Unamuno lo siguiente: «Ya aguardo con impaciencia su nuevo tomo de poesías, con el poema *Cristo de Velázquez*, cuyos soberbios fragmentos conozco, y tantas otras composiciones soberanas como leyó V. aquella tarde, la de su primera lectura [se refiere a una lectura de poesías en el Ateneo]. En él irá *El Cristo de Palencia* y aquel "Éxodo de campesinos" [se refiere a "¡Bienaventurados los pobres!"]»[49].

Sin embargo, el producto final de *El Cristo de Velázquez*, lentamente elaborado, contrarrestaría el grito palentino. Serían muchos los momentos de este magno poemario unamuniano que se podrían aportar al respecto, pero bastará con los primeros versos de un breve poema, el XXV «Rodillas», de la Tercera parte:

«No encorvadas, erguidas tus rodillas,
a modo de quien marcha, pues tu muerte
jornada es, no descanso. Y por espuelas
de la cruz, tu corcel de lid, los clavos,
la empujas aguijándola en tu vuelo,
no por ella llevado, pues dominas
como buen menestral a tu herramienta,
y a su remolque a todos nos arrastras»[50].

En la carta que escribe Unamuno al poeta catalán José María López-Picó el 8 de diciembre de 1913 podemos leer: «Mire usted, amigo mío, que es coincidencia. Es decir, coincidencia, ¡no! Porque es el caso que en estos días, al recibir la ofrenda de su *Crist de nostres altars*, estoy con el espíritu embargado por ese Cristo. Acaso sepa usted por "Xenius", o por algún otro, que ando rematando, redondeando un largo poema –¡más de mil endecasílabos, vea!– a propósito del Cristo de Velázquez. Después de aquella ferocidad que hice sobre el Cristo yacente de Palencia, el Cristo tierra, quería cantar al Cristo humano, el que

"vol tornà a venir
per juntar amb les nostres ses petjades"»[51].

[49] *Ibídem*, p. 1.572.
[50] UNAMUNO, M. DE, Poema XXV "Rodillas" de la Tercera parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit*. IV, p. 538.
[51] Citada en GARCÍA BLANCO, M., *En torno a Unamuno*. Taurus, Madrid, 1965, p. 365. Los versos en catalán incorporados y asumidos por Unamuno pertenecen al soneto que José María

De la ferocidad del poema palentino es el propio autor quien habla a muy pocas fechas de que fuera compuesto: «Y fue cierto remordimiento de haber hecho aquel feroz poema –lo hice en esta misma ciudad de Palencia, y en dos días–, lo que me hizo emprender la obra más humana de mi poema *El Cristo de Velázquez*, el que publiqué este año»[52]. Este poemario –que su autor concibió como una cristología poética, en su voluntad obsesiva por expresar o encarnar al Cristo español– curiosamente resulta menos directo y personal, en su sentir religioso, que muchos de los poemas anteriores, no tanto por su referencia a la imagen pictórica velazqueña cuanto por su intención colectiva, supraindividual[53]. *El*

López-Picó le había remitido en papel de hilo acompañando al pliego de la carta, en cuyo final le decía: "Dígnese aceptar los que me atreví a dedicarle y vea en ellos la necesidad que he sentido de proclamar una vez más toda la devoción que siento por usted". El soneto en cuestión se titula *El Crist de nostres altars*, como ya ha quedado apuntado, y los dos versos finales rezan así: "¡Crist tan humà que vol tornà a venir / per juntar amb les nostres ses petjades!". Manuel García Blanco dice que el soneto sería incluido por López-Picó en el apartado "Imatges" de su libro *Poesies (1910-1915),* en la página 156, con algunas variantes, una de ellas la de no figurar impresa la dedicatoria "A don Miguel de Unamuno", que aparecía colocada debajo del título en el manuscrito que adjuntara en la carta dirigida al catedrático de la Universidad de Salamanca. Pero Carlos Bastons hace algunas puntualizaciones al respecto y aclara que el soneto no aparece en *Poesies* (Societat Catalana d'Edicions, 1918) sino en *Espectacles i Mitologia* (*O.c.*, p. 67) y que la segunda versión y definitiva es la última, que lleva el título *El Crist dels nostres altars* y contiene multitud de variantes, pero ahora nos interesan las que aparecen en los dos versos del final: "Crist de casa, enyorós de revenir / per tal de fê, amb la nostra, igual petjada!". (Cf. BASTONS, C., "La amistad Unamuno-López-Picó a la luz de la poesía y de una correspondencia epistolar" en VILANOVA, A.(ed.), *Actas del X Congreso de la Asociacón Internacional de Hispanistas 1989.* II, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 1.665-1.679.

[52] UNAMUNO, M. DE, "En Palencia" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, pp. 567-568.

[53] Don Miguel tenía verdadera obsesión con el libro de poemas dedicado al Cristo de Velázquez. Lo vemos a lo largo de su correspondencia. "Lo más genial del cristianismo es haber concebido un Dios que sufre pasión y muerte". (Carta a Benjamín Burges Moore, de 7 de enero de 1913, en UNAMUNO, M. DE, *Epistolario americano (1890-1936),* p. 400). "Puede usted, pues, decirles, para escandalizarles, que preparo la publicación de un nuevo volumen de *poesías* y un largo poema en endecasílabos libres (llevo escritos más de mil) sobre *El Cristo de Velázquez*. Y me chiflo en las *poesías* requintadas y archiartificiosas de Lugones. Y desde luego que D. José Zorrilla me hace daño a los oídos con el insoportable sonsonete de sus versos de tantán congolés. […] Aparte de ese poema sobre Cristo velazqueño, que es una cristología poética, me ocupo en preparar materiales para una *Lógica*…". (Carta a Pedro Jiménez Ilundain, de 6 de noviembre de 1913, en *Ibídem*, pp. 410 y 411). "Para mí fue una prueba mi lectura, hará cosa de un mes, de mi poema *El Cristo de Velázquez* en el Ateneo de Madrid. Durante 1¼ hora aguantaron 1.500 endecasílabos libres. Y tuvo un éxito que ni soñaba". (Carta a Ernesto A. Guzmán, de 12 de febrero de 1914, en *Ibídem*, p. 415). "Ahora preparo un largo poema, del que leí la mayor parte en el Ateneo de Madrid a primeros de año". (Carta a Lázaro Bartolomé, de 16 de abril de 1914, en *Ibídem*, p. 417). "Mi actividad literaria, fuera de las crónicas y artículos de diario, se limita ahora a terminar un poema: *El Cristo de Velázquez*, que empecé hace dos años y es una obra mística en verso". (Carta

Cristo de Velázquez fue publicado en 1920 y en él se propuso «formular poéticamente el sentimiento religioso castellano, nuestra mística popular»[54].

El Cristo yacente de Santa Clara no es un poema descriptivo, sino una andanada lírica o reflexión trágica y tremendista en torno a la muerte, es decir, en torno a la vida que desemboca en la muerte, en torno al Cristo-hombre muerto:

«Este Cristo inmortal como la muerte
no resucita; ¿para qué?, no espera
sino la muerte misma.
De su boca entreabierta,
negra como el misterio indescifrable, fluye
hacia la nada, a la que nunca llega,
disolvimiento.
Porque este Cristo de mi tierra es tierra».

Releyendo *El Cristo yacente de Santa Clara* y acercándonos a otros textos, como *El Cristo de Cabrera*, observaremos la querencia de su autor hacia el tema cristológico, antes incluso de escribir ese gran libro que es *El Cristo de Velázquez*. Observa Olegario González de Cardedal: «Son estos poemas una trágica y casi anticristiana descripción de Cristo, como símbolo del dolor, la pobreza, el desgarro, el desvalimiento y la muerte del hombre, y en especial del hombre castellano. El Cristo, sangre y tierra, debilidad y muerte, igual a todos los mortales, es lo que cantó en estos primeros poemas. Por ello, un año después, impulsado por el remordimiento, y queriendo hacer una descripción más religiosa y cristiana de Cristo, como reflejo de Dios y vida del hombre, escribe *El Cristo de Velázquez*. […] Aquel sentimiento trágico se vuelve ahora contemplación, oración y esperanza»[55].

---

a Matilde B. de Ross, de 7 de enero de 1916, en *Ibídem*, p. 427). "Trabajo desde hace más de tres años en un poema sobre *El Cristo de Velázquez* –descripción mística del cuerpo– del que leí, con mucho mayor éxito que esperaba, gran parte en el Ateneo de Madrid". (Carta a Everett W. Olmsted, de 15 de diciembre de 1916, en *Ibídem*, p. 431). "En cuanto el horizonte se despeje publicaré mi poema *El Cristo de Velázquez* y una nueva novela…". (Carta a Everett W. Olmsted, de 7 de abril de 1917, en *Ibídem*, p. 434).

[54] Carta a Teixeira de Pascoes, de 20 de febrero de 1914, citada por GARCÍA BLANCO, M., *Don Miguel de Unamuno y sus poesías (Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros).* Universidad de Salamanca, Salamanca, 1954, p. 215.

[55] GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *Cuatro poetas desde esta ladera*. Trotta, Madrid, 1996, p. 27.

Podemos concluir que el Cristo palentino de las Claras que canta Unamuno es el Cristo de Castilla, la Castilla que obligó a este escritor, como a todos los componentes de la Generación del 98, a interiorizar, a meterse en sí mismos. Todos ellos venían de la periferia de España al centro, atraídos por Castilla, y a fe que la descubrieron: Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Azorín, Pío Baroja, Ramón María del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno…; su compenetración con el paisaje y sus gentes les facilitó la interiorización. En el caso de Unamuno, Castilla acentuó su angustia ante la muerte y el hambre de inmortalidad; en su paisaje encontró reflejada su aspiración de eternidad, la inquietud suprema de su vida. Es en ese momento cuando descubre la belleza trágica de Castilla. Hablo de belleza, de hermosura. «Lo bonito es enemigo de lo hermoso» dice Unamuno de pasada y en un inciso de un texto sobre el Buen Jesús del Monte de Braga, en tierras de Portugal[56]. Y en otro lugar: «¡Y qué hermosura! ¡Sí, hermosura! Claro está que para el que sabe buscar el íntimo secreto de la forma, la esencia del estilo, en la línea desnuda del esqueleto; para el que sabe descubrir en una calavera una hermosa cabeza»[57]. Y también: «El desnudo necesita siempre tiempo, mientras que la hojarasca impresiona desde luego, aunque luego esa impresión vaya amortiguándose»[58]. Diríamos que, según nuestro autor, lo bonito es lo que agrada a primera vista; por el contrario, lo hermoso es lo austero, árido, serio, grave, sombrío, triste incluso. Esta es Castilla: hermosa, auténticamente bella, desnuda, sobria. Así como busca y canta los paisajes viviéndolos, haciéndolos alma y estado de conciencia, buscándose a sí mismo en ellos, reflejando sus más profundas inquietudes espirituales, sin preocuparle que la descripción responda a la realidad, lo mismo podemos decir cuando canta a este paisaje humano que tiene algo de divino, o divino que tiene algo de humano, que es el Cristo de las Claras. A un poeta le importa la impresión y emoción causada y el grado de comunicación que pueda establecer.

Muchos años después Ángel Fernández Santos hablará de la belleza trágica de las tierras palentinas y dirá que los caseríos y las aldeas son parte de la tierra, que las casas, los tapiales, los tejados, los corralones, los palomares, los caminos forman y conforman un conjunto ocre, enfermizo, cadavérico, en fin, que los pueblos y los hombres forman parte del paisaje[59].

---

[56] UNAMUNO, M. DE, "O Bon Jesus do Monte" de *Por tierras de España y Portugal*, en *op. cit.,* VI, p. 237.

[57] UNAMUNO, M. DE, "Leche de tabaiba" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 54.

[58] UNAMUNO, M. DE, "En El Escorial" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit*. VI, p. 418.

[59] Cf. FERNÁNDEZ SANTOS, Á., "Belleza trágica: Tierra de Campos", en VARIOS, *Viaje por Tierra de Campos*, Diputación Provincial, Palencia, 1960, p. 185.

El Cristo de las Claras es, pues, el mejor símbolo de la belleza trágica de Castilla, de la trágica realidad del hombre humillado, azotado y escarnecido que vive en estas tierras duras y, sin embargo, o por eso mismo, bellas[60].

La obra de arte –poema, escultura…– es el lugar por el que se escapa el alma de un pueblo. Y el alma de cada una de las personas que configuran un pueblo. Decía Victorio Macho: «Aspiro a que mis obras tengan alma»[61]; «…piedras, bronces, maderas y hasta la amada arcilla, en la que el Supremo Artífice imprimió la huella de sus dedos creadores para darle humanidad y aliento»[62]. La creación artística nace en los adentros del alma, afecta profundamente al hombre, dice verdad, expresa experiencia, la experiencia íntima y auténtica. Por eso es siempre distinta: porque nace de los más recónditos sentimientos, responde a la inquietud personal, expresa el misterio inherente a la vida individual y concreta, personal, creada por Dios a su imagen y semejanza. Una manera de relacionarse –sin entrar en más consideraciones acerca de los modos de relación– con lo divino, con lo Absoluto, es a través de la belleza. Porque el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios (cf. Gn 1, 27), hay en él espacios sensibles a los valores esenciales de bondad, verdad y belleza como reflejos de la Suma Bondad, la Suma Verdad y la Suma Belleza. Precisamente porque los seres humanos somos diferentes, esos espacios de sensibilidad no pueden tener idéntica magnitud en cada uno de nosotros y variará su proporción: unos estarán más sensibilizados a la Bondad, al ser ésta la que predomina en su composición interna, otros en la búsqueda de la Verdad y otros en la relación con la Belleza.

De ahí que puede afirmarse con razón que la poesía quiebra la costumbre y la rutina, produce una fractura con lo repetitivo; es un modo de vida, una forma de experiencia de la mayor intensidad posible, una experiencia de la vida interior y una experiencia de la visión del mundo circundante. Esta idea, que no es nueva, era una de las más queridas de Rainer María Rilke, como puede comprobarse en la calidez humana que este escritor transmite en las siguientes intuiciones: «Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (sostienen siempre demasiado pronto), son experiencias. Para escribir un solo verso, es

---

[60] Mercedes, nieta de Unamuno, hija de Fernando, el hijo mayor de Don Miguel, confirma que su abuelo tuvo un amor especial por el campo y el paisaje palentinos. Y recuerda, al respecto, aquellas frases que aparecen en el libro *De Fuerteventura a París:* "En Palencia, en mi querida Palencia subía al Cristo del Otero a bañar mis ojos en el reposo del páramo palentino, oía el rumor de la voz secular, eterna más bien, que su hijo Jorge Manrique, me susurra… El páramo le descubría el mar. El páramo es como la mar". Cf. las respuestas de MERCEDES DE UNAMUNO ADARRAGA a un cuestionario formulado por GONZÁLEZ LANDA, M. C. Y TEJERO ROBLEDO, E., *loc. cit*., pp. 257-268.
[61] MACHO, V., *op. cit.,* p. 258.
[62] *Ibídem*, p. 366.

necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar; en días de infamia cuyo misterio no está aún aclarado; en los padres a los que se mortificaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan tan singularmente, con tan profundas y graves transformaciones; en días pasados en las habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en mares, en noches de viaje que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas –y no es suficiente incluso saber pensar en todo esto. Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes paridas, que se cierran. Es necesario haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues los recuerdos mismos no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso»[63]. En efecto –como hace decir Rilke a un personaje de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, esa narración que data de 1910 y está escrita en un lenguaje cuya textura lírica bordea en ocasiones el poema en prosa–, la poesía es experiencia. Y esa experiencia se dice de otra manera: por medio del símbolo.

Ese es el gran misterio del lenguaje, el fundamento y genio de la poesía: poder decir una cosa mediante otra, conseguir que algo diga otro algo, hacer ver la otredad que radica en las cosas. Es tanta la fuerza del genio creador que es el propio poema el que se crea a sí mismo, se impone en quien lo crea, tomando las palabras existentes en el diccionario y produciendo arte mediante el empleo de los símbolos. Charles Baudelaire dice, en el primer cuarteto del soneto «Correspondencias»[64], perteneciente al libro *Las flores del mal*, su obra maes-

---

[63] RILKE, R. M., *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Losada, Buenos Aires, 1958, pp. 50-51.

[64] Este poema está considerado como el credo estético del poeta francés del siglo XIX y se dice que sienta los principios fundamentales del simbolismo. He aquí la versión española de Antonio Martínez Sarrión:

"Es la Naturaleza templo, de cuyas basas
suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;

tra, que el mundo es como un bosque de símbolos («pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre, / al cual éstos observan con familiar mirada»): hay voces que llaman y voces que responden, entrecruzándose.

Vayamos ahora, por un momento, a las páginas de otro libro de Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, pues allí encontramos unas palabras que nos sirven para enlazar el poema al Cristo de las Claras con uno de los temas de *San Manuel Bueno, mártir*. Reflexiona así nuestro autor: «Terriblemente trágicos son nuestros crucifijos, nuestros Cristos españoles. Es el culto al Cristo agonizante, no muerto. El Cristo muerto, hecho ya tierra, hecho paz, el Cristo muerto enterrado por otros muertos, es el del Santo Entierro, es el Cristo yacente en su sepulcro; pero el Cristo al que se adora en la cruz es el Cristo agonizante, el que clama *consummatum est*! Y a este Cristo, al de "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (Mt XXVII, 46), es al que rinden culto los creyentes agónicos. Entre los que se cuentan muchos que creen no dudar, que creen que creen»[65].

Sabía Unamuno que la cuestión religiosa tiene una importancia fundamental en y para la vida del hombre. En una conferencia sobre problemas de actualidad, leída en el Teatro Principal de Palencia el 17 de mayo de 1913 (reténgase la fecha), el filósofo y poeta recordaba cómo, leyendo a un economista inglés, encontró una observación que le dejó huellas profundas: que «los dos goznes» de la historia son el problema económico y el religioso y ambos están íntimamente relacionados[66]. Le inquietaban los Cristos españoles: «Me gustan esos Cristos lívidos, escuálidos, acardenalados, sanguinosos, esos Cris-

---

pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,
al cual éstos observan con familiar mirada.

Como difusos ecos que, lejanos, se funden
en una tenebrosa y profunda unidad,
como la claridad, como la noche, vasta,
se responden perfumes, sonidos y colores.

Hay perfumes tan frescos como un cuerpo de niño,
dulces como el oboe, verdes como praderas,
–y hay otros corrompidos, triunfantes, saturados,

con perfiles inciertos de cosas inasibles,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,
que cantan los transportes del alma y los sentidos".

BEAUDELAIRE, CH., *Las flores del mal*. Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 24.

[65] UNAMUNO, M. DE, *La agonía del cristianismo*, en *op. cit.,* X, p. 548.

[66] Cf. UNAMUNO, M. DE, "Problemas de actualidad" de *Discursos y conferencias*, en *op. cit.,* IX, p. 910.

tos que alguien ha llamado feroces. ¿Falta de arte? ¿Barbarie? No lo sé. Y me gustan las Dolorosas tétricas maceradas por el pesar»[67]. Y procuraba por encima de todo, y a fe que lo consiguió, en su tiempo y para la posteridad, inquietar a sus lectores: «Y lo más de mi labor ha sido siempre inquietar a mis prójimos, removerles el poso del corazón, angustiarlos, si puedo. Lo dije ya en mi *Vida de Don Quijote y Sancho*, que es mi más extensa confesión a este respecto. Que busquen ellos como yo busco, que luchen ellos como lucho yo, y entre todos algún pelo de secreto arrancaremos a Dios, y, por lo menos, esa lucha nos hará más hombres, hombres de más espíritu.

»Para esta obra –obra religiosa– me ha sido menester, en pueblos como estos pueblos de lengua castellana, carcomidos de pereza y de superficialidad de espíritu, adormecidos en la rutina del dogmatismo católico o del dogmatismo librepensador o cientificista, me ha sido preciso aparecer unas veces impúdico e indecoroso; otras duro y agresivo; no pocas, enrevesado y paradójico»[68].

He aludido en páginas precedentes al espíritu noventayochista. Y quiero dejar apuntado que el inventor de la denominación «Generación del 98» no es Azorín, como erróneamente se ha sostenido, si bien fue él quien la popularizó al utilizarla en diversos escritos suyos, sino el político Gabriel Maura (1879-1963) al emplear el término en sus polémicas con José Ortega y Gasset en orden a establecer un común denominador o etiqueta para referirse a los escritores que se preocupaban por España. Pío Baroja negaba la existencia de tal generación porque «una generación que no tiene puntos de vista comunes, ni aspiraciones iguales, ni solidaridad espiritual, ni siquiera nexo de la cosa, no es una generación»[69]; por eso la llamada Generación de 1898 tiene más carácter de invento que de hecho real[70], es –y lo repite en varios momentos– «una generación fantasma»[71].

En el poema de Unamuno al Cristo de las Claras podemos encontrar tanto las ideas angustiadas sobre la existencia como las ansias de «regeneración» de las heridas sociales tratando de ahondar en la «tierra» y en la «historia» de España a fin de encontrar la médula, lo genuino hispánico y a partir de ahí proceder a su regeneración. Sus versos reflejan el generalizado malestar vital propio de la crisis de fin de siglo. Castilla había ejercido gran poder de atracción sobre aquellos

[67] UNAMUNO, M. DE, "El Cristo español" de *Mi religión y otros ensayos*, en *op. cit.,* IX, p. 69.
[68] UNAMUNO, M. DE, "Mi religión" de *Mi religión y otros ensayos*, en *op. cit.,* IX, pp. 54-55.
[69] BAROJA, P., *La influencia del 98*, en *Obras completas*. V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 1.240.
[70] "Y, sin embargo, a pesar de la falta de ideal común por una especie de transmutación misteriosa, vemos que ese 98 fantástico toma, al cabo de algunos años, un aire importante, no sólo en el terreno literario, sino en el político y en el social". *Ibídem*, p. 1.241.
[71] *Ibídem*, pp. 1.241 y 1.242. Cf. también *El "Diario" de un protestante español del siglo XIX*, en *op. cit*. V, p. 1.154.

hombres de la Generación del 98 porque veían en ella simbolizada y presente la esencia del pueblo español: aparte de la lengua, los valores que ya aparecen omnipresentes en los primeros balbuceos del idioma –véanse la épica de *El Cantar de Mío Cid*, la poesía de los místicos del Siglo de Oro, la rica narrativa de *El Quijote*–, tales como la lealtad, el valor, la libertad, la amistad, la astucia, la ternura. La austeridad castellana y la vida callada y sufrida de multitud de gentes aparentemente sin historia son la mejor arma para regenerar a España. La fijación en la intrahistoria será, paradójicamente, el trampolín para abrirse al mundo. Nada extraña, por tanto, que Miguel de Unamuno diera prioridad y más importancia a las ideas que se quiere transmitir que a la forma. Más que describir el paisaje, lo que le rodea, lo que ve, describe su propia alma. Procura, como él mismo dice en concisa y clara expresión, «rastrear en la geografía la historia»[72]; y un poco antes: «…y aparecérseme como en niebla de tierra el paisaje, súbeseme éste al alma y se me hace alma, no estado de conciencia conforme a la conocida sentencia literaria»[73]. Es decir, el alma del paisaje configura el paisaje de su alma.

El hombre se expresa como ser en el mundo a través de una colectividad, de su colectividad, y se convierte en imagen de Dios; la religiosidad es expresión de un modo de ser en el mundo, y en este sentido Unamuno convierte a la teología en antropología y Cristo es Dios introducido en la Humanidad, representa la unidad del ser humano y la conciencia de la comunidad en la que vive y existe. La colectividad humana aparece expresada con la imagen de Dios, que es Cristo. Con la poesía y por medio de ella pretende impulsar al lector a la reflexión, hostigarlo y llevarlo a redescubrir un mundo propio.

En esta Castilla de los horizontes lejanos y dilatados el hombre se encuentra en soledad, como en aquella soledad original de la creación, nuevamente a solas con Dios, como si ya estuviera inmerso en la soledad de la muerte, confundido en el pasiaje de tierra y tierra, hecho tierra él también, como este Cristo tierra: «Allá, en aquella línea derecha que corona esos calizos escarpes, empieza el páramo, el terrible páramo, el que se ve, como un mar trágico y petrificado, desde la calva cima del Cristo del Otero. ¡El páramo!»[74]. En el poema *El Cristo yacente de Santa Clara* se escuchan estos versos:

«Cristo que, siendo polvo, al polvo ha vuelto;
Cristo que, pues que duerme, nada espera.

---

[72] UNAMUNO, M. DE, "País, paisaje, paisanaje" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 200.
[73] *Ibídem*, p. 199.
[74] UNAMUNO, M. DE, "En Palencia" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, p. 566.

Del polvo pre-humano con que luego
nuestro Padre del cielo a Adán hiciera
se nos formó este Cristo tras-humano,
sin más cruz que la tierra;
del polvo eterno de antes de la vida
se hizo este Cristo, tierra
de después de la muerte;
porque este Cristo de mi tierra es tierra».

En los años de la posguerra, el paralelismo con un tiempo de generalizada depresión para muchos hizo volver la vista a los postulados de la Generación del 98. Nada extraña que los versos duros y broncos de Unamuno removieran el estro poético de algunos de los nuestros, émulos del alma noventayochista, que sintió en un pasado no lejano cómo se le imponía una realidad trágica y decidió luchar frente a ella negándose a aceptarla heroicamente, y en cierto modo tocados por afanes regeneracionistas para nuestra tierra castellana. Así, en los inclementes años de la posguerra, acudieron de un modo o de otro al tremendismo que refleja el Cristo de las Claras, el Cristo primero de Unamuno, anterior a su Cristo de Velázquez, poetas nuestros, como Gabino Alejandro Carriedo, que, sin referencia explícita, escribe preguntas como lanzas, tales como «¿Dónde se halla tu Gólgota, Castilla, / parcela sin color, crucificado / lecho de cruces recias cuando momia?»; como José María Fernández Nieto, un poeta declaradamente cristiano que traduce a Unamuno cuando canta al Cristo «cadáver cadavérico», y dice que «no es posible ver nada / que pueda estar más muerto», «donde la sangre, en coágulos / de muerte se arracima», «tan muerto, tan remuerto / como la misma arcilla, / como el barro reseco»; como Jesús Castañón que se hace eco tanto de leyendas en torno a esta escultura casi momia como del léxico y el ambiente unamunianos al cantar con reiteración al «Cristo de la Muerte», cuyo silencio es «como un perro rabioso… / mordido por relojes y mastines»; como Gonzalo Ortega Aragón cuando sentencia que «en las Claras la tierra, eternamente, / se hace sangre en un cristo campesino», o como recuerda Marcelino García Velasco que «don Miguel de Unamuno / andaba por Palencia» y «más tarde supe que aquel hombre un día / dejó de andar las calles majestuosamente, / entró en un templo y vio tendido a un cristo / y lo sacó del miedo, / hízole tierra como un salmo»…[75].

[75] Para facilitar las referencias bibliográficas de los textos que aparecen mencionados anteriormente diremos que están tomados de las antologías *Palencia, piedra a piedra*, recopilación de

CRISTO DEL OTERO

Hay también otro Cristo netamente palentino, que ha levantado la mirada de las gentes y de los inspirados poetas que recogen el sentir de la colectividad y se hacen profetas, portavoces, de su pueblo. Es el Cristo del Otero –en realidad una escultura dedicada al Sagrado Corazón de Jesús–, con el que el escultor Victorio Macho interpretó perfectamente la austeridad castellana, palentina, valiéndose de la línea recta.

Ya en 1930 cantaba Miguel de Unamuno:

> «Santo Cristo del Otero
> oteando la llanura,
> leer que tu criatura
> tiene el cielo por granero»[76].

Y, lógicamente, no han podido sustraerse a su encanto otros poetas, que han dejado escritas sus impresiones sobre esa gigantesca escultura vertical que domina el páramo castellano, como el vallisoletano Francisco Pino: «Yo la he visto irradiar, sin una nube, / la claridad del cielo y de la tierra / menos tierra del mundo. Yo la he visto / volar con humildad como quien sube / con esfuerzo y, al cabo, se destierra, / y hacer del cristo-Tierra, el cristo-Cristo»; y, por supuesto, también otros poetas vinculados a las tierras palentinas, como Roque Nieto Peña: «Y encima de un alcor, en su mirada / la sublime expresión de la dulzura, / labró sobre los páramos desiertos / la imagen del amor humanizada / que bendice la paz de la llanura / con los brazos fraternos siempre abiertos»; como Gonzalo Ortega Aragón que ve a Palencia «bendita por Cristo, en el Otero»; como Eusterio Buey Alario que canta a la ciudad: «Alzas tu Cristo, para eterna Gloria, / en un campo de espigas y luceros»; como Jesús Castañón cuando

---

CASTAÑÓN, J., Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palencia 1983; y *Poemas, poetas y Palencia*, selección de GARCÍA VELASCO, M. y BARREDA FERRER, Á. L., Concejalía de Turismo del Ayuntamiento, Palencia 2006. Y en el caso de Gabino Alejandro Carriedo ver el poema "Conclusión esperanzada" de *Poema de la condenación de Castilla* en *Poesía*. Fundación Jorge Guillén-Diputación Provincial de Palencia, Valladolid, 2006, p. 62. En la obra de este autor palentino podemos encontrar otros poemas también emparentados con el mensaje tremendista unamuniano, aunque sin el tremendismo de *Poema de la condenación de Castilla*; es el caso de "Teoría de la agricultura" y "Támara", pertenecientes al poemario *Política agraria*. Cf. GARCÍA VELASCO, M., "El "deber cívico" en la poesía de Gabino Alejandro Carriedo", *PITTM*, 75 (2004), p. 325.

[76] UNAMUNO, M. DE, "Tolle, lege" de *Cancionero*, en *op. cit.,* V, 2002, p. 718.

habla a Victorio Macho diciéndole que «alzaste a Dios en tierras de Palencia», al «Cristo de las Palomas: solidario / palomar inviolable del Otero»; como Antonio Álamo Salazar cuando menciona al «Director de piedra», pues «está mudo el recuerdo de un estrado / con primicias de cátedra, letrera, / porque la imagen vertical de Cristo / –glorificado en soledad y piedra– / Supremo Director, desde el Otero, / dicta con su actitud "compás de espera"»; como José María Fernández Nieto que se sube «al Otero / para ver morir la tarde»; como Mario Hernández que ve «severa su divina arquitectura»; como Manuel Carrión cuando apunta que «ya, de tu mirada sorda y detenida, / esto nos queda: pechos / donde la luz resbala o se acomoda, / manos rendidas, […] / Esto nos queda, sí: la piedra mesurada, / los huecos fieles y colmados, / el aire acompasado, la luz / bien alojada / y una voz que resuena, despertando / pozos eternizados de silencio»; como Marcelino García Velasco quien sentencia que «sí, es verdad que Victorio Macho hizo, también, un milagro, fue poderoso como un dios. Y que me perdone el aire si le ofendo, pero dio vida a los muertos, y a Dios le hizo vertical como un suspiro alegre»; como Carlos Urueña que en su canto al escultor Victorio Macho comienza diciendo con tono épico: «Como la piedra convertida en santo / hasta el cielo en plegaria se levanta / tu piedra eternizada, donde canta / no ya la voz, el corazón en llanto», para concluir que «en tu Otero, tan dulcemente herido / donde está Dios labrado por tu mano»; como Antonio L. Bouza que habla de «Dios verticalizado / en Cristo, conjurando a paz y entendimiento. / La humana geografía a los pies del Otero»; como José María Rincón que contempla «el cristo tremendo de Victorio Macho sobre la cima del cerro horadado, coronado el calvero desde el que Unamuno contemplaba el páramo; el cristo-columna como réplica al otro cristo-momia del convento de las Claras, ése sí que ni despierta ni resucita en su yacer de siglos. Este cristo-piedra, por el contrario, no reposa nunca. Preside el páramo y, en un gesto de amor, levanta las palmas bendiciendo. Tiene algo hierático de icono bizantino y caballero toledano trazado por el pincel del Greco, y su silueta se ha incorporado de lleno al paisaje palentino, como un elemento más de la sobria naturaleza»…[77].

En octubre de 1959 un grupo de periodistas de alta consideración en el mundo literario acudió a la invitación de visitar la Tierra de Campos. Habían sido convocados por el gobernador civil de Palencia, Víctor Fragoso del Toro,

[77] Reiteramos la observación de la nota 75 para hacer constar que los textos aquí mencionados están tomados de las antologías allí citadas, así como de la revista *Rocamador*, 43 (1966); y de ORDÓÑEZ, C., Y GARCÍA VELASCO, M., *Libro homenaje a Victorio Macho (Selección de poemas).* Fundación Díaz Caneja, Palencia, 1997.

político y escritor que, tras verse espoleado por la realidad circundante, acabó convirtiéndose a un regeneracionismo[78] epígono de Joaquín Costa o de quien entonces aún vivía, Julio Senador Gómez, aquel notario de Frómista, autor, entre otros, de libros señeros como *Castilla en escombros*[79]. Meliano Peraile contempló la escultura de Victorio Macho y habló de «un Cristo de alucinación»[80], «monumental y sencillo, humilde y erguido sobre el morro guardaes-

[78] El que fuera gobernador civil y jefe provincial del Movimiento en la provincia de Palencia había nacido en Villarejo de Salvanés (Madrid) en 1911. Con veintiún años de edad perteneció a la Fundación Escolar Universitaria (FUE), de ideología republicana. En 1934 se afilió a Falange Española y de las JONS y al año siguiente al Sindicato Español Universitario (SEU). Ocupó el cargo de gobernador civil de Palencia desde febrero de 1956 hasta septiembre de 1962. Trabajó para conseguir el Plan de Tierra de Campos, un plan que incentivara la recuperación de la comarca con la esperanza de obtener las ayudas que auguraban los nuevos tiempos de bonanza económica. Logró que el jefe del Estado y presidente del Gobierno, Francisco Franco, visitara Palencia el 17 de septiembre de 1962 para clausurar el II Pleno Sindical de Tierra de Campos y la puesta en marcha de un ambicioso plan de regadíos. Pero cuatro días después fue cesado en su cargo –aunque no tendría efectos hasta el mes siguiente– debido a una frase que pronunció en uno de sus discursos ante Franco, donde afirmaba que el Plan de Tierra de Campos suponía el cumplimiento de las aspiraciones de los regeneracionistas, y mencionaba explícitamente a Julio Senador Gómez. Por lo demás su conversión al regeneracionismo ya la había expresado, con lenguaje encendido y con el bello decir que caracterizaba a la literatura falangista de la época, en el prólogo al libro *Viaje por Tierra de Campos* (Diputación Provincial, Palencia, 1960, pp. 7-16), que recogía los artículos de los periodistas que participaron en las Jornadas Literarias de mediados de octubre de 1959. Cf. GARCÍA RAMOS, D., *Instituciones palentinas durante el franquismo*. Diputación Provincial, Palencia, 2005, pp. 194-202; y GARCÍA TORRELLAS, J., "Guerra Civil y franquismo" en GARCÍA COLMENARES, P. (ed.), *Historia de Palencia (siglos XIX y XX)*. El Norte de Castilla, Palencia, 1966, p. 60.

[79] Julio Senador Gómez nació en Cervillego de la Cruz (Valladolid) en 1872 y murió en Pamplona en 1962. Sus nombres eran Julio y Senador, por lo que Gómez es su primer apellido; de ese modo se explica que sus hijos lleven el apellido Gómez, de su padre, en primer lugar, y el apellido Alba, de su madre, la palentina Saturnina Alba, en segundo lugar. La poliomielitis le dejó una deformación y la consiguiente cojera en la pierna derecha; de ahí la alusión de Miguel de Unamuno, recogida en la nota 38. Ejerció su profesión de notario en Frómista (también en otras poblaciones de Castilla y de León, como Quintanilla de Abajo, Poza de la Sal, Santa María del Páramo, Cevico de la Torre y Carrión de los Condes) y está considerado unánimemente como la última figura significativa del regeneracionismo por sus libros *Castilla en escombros* (*Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre*) (1915), *La tierra libre (No pidáis pan, pedid tierra)* (1918), *La canción del Duero (Arte de hacer naciones y de deshacerlas)* (1919), *La ciudad castellana (Entre todos la matamos)* (1919), *Los derechos del hombre y los del hambre* (1928). Permanece inédita una obra titulada *El hueso roído*, escrita en los años de la posguerra, y han sido recopilados bastantes de sus artículos en la prensa entre los años 1912 y 1935 en el libro *Castilla: lamento y esperanza* (Ámbito-Diputación Provincial de Palencia, Valladolid, 1992).

[80] PERAILE, M., "Tierra de Campos, tierra del posible milagro", en VARIOS, *Viaje por Tierra de Campos*, p. 131.

paldas de la ermita»[81]. Y Juan Antonio Cabezas apuntó el simbolismo que encierran esos veinte metros de piedra vertical levantados sobre un cerro situado al este de la ciudad desde donde puede contemplarse la geometría del caserío y la horizontalidad evangélica y cereal de las llanuras circundantes y el horizonte de los chopos del río[82].

Tanto el autor del poema al Cristo de las Claras como el autor de la escultura del Cristo del Otero, tan estrechamente unidos por la amistad y por tantas cosas como tenían en común, se encuentran en la órbita del sentir de las gentes de la Generación del 98. Ambos están comprometidos en la exaltación de Castilla, de su tierra y de sus hombres, algo que está siempre muy presente en el ánimo de los escritores e intelectuales de aquella insigne generación[83]. A Victorio Macho le duele la España agonizante, le duele Castilla y así lo expresa con el cincel y con la pluma: «¡Castilla! Mi Castilla, yo te amo y creo en ti, porque me diste esta alma que se siente como abrazada por el fuego interior»[84].

El escultor palentino encarna el realismo castellano en el arte escultórico, aun sin descartar elementos idealistas y referencias clasicistas, conectando de ese modo con la visión de las gentes de la Generación del 98, uno de cuyos escritores más significativos es Miguel de Unamuno. Hay en Victorio Macho un fervor castellanizante, de admiración por los tipos y paisajes austeros de Castilla formando parte del ideario noventayochista; es el escultor por excelencia de dicha generación. He aquí las palabras de un especialista sobre el quehacer artístico de Victorio Macho: «Un arte sobrio y poderoso, de un realismo grave y sereno, en suma, una escultura limpia y vigorosa frente al anecdótico barroquismo y exceso de virtuosismo del naturalismo finisecular del período de la Regencia»[85].

Realizó retratos de varios escritores de su tiempo, como Pío Baroja, Ramón María del Valle-Inclán, Benito Pérez Galdós, Gregrorio Marañón, Ramón Menéndez Pidal… Pero el más acertado y de expresividad genial es, sin duda alguna, el que hizo de Miguel de Unamuno. En él supo plasmar la mirada profunda e inconformista del filósofo, con rasgos de búho, nariz corva y enérgica, y plasmó certeramente en sus líneas la expresión de angustia, el sentimiento trágico y anhelo de eternidad. Es conocida la anécdota de que, mientras

---

[81] *Ibídem*, p. 128.
[82] Cf. CABEZAS, J. A., "Jornadas literarias por Tierra de Campos", en VARIOS, *Viaje por Tierra de Campos*, p. 95.
[83] Cf. MAÑUECO, J., Prólogo a BRASAS EGIDO, J. C., *Victorio Macho: vida, arte y obra.* Diputación Provincial, Palencia, 1998, p. 9.
[84] MACHO, V., *op. cit.,* p. 49.
[85] BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 99.

Victorio Macho seguía retocando y retocando el busto de Unamuno, éste le insistió en que ya estaba bien y que lo dejase; entonces el escultor le contestó: «Acaso esté, pero aún deseo acentuar más ciertos rasgos y expresiones que convergen a su nariz, que tiene algo del pico de las aves nocturnas…». «Pues lo que está usted haciendo es ensañarse», apostilló el filósofo. A lo que el escultor repuso: «Claro que sí, don Miguel. Como se ensaña usted en los pensamientos hasta encontrarles la esencia, el meollo, como les llama. Soy un escultor castellano que pretende llegar al fondo de los seres para dar con ese famoso meollo que usted busca, y no siempre halla…»[86].

Queda, pues, claro que no extraña absolutamente nada el hecho de que llevara a cabo el busto del rector de la Universidad de Salamanca, cuya descripción encontramos en estas líneas: «paradójico Unamuno, con su boca de bronce, su encrespado perfil de lechuza y los ojos vaciados por tanto querer ver, comprender y criticar lo divino y lo humano, conocedor al fin de la verdadera vida y de la muerte»[87].

Pero, además del busto de Miguel de Unamuno, tenemos otra escultura no menos emblemática de Victorio Macho: el Cristo que se yergue sobre el Otero palentino.

Victorio Macho Rogado (hijo del ebanista Eloy Macho Martínez y de Pilar Rogado Campos) nació el 23 de diciembre de 1887 en el piso segundo de una modesta vivienda situada en el número 9 de la antigua calle de los Herreros, actualmente de Colón, en el barrio de La Puebla, de Palencia. Fue el mayor de cuatro hermanos: Eloísa, Josefina y Marcelo (que, en realidad, se llamaba Marcelino). Su verdadero nombre era Victorino, que cambió en su juventud, cuando iniciaba su carrera artística en Santander, por parecerle más eufónico Victorio. En 1961 gestionó la rectificación de la que se deja constancia en el margen del libro correspondiente del Registro Civil. José Carlos Brasas Egido sostiene, frente a Emilio García Lozano, que no fue un error del secretario del Registro[88].

Victorio Macho confiesa en sus memorias que siempre se sintió profunda y acendradamente palentino y relata las correrías y travesuras infantiles por las callejuelas y plazoletas del viejo barrio de tejedores y cardadores donde nació, así como sus andanzas por los cercanos campos de trigales y encinares y dejándose llevar por su entusiasmo por la Naturaleza. Enamorado del paisaje

[86] MACHO, V., *op. cit.,* p. 314.
[87] GARCÍA LOZANO, E., *Victorio Macho*. Apuntes Palentinos, III, 2. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palencia, 1983, p. 55.
[88] Cf. BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 15.

palentino, de sus inmensas llanuras y cielos luminosos, contemplaría, cómo no, la ciudad desde lo alto del cerro del Otero: «¡Cómo me gustaba ascender a aquel Sinaí de la clásica ermita del Cristo del Otero y llegar hasta la prehistórica cueva llamada de San Juanillo para contemplar desde sus yermas alturas la castellana ciudad, a mirar la silueta de la catedral y la bella e incomparable torre de San Miguel, y sentirme como flotando sobre el inmenso mar de los dorados trigales, al tiempo que escuchaba el clásico cimbalillo catedralicio o el rítmico son de las campanas conventuales a la hora del Angelus!»[89].

Un niño nervioso y delgado en el que dejaron huella imborrable las primeras sensaciones infantiles, que no olvidó a pesar de los años y la distancia; nunca renunció a su arraigado fervor palentinista. Fue precoz para el dibujo ya desde la escuela infantil, donde dibujaba en los libros de texto tipos populares y escenas callejeras palentinas. Y cuenta que su vocación artística se reveló a los siete años de edad en una visita que hizo a Valladolid adonde le llevó su padre que era aficionado a los toros y visitaron iglesias, conventos y el Museo de Escultura: «Tendría yo ocho años cuando mi buen padre me llevó a la famosa feria de Valladolid. Llegamos por la mañana, y nuestra primera visita fue el antiguo museo, donde entonces se conservaban las maravillosas imágenes talladas por el genial Alonso Berruguete, las del francés castellanizado Juan de Juni, del admirable maestro Gregorio Hernández y del italianizante Gaspar Becerra. Después recorrimos las iglesias y conventos donde se guardaban los pasos procesionales de Semana Santa. Y fue tal la emoción que recibí al mirar de cerca y admirar aquellas esculturas que tuve como una súbita revelación de mi futuro, y tal deseo manifesté a mi padre de volver a contemplarlas de nuevo, que regaló a un pariente la entrada de la corrida de toros, y se sintió feliz de acompañarme y de verme conmovido al acariciar amorosamente con mis manos de niño aquellas tallas. Porque, sin duda, estaba escrito en el gran libro del Destino que su hijo habría de ser escultor»[90].

Tuvo también gran inclinación por la música. El gran músico Erick Kleiberg acudía al taller que el Gobierno del Perú proporcionó generosamente a nuestro escultor, en el museo bolivariano de la Magdalena Vieja, para que modelara su busto; cuando Kleiberg cantaba los temas beethovenianos solía acompañarle el escultor tarareando y alguna vez le dijo: «Amigo Macho, tiene usted buen oído y sentido musical». Comenta que hubiera querido ser compositor y escultor a la vez y recuerda que cuando de mozo decía que la verdadera escultura tenía sonoridad, ritmo y acordes musicales, le creían un chiflado[91].

---

[89] MACHO, V., *op. cit.,* p. 15.
[90] *Ibídem*, p. 16.
[91] Cf *Ibídem*, p. 339; cf. también p. 266.

Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Santander, luego estuvo como aprendiz en el taller del escultor catalán radicado en Santander José Quintana. Obtuvo en 1903 de la Diputación de Palencia una beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su espíritu rebelde e inconformista y el carácter violento e independiente le hicieron chocar con sus profesores ganándose el apodo de «El Selvático»[92]; su indomable personalidad le llevaría a renegar de las normas académicas y a dejarse llevar por la intuición, considerándose siempre un autodidacta. Vivió con intensidad la bohemia madrileña y frecuentó las concurridas tertulias de los cafés donde entabló amistad con escritores y artistas[93].

Y es en 1927, momento en que Victorio Macho está ya considerado, tras su carrera de triunfos, como el primer escultor monumental de España y el preferido de la intelectualidad burguesa, cuando se le encarga su obra más gigantesca y la más popular: la escultura del Sagrado Corazón de Jesús elevada en lo alto del Cerro del Otero. Y una consideración sobre el lugar: en ese arsenal de datos que es la *Silva Palentina* del Arcediano del Alcor aparece en sus primeras páginas una *Laus Pallantiae*, donde, entre las cosas notables que destaca, se encuentra una «muy señalada la que llaman Santa María del Otero, cabada en la peña, donde toda la provincia tiene gran devoción, y todo esto tan bueno, que en pocas ciudades se hallará así junto»[94].

«EL FARO ESPIRITUAL DE CASTILLA»

La iniciativa de la construcción de la monumental escultura partió del obispo de Palencia, Agustín Parrado García (que más tarde, en 1946, siendo arzobispo de Granada, sería creado cardenal por el Papa Pío XII). El proyecto respondía al fuerte arraigo de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, que ya contaba en España con monumentos tales como el del Cerro de los Ángeles, construido en Getafe, centro geográfico de la península ibérica, e inaugurado solemnemente por el rey Alfonso XIII el 30 de mayo de 1919. (Por cierto, en agosto de 1936, al poco tiempo de comenzar la Guerra Civil, Victorio Macho se sumó a la iniciativa del proyecto de un monumento al Campesino Ibérico que se pensaba erigir en el Cerro de los Ángeles, en sustitución del monumento al Sagrado Corazón de Jesús, bárbaramente mutilado. Si Unamuno escribió *El Cristo de Velázquez* para compensar al de las Claras, ¿no será el Cristo del Otero

[92] Cf. *Ibídem*, p. 29.
[93] Cf. *Ibídem*, pp. 34-36.
[94] FERNÁNDEZ DE MADRID, A., ARCEDIANO DEL ALCOR, *Silva Palentina*. Diputación Provincial, Palencia, 1976, pp. 32-33.

una compensación a «aquello» de Getafe? El escultor siempre simpatizó con la causa republicana, aunque no jugó papel político alguno, formando parte del grupo de artistas e intelectuales que estaban descontentos con la falta de libertades y el excesivo burocratismo). Se pensó que el mejor emplazamiento era el Cerro del Otero, pequeño montículo de arcilla y greda, famoso por haberse cometido en él un crimen reciente[95] y por la devoción popular a Santo Toribio en la ermita ubicada en mitad de la ladera[96]. En 1927 los promotores encomendaron el proyecto a Victorio Macho, quien acogió la empresa con enorme ilu-

[95] Si bien se sabe que en el siglo XV se cometió un crimen sobre el ermitaño del Otero, fue mucho más famoso, por su cercanía en el tiempo, el cometido en la noche del 24 de noviembre de 1907, en el cual los facinerosos Mariano Monzón de la Rúa "El Moraita" (nacido en Dueñas en 1880), Gervasio Abia Brizuela "El Chivero", Cipriano González Fraile "El Chato" y Santos Collado Ortega "El Quinquillero", profanaron la ermita y dieron muerte cruel y vergonzosa al ermitaño Mariano Rey. Éste reconoció a uno de los malhechores, los cuales, al verse descubiertos, decidieron deshacerse de él, dándole muerte afrentosa. Cuando fueron detenidos, se recuperaron objetos robados, como un copón, un cáliz de plata, coronas, rosarios… El Viernes Santo de 1910, con motivo de la llegada de José Canalejas al poder el 9 de febrero de ese mismo año, los criminales fueron indultados por el Rey Alfonso XIII de la pena de muerte, que les fue conmutada por la de cadena perpetua. Hay un relato novelado, pero perfectamente documentado y fiel a los hechos acaecidos, siguiendo la estela metodológica de los "episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós, en RINCÓN, J.M., *El crimen de la ermita del Cristo del Otero*. Albia, Madrid, 1984. Una literatura de escasa relevancia, inscrita en el género de la neopicaresca, ha tratado de ambientar algunos de sus argumentos en el barrio del Cristo del Otero; es el caso de José Ángel Hidalgo Martínez, quien publicó de manera anónima una extensa obra ambientada en tierras palentinas, en la que leemos el siguiente párrafo, donde hay una alusión a la posición de las manos y brazos de la escultura de Victorio Macho: "Dicho barrio llámase del Cristo, nombre prestado por la tiesa estatua del Mismo visible a dos leguas a la redonda, clavada en otero cercano, no se sabe a ciencia cierta si bendiciendo a dos manos o mandando parar el mundo". ANÓNIMO, *Vida de Íñigo de Esgueva, pícaro destos tiempos.* Edición del autor, con el pseudónimo Fídal, Alicante, 1993, p. 43.

[96] El historiador Jesús San Martín Payo ha investigado acerca de quién era el Santo Toribio palentino. Y escribe: "Procedía de noble familia y con gran entereza de ánimo, mientras vivió en el siglo supo dar al César lo que pertenecía al César y a Dios lo que era de Dios. Retirado del mundo y llevando una austera vida de anacoreta en la ladera del monte, luchó contra el Priscilianismo que seguían los palentinos, luchó contra su ferocidad padeciendo malos tratos, que por medio de la inundación del Carrión, se convirtieron en sabrosos manjares.

"Vacante la Diócesis de Palencia y entregado el Presbiterio palentino a prácticas contrarias a los sagrados cánones, nuestro Toribio, revestido de poderes especiales, luchó denodadamente por apartarles de aquellas anticanónicas prácticas y cuando el aura popular y sus poderes taumatúrgicos le envolvían en una atmósfera de admiración y de culto, su humildad le movió a dejar nuestra ciudad y a ocultarse en los montes agrestes de la Liébana". SAN MARTÍN PAYO, J., *El Cristo del Otero y Santo Toribio*. Diputación Provincial, Palencia, 1985, p. 139.

La devoción popular al santo tiene una manifestación festiva en su tradicional romería. El periodista Valentín Bleye la vio así en la década de los 40 del siglo pasado: "Rociada por el sol abrileño, en la pura mañana primaveral, la rogativa de Santo Toribio tenía este año un nimbo lustral de apoteosis. Estampa antigua como arrancada de un viejo códice miniado. La púrpura de las

sión por tratarse de su patria chica y porque podía llevar a cabo algo parecido al frustrado *Altar de Castilla*. Así pues, en cierto modo el *Altar de Castilla* puede considerarse como antecedente, en el pensamiento del escultor, del monumento del Otero; o mejor, al recibir el encargo de la escultura para ubicar en lo alto del cerro palentino, quiso en cierta medida realizar el frustrado *Altar de Castilla*. Aquel proyecto consistía en un gran templo de piedra, «que pudiera parangonarse por su volumen con los templos egipcios, griegos y romanos»[97], ideado por los años 1920 y 1921, «para ser elevado sobre un teso de la tierra castellana, que destacara en la ancha meseta, entre las tierras de Palencia y Valladolid»[98], con la finalidad de conmemorar el IV Centenario de la batalla de Villalar y de perpetuar las glorias del genio castellano y homenajear a «los forjadores de nuestra gloriosa Historia en ambos mundos»[99], los valores de la raza. Se trataba de hacer un canto visible y plástico a los hombres de Castilla, héroes y místicos, como El Cid y Teresa de Jesús. Lo denomina «sinfonía en piedra castellana, de acordes graves, solemnes, de ecos prolongados, que lleguen hasta el infinito»[100]. Cuando en 1921 le fue tributado un homenaje en Palencia ante el éxito alcanzado por su exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid, Victorio Macho exclamó en su discurso durante la velada celebrada en el Teatro Municipal: «¡Castilla, qué profundamente estás en mi alma!

[…]

»¡Castilla! Mi Castilla, yo te amo y creo en ti, porque me diste esta alma que se siente como abrazada por el fuego interior.

---

dalmáticas, el oro de las capas pluviales, resplandecía gozosamente, en medio de los anchos campos abiertos, radiantes de luz y estremecidos de auras primaverales.

"El cerro del Otero viene a ser como una 'Meca' de entrañable palentinismo, cuya imagen no se borra en la memoria de quienes aquí nacieron. Y esta romería de Santo Toribio, renovada anualmente, es como una vieja fiesta familiar, con todas sus ingenuas tradiciones: El 'pan y quesillo', las avellanas, las 'caracoladas' en la falda del Otero, los carros con sus campanudos toldos, y las mesas rústicas de los puestos, la banda Municipal, tocando una 'polka' antigua, el baile sobre la hierba, las panzudas odres de vino, el cantar de los mozos con las primeras sombras vesperales, los inarmónicos pianillos, todo esto que componía la típica fiesta de ayer y que todavía hoy –un milagro de supervivencia– se mantiene con prístina pureza, pese a la barra del bar, el cine, el tabaco rubio, las gafas ahumadas, los peinados rellenos y los zapatos ortopédicos". BLEYE V., "Rogativa y romería de Santo Toribio en el Otero", en *Rapsodia de la ciudad abierta (Dietario lírico),* Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palencia, 1983, p. 72.

[97] MACHO, V., *op. cit.,* p. 266.

[98] *Ibídem*, p. 265.

[99] *Ibídem*, p. 265.

[100] *Ibídem*, p. 271. Reproduce un texto que, firmado por él, fue publicado en el periódico vallisoletano *El Norte de Castilla* el 4 de junio de 1921.

»¡Castilla! Mi Castilla, te niegan los fariseos, no les basta tu pasada grandeza, y creen muerte lo que es tu descansar de las jornadas de muchos siglos. No saben ellos que toda tú eres un ara encendida y que tu llama espiritual será eterna, y siempre se elevará apasionada, como columna mística, porque de nuevo surgirán de ti los poetas que han de cantar tu hoy y tu mañana, los recios escultores que han de labrarte un grandioso altar, y ya viene a los lejos, por el camino del misterio, la sombra heroica de un nuevo Cid»[101].

Victorio Macho presentó al Cabildo catedralicio de Palencia un boceto, en yeso, de cuatro metros de altura (la cuarta parte de lo que sería la obra). Habló allí del coloso que había proyectado para elevarse sobre el Santo Cristo del Otero, diciendo que habría de ser faro de fe en estas tierras de Castilla y Cristo el inmenso poeta de las Parábolas, el divino Predicador, Cristo Rey transfigurado por la luz matutina, que habría de ser fuente de paz a la hora del *Angelus*, al tender la mirada sobre los campos… Y confesaba que Jesús habrá de volver a mostrarse en plena luz entre el cielo y la tierra, para repetir después de veinte siglos el maravilloso Sermón de la Montaña[102]. El obispo diocesano, Agustín Parrado, sería el gran valedor del proyecto del escultor palentino; y éste, ante el propio obispo, pronunciaría un discurso en el que reconoce «cuán obligado estoy a responder con todas mis fuerzas mentales y corporales a fin de realizar una imagen del Divino Coloso que, por hondamente sentida, ojalá se convierta en faro espiritual de Castilla»[103].

Por diversas causas el proyecto se fue paralizando, entre otras, la de conseguir financiación por suscripción popular de las 187.000 pesetas presupuestadas. Se rebajarían a 100.000, que fueron las conseguidas finalmente en la suscripción. Se eliminó el bronce previsto para la cabeza, brazos y pies y las incrustaciones de mosaicos dorados de reflejos metálicos, que figuraban en el proyecto del artista, y se aprobó realizarlo en hormigón armado revestido de piedra artificial y granito. Tras ensayar varias posturas de los brazos del Cristo, se decidió por la actitud anterior al momento de la absolución, la «conmovedora y dulce expresión que antecede al bendecir», según sus propias palabras[104].

---

[101] Cf. *Ibídem*, pp. 47 y 49.

[102] Cf. *Ibídem*, pp. 249-258; y BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 123.

[103] MACHO, V., *op. cit.,* p. 258.

[104] "Estudié la colocación de una de las manos sobre el corazón, ademán que si en las figuras de tamaño corriente tiene dulzura, en cambio en nuestro Divino Coloso resultaba confuso y daba manquedad a la silueta; tanto, que parecía tuviese el brazo cercenado, produciéndose una desarmonía compositiva, que era, precisamente, lo que más me interesaba evitar, ya que la figura por mí concebida era como una torre mística o torre del Señor. Finalmente coloqué los brazos de modo que dieran elocuencia a la figura, y entonces di –en mi concepto– con algo bello, porque

El 14 de junio de 1930 se bendijeron los terrenos en un acto al que asistió el escultor; éste declararía a un periodista: «El Cristo del Otero me costó un año de trabajo agotador, con calores tórridos y fríos siberianos y vientos fuertes que se acusaban especialmente en el invierno, de tal forma que a los operarios hube de proporcionarles cascos de aviador. El cemento sólo se podía echar a media mañana»[105].

La esbeltez y majestuosa ascensionalidad del cuerpo de Cristo se acentúa por medio de la túnica rectilínea. El artista quiso relacionar la inmensa figura de 21 metros con el paisaje circundante, como faro espiritual de Castilla. Concebida como estatua-torre, como faro espiritual de Castilla sobre la infinita horizontalidad de sus campos, su vertical, desde el punto de vista simbólico, suponía, ante todo, espiritualidad:

«La luz del cielo de Castilla es tan pura y de tal fuerza que al posarse en el telúrico paisaje le hace reverberar y palpitar, hasta el punto de que sólo al amanecer o a la puesta del sol se nos manifiestan las formas de estas lomas y montes que dijéramos ocultan un misterioso significado; de ahí que nos impresione más y sobrecoja su aparente monotonía. No podemos tampoco precisar distancias, porque aquí todo tiene algo de infinito.

»Recordemos, sin embargo, las torres erigidas como vigías en medio de esos pueblos de adobe, y advertiréis cómo la torre se mantiene en Castilla cual sensible antena de faro orientador a través del océano verde o dorado de los trigales. La torre tiene aquí tal elocuencia expresiva que nos da la lección de que necesitamos oponer a la horizontal de la inmensa paramera, la vertical, si pretendemos expresar algo que se eleve entre la tierra y el cielo; por lo tanto, nuestra obra requiere ser definida por medio de aristas y planos verticales; sólo así nos será posible –en cierto modo– retar a este paisaje imponente por su grandiosidad. He aquí un arduo problema que ha de resolver el creador de formas…, enfrentarse con la Naturaleza.

»Hemos formulado como tema fundamental la vertical que en símbolo supone espiritualidad, llama viva en esencia, convertida en plegaria entre la tierra y el cielo»[106].

Hacia el mes de febrero de 1931 se reunieron en el Palacio Episcopal las autoridades «para tratar y ultimar detalles sobre la inauguración solemne del

encontré la conmovedora expresión que antecede al bendecir, esa expresión luminosa y penetrada de divinidad dulcemente meditativa de Jesús al conceder la absolución a la ciudad amada". *Ibídem*, p. 257.

[105] Declaraciones recogidas en BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 124.

[106] MACHO, V., *op. cit.,* pp. 255-256.

monumento a Cristo Rey, levantado con la cooperación entusiasta de todos los pueblos de la diócesis, en el Cerro del Otero, y ya felizmente terminado»[107] y, ante las inclemencias del tiempo, decidieron designar como la fecha más indicada el mes de junio y más adelante se señalaría oportunamente el día. Pero en el ínterin fue proclamada la Segunda República, con el carácter laico y perseguidor que tuvo desde los primeros momentos, y los incendios de iglesias y conventos hicieron desistir al obispo de otorgar cualquier solemnidad al acto. Por fin, el 12 de junio de 1931, a eso de las seis de la tarde, se bendecía el monumento al Cristo del Otero de una manera callada dentro del hostil y enrarecido aire, que para cualquier manifestación de libertad religiosa supuso la Segunda República. El obispo de Palencia, monseñor Agustín Parrado, así lo dispuso para no exacerbar los ánimos en el ambiente tenso de entonces. Quienes allí estuvieron, en un acto que no se celebró a escondidas, pero que tampoco tuvo la relevancia pública que la ocasión merecía, manifestaron que habían pasado la tarde en aquella altura, entonces extramuros de la ciudad, haciendo unas horas de retiro y convivencia con el Corazón de Jesús y que luego descendieron hasta sus casas con gran contento porque esperaban que, desde aquel mismo instante, comenzarían a fluir de ese Corazón torrentes de bendiciones sobre Palencia, no sólo la ciudad, sino la diócesis entera.

Continuaron las convulsiones político-religiosas en los años 30 del siglo pasado y, en cierto modo, afectaron también al monumento de Victorio Macho sobre el Otero. Conviene no olvidar que ésta es la tercera estatua más colosal del mundo; primero el Cristo del Corcovado, en la bahía de Río de Janeiro (Brasil) con sus 30 metros, después el Cristo Rey de México con sus 22 metros de altura y, en tercer lugar, el Corazón de Jesús o Cristo del Otero con sus 21 metros y un peso de 392 toneladas, que descansan sobre el techo de la ermita.

Contaba Victorio Macho en una entrevista publicada en 1966 lo siguiente: «Era allá por los comienzos del año 1936. Yo me encontraba entre otros amigos de la peña que diariamente teníamos en el Ateneo de Madrid. En esto, entran media docena de muchachos pertenecientes a las Juventudes Libertarias de la capital de España y de golpe y porrazo me dicen: Mañana salimos para Palencia a volar la estatua "El Cristo del Otero". ¿Por qué?, les dije. Porque no consentimos que permanezca en pie esa provocación supersticiosa. Allá vosotros, argüí. Esa es mi mejor obra, la llevo en el corazón y sueño con ella. Los muchachos abandonaron el edificio del Ateneo madrileño y yo supe que al día siguiente partieron para Palencia. Avisé a mis amigos de la ciudad, pero no

[107] Crónica diocesana en el *Boletín Eclesiástico del Obispado de Palencia*, año LXXXI, nº 14, del miércoles 25 febrero 1931, p. 127.

podía conciliar el sueño, estuve como atontado. A los tres días justos este grupo de muchachos que se había trasladado a Palencia provistos con toda clase de elementos para volar la estatua de "El Cristo del Otero", volvieron al Ateneo y yo los vi entrar rojos, con el rostro encendido y no sé si llenos de rabia… Fueron hasta mí y me dijeron: Hemos estado en Palencia y no hemos podido volar la estatua de "El Cristo del Otero". Nos ha pasado algo extraño, porque según subíamos la falda de aquel montículo sentíamos sobre nosotros el peso horrible de la mirada de la estatua y como si sus brazos abiertos quisieran aprisionarnos. Lo cierto es que volvemos a Madrid decepcionados, vencidos, también por esa clase de superstición que has puesto allí»[108].

Y también conviene aportar al respecto otro testimonio, si no tan relevante como el anterior, sí suficientemente significativo de cuál era el ambiente que se respiraba y vivía en aquellos años en torno a las manifestaciones religiosas de la fe cristiana, aun incluso cuando estaban acompañadas de relevancia artística y realizadas por escultores simpatizantes con la causa republicana, como era el caso de Victorio Macho. El pintor Juan Manuel Díaz Caneja, evocando sus años en Palencia, le contó al periodista César Alonso de los Ríos la siguiente anécdota: «Había un ceramista muy pintoresco, anarquista, que tenía un taller con unos cuantos alumnos. El 18 de julio del 36 se marchó a Asturias por Cervera y ya no supe más de él. Durante la semana preparaba bombas con botes de conserva y aprovechaba el domingo para ponerlas al pie del Cristo de Victorio Macho. En cierta ocasión estaba muerto de miedo porque al poner la bomba se le habían caído las llaves de la casa y temía que la Guardia Civil pudiera descubrirle»[109].

Sin embargo, tal como la obra fue concebida por el obispo de la diócesis y realizada por el artista, el Cristo del Otero es un Rey de paz y de concordia, respetuoso como nadie lo ha sido en la historia del mundo con la conciencia de cada ser humano. Victorio Macho solía decir que sus obras eran hijas del amor y del dolor y que estaban inspiradas por sentimientos profundos y ajenas a toda preocupación de lucro.

Cuando regresó de su estancia americana, ya casado en segundas nupcias con Zoila Barrós Conti, una distinguida joven limeña, hija de un eminente abogado, ex presidente del Tribunal Supremo y ex ministro en la época de Leguía, con la que contrajo matrimonio en 1951, recorrieron juntos ciudades y pueblos de su añorada Castilla: Ávila, Salamanca, León, Palencia… Aquí comprobó que

[108] KELLEX, C., "Una anécdota de Victorio Macho", en *El Norte de Castilla*, 17 de julio de 1966. Aquí amplía lo que el escultor cuenta en sus *Memorias*, p. 254.

[109] Cf. ALONSO DE LOS RÍOS, C., *Díaz Caneja*. Apuntes Palentinos, III, 10. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palencia, 1983, p. 11.

solamente fueron atendidos por algunos amigos, «que las autoridades oficiales brillaron por su ausencia»[110] y que, además, se había quitado la placa con que desde hacía más de treinta años se honraba su nombre en el Paseo del Otero[111]. La misma sería repuesta en 1956 y el 6 de septiembre de 1959, por iniciativa del alcalde Juan Mena de la Cruz, Palencia le rindió un caluroso y emotivo homenaje con el descubrimiento de una placa en la casa donde nació, esculpida por Mariano Timón y con la siguiente leyenda: «En esta casa nació el genial escultor palentino Victorio Macho el 23 de diciembre de 1887. Palencia le dedica esta lápida con el orgullo de haber sido la cuna de tan insigne artista. Año MCMLIX».

Victorio Macho vivió para el arte, era el prototipo de artista laborioso, que trabajó al margen de la oficialidad y en la más absoluta intimidad, ajeno a camarillas, conciliábulos y cenáculos: «Me gusta trabajar con rapidez, casi con violencia y terminar pronto. Metido en mi trabajo, me olvido de todo»[112].

Los especialistas destacan que el arte de Victorio Macho refleja la dignidad, la quietud, la serena espiritualidad, totalmente alejadas de lo trágico y atormentado, un dramatismo refrenado y un realismo matizado e innovador[113], la robustez de las formas, la rotundidad de los volúmenes, simples y alisados, de aristas largas y puras, de planos secos y limpios, la eliminación de los detalles superfluos. Se trata de una escultura con vocación arquitectónica, sintética y esencialista, que se manifiesta en su predilección por las simples estructuras geométricas y se advierte en su gusto por las estatuas hieráticas, serenas y «constructivas», un afán de sincretismo que fue sin duda la novedad que más llamó la atención en sus monumentos, juzgados como revolucionarios en su tiempo (la *Fuente de Cajal*, el *Sepulcro de Tomás Morales*, o el *Cristo del Otero*)[114]. Alejado del expresionismo y del barroquismo, su arte solemne y

---

[110] MACHO, V., *op. cit.,* p. 139.

[111] Cf. *Ibídem*, p. 140. Juan Mena de la Cruz rememora así el recibimiento a Victorio Macho a su regreso de América: "Por razones políticas del momento, el recibimiento que Palencia le hizo fue totalmente frío, por no decir nulo; no sólo por parte de las todas las autoridades, sino también por el pueblo sencillo y llano, habiendo quedado reducido el mismo a un grupo muy minoritario de viejos amigos, lo que le causó 'la mayor decepción y disgusto de su vida', según sus propias palabras". MENA DE LA CRUZ, J., *Palencia y Victorio Macho*. Encuentros Palentinos, Madrid, 1999, p. 9. Las palabras del escultor que aparecen citadas las encontramos en sus *Memorias*, p. 139. Por otra parte, los amigos mencionados expresamente por el escultor son José Alonso de Ojeda, director de *El Diario Palentino*, el periodista Valentín Bleye, el arquitecto Fernando de Unamuno y Ambrosio Garrachón Bengoa. Alude a algún amigo más, sin anotar sus nombres, pero sabemos que eran el escritor Teófilo Ortega y el abogado Carlos Gusano.

[112] Declaraciones recogidas en BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 88..

[113] Cf. BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 101.

[114] Cf. *Ibídem*, p. 103.

majestuoso se convierte en un clásico, que bebe el ideal del equilibrio y sosiego en el arte de la antigua Grecia.

Aunque lo destacaré en el apartado final de este trabajo, debo adelantar desde ahora que hay un afán de elevación espiritual en toda su obra. No es casual ese deseo de vuelo e ímpetu ascensional hacia el mundo de lo espiritual. Nuestro artista sabe que la emoción debe prevalecer en la obra artística, como también la expresión de los sentimientos y la comunicación de los mismos. Al respecto puede aportarse una pieza esencial en la producción de Victorio Macho, como es la escultura yacente de su hermano Marcelo[115]. El artista quiso

[115] Esta obra, realizada en 1920, es una de sus más inspiradas creaciones, dedicada a su hermano Marcelo, adolescente soñador e idealista, cuya dramática existencia se vio "marchitada por la larga y agónica fiebre que le fue consumiendo de tanto imaginar quimeras" (MACHO, V., *op. cit.,* p. 246), falleciendo en plena juventud víctima de la tuberculosis. El artista, profundamente afectado, quiso perpetuar en mármol y granito el recuerdo del buen Marcelo, ejecutando apasionadamente y en la soledad de su taller esta sublime escultura funeraria, una de las más perfectas de la estatuaria española del siglo XX. La obra fue expuesta en una muestra suya antológica que pudo ver inaugurada el 20 de enero de 1921 en el Museo de Arte Moderno, sito entonces en los bajos de la Biblioteca Nacional, en Madrid, gracias a la amistad que mantenía con Mariano Benlliure, a la sazón director de Bellas Artes y también del mencionado museo. Fue la obra dedicada a su hermano Marcelo la que más impresionó a los visitantes, hasta el punto de que la muestra constituyó un éxito durante los dos meses y medio que permaneció abierta y fue visitada incluso por miembros de la Familia Real: el monarca Alfonso XIII, la infanta Isabel y la reina madre María Cristina. Fue Benlliure, bien relacionado en los círculos cortesanos, quien contó a los reyes la poética y amorosa leyenda de la locura y muerte del hermano Marcelo, enamorado de la reina Victoria por haberla visto de lejos dos veces en la playa de Santander. Sin saberlo Macho, Benlliure invitó a los reyes a visitar la exposición y el escultor los acompañó, comentando con ellos sus obras y deteniéndose especialmente en la estancia en que se hallaba la estatua: el interior de un pabellón tapizado con cortinajes morados de terciopelo. Fue entonces cuando se produjo un curioso diálogo entre el artista y el monarca: "Alfonso XIII me dijo, con una gracia inolvidable: 'Oiga, amigo Macho, ¿por qué no va usted a Palacio como otros artistas? Vaya, hombre, vaya, que es usted joven y muy simpático; además, créame que soy tan republicano y galdosiano como usted'". Dado el éxito obtenido por el escultor las autoridades palentinas acordaron rendirle homenaje a iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País. Y el artista correspondió a las muestras de afecto de sus paisanos donando su obra más querida a la catedral palentina, expresando su deseo de que fuera instalada en una de sus capillas y formara parte del rico tesoro del templo. En efecto, la estatua yacente fue colocada en la sala capitular de la catedral el 2 de mayo de 1921 y durante un año los visitantes pudieron contemplarla hasta que la incomprensión de los canónigos –aduciendo que no había precedentes de que la estatua yacente de un particular tuviera instalación definitiva en la catedral y que no supieron ver lo que en ella hay de recogimiento espiritual y de oración en piedra– hizo que el escultor decidiera llevarse su más preciada obra. Tiempo después, un canónigo palentino –cuyo nombre no recordaría al cabo de los años– que visitaba la XIV Exposición Bienal de Venecia le comentaría a Victorio Macho su "sincera pena" por aquella decisión y lamentaría "que semejante obra de arte saliera de nuestra hermosa catedral". (Cf. *Memorias*, pp. 44-46 y 52-54; y BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* pp. 24 y 25).

que esta obra fuera a parar a lugar sagrado, por ejemplo, las arcadas góticas de la catedral de Palencia. Pero el Cabildo catedralicio palentino puso objeciones a su instalación en la misma, la arrinconó y, decepcionado, terminó por llevarse su obra. El mismo Cabildo había mostrado públicamente unos años antes, ante el obispo Parrado, su desagrado por considerar que la imagen escultórica del Sagrado Corazón de Jesús sobre el Otero rompía las líneas clásicas y tradicionales, producto, según los comentarios de los canónigos[116], de la frialdad religiosa del escultor, que rayaba el ateísmo. Pero el proyecto ideado por el obispo Agustín Parrado García salió adelante[117] y el mencionado Cabildo reaccionaría a su vez oponiéndose, abierta y públicamente, a los deseos de Victorio Macho para que la indiscutible gran obra escultórica de su hermano Marcelo fuera colocada en algún lugar preferente de la catedral palentina, incluso el claustro.

Escribe el actual alcalde de Palencia, Heliodoro Gallego Cuesta, en la presentación de un librito de Juan Mena de la Cruz, regidor de la capital palentina entre los años 1959 y 1968, sobre su relación con Victorio Macho: «En su regreso a España, en la década de los años cincuenta, Victorio Macho volvió al reencuentro de su Palencia natal. Un reencuentro frío, como el clima de estas tierras, que no encontró la calidez merecida para su persona hasta algunos años después, gracias a la labor del autor de este libro.

[…]

»No habían transcurrido muchos días desde su toma de posesión como regidor, cuando Juan Mena de la Cruz visitó a Victorio Macho en su residencia toledana de Roca Tarpeya. De aquel encuentro brotó en el autor de este libro el deseo de lograr que la cuna natal del artista le reconociera como el genio que en

---

[116] "Bien sé que mi obra, de mayor empeño hasta hoy, no tuvo partidarios cuando la expuse a la cuarta parte de su verdadero tamaño en la sala Capitular de nuestra catedral, y también recuerdo las censuras que ocasionaron los pliegues geométricos de la túnica, que debieron parecer, más que paños nazarenos, estrías y contrafuertes de una ciclópea concepción, lo que en cierto modo me propuse conseguir pensando que a distancia, y por milagro de la luz y perspectiva, habrían de convertirse en pliegues nobles y bien concertados". Al respecto, también recuerda que, mientras trabajaba en la erección de la monumental escultura del Otero palentino, las nubes plomizas acentuaban "la expresión serena y luminosa que pretendía darle". MACHO, V., *op. cit.,* pp. 257 y 250.

[117] Cuenta Victorio Macho lo siguiente: "Y para decirlo todo, porque la Historia debe saber la verdad, diré que la última vez que el doctor Parrado subió a la cumbre del Otero palentino ya se habían bajado los andamios y la gran efigie destacaba majestuosa entre el cielo y la tierra. Contempló la obra larga y silenciosamente, sobrecogido al verla destacar sobre las pardas tierras bíblicas de Palencia y aquel cielo tan cielo, y al cabo me dijo: 'Bien sé, querido artista, maestro Macho, que allá abajo en cierto ambiente no tiene grandes partidarios esta obra suya, pero yo le diré, aquí donde sólo Dios nos oye, que estoy entusiasmado de ella y le felicito, porque además he seguido hasta el final su esfuerzo creador…'". MACHO, V., *op. cit.,* p. 252.

el mundo de las bellas artes había llegado a ser, intentando que Palencia fuese la ciudad depositaria de sus esculturas»[118].

DOS CONCEPCIONES CRISTOLÓGICAS

No he pretendido entrar en las discusiones mantenidas por quienes afirman o niegan la religiosidad o el cristianismo o el catolicismo tanto de Miguel de Unamuno como de Victorio Macho.

Incluso los mayores detractores de Unamuno a lo largo del más de medio siglo en que fueron apareciendo sesudos estudios sobre el tema reconocen que el poeta y filósofo en todas las etapas de su vida estuvo realmente preocupado por el problema del cristianismo y lo vivió hondamente como pocos de sus contemporáneos. Nada extraña que, a lo largo de su obra, lo veamos agónico –por emplear su terminología– y contradictorio. Y si algunos se quedan en los versos dedicados al Cristo de las Claras, otros llegan hasta los dedicados al Cristo de Velázquez. Para una visión de conjunto conviene acercarse al profundo estudio del teólogo Olegario González de Cardedal y llegar hasta el párrafo final del mismo, donde podemos leer lo siguiente: «*El Cristo de Velázquez* queda en la historia de la poesía y de la religiosidad españolas como uno de sus monumentos máximos, abierto en su polivalencia a una lectura que, con ciertos límites, lo puede considerar expresión válida de la fe cristiana. Pero no menos puede ser leído también como el poema de una humanidad abierta al Absoluto, de una entraña española que ha encontrado en la obra de Velázquez su expresión máxima porque abarca lo humano y lo divino sin separarlos, aun cuando no queden claras la diferencia metafísica y la frontera histórica entre uno y otro»[119].

He traído a colación solamente los versos de *El Cristo yacente de Santa Clara* y tampoco he querido discutir acerca de las duras consideraciones que sobre el poema hicieron algunos estudiosos, como Ángel Valbuena Prat, quien decía que Unamuno no cantó a este Cristo, sino que le escupió[120]. Aquí mismo nuestro apreciado Pablo Cepeda Calzada confesó que el poema le parecía una interpretación macabra y desesperanzada del poeta y pensador vasco y que le producía «desasosiego e irritación»[121]. Lo mismo le ocurría al filósofo José Ferrater Mora[122].

---

[118] MENA DE LA CRUZ, J., *op. cit.,* pp. 5 y 6.
[119] GONZÁLEZ DE CARDENAL, O., *op. cit.,* p. 192.
[120] Cf. VALBUENA PRAT, Á., "Unamuno y Canarias", *La Gaceta Literaria*, 151 (1930), p. 10.
[121] CEPEDA CALZADA, P., "Un tema palentino en la obra de Unamuno: el Cristo de las Claras", *PITTM*, 28 (1969), pp. 208 y 209.
[122] Cf. FERRATER MORA, J., "Unamuno, 1964", *Revista de Occidente*, 19 (1964), p. 33.

Quizá quien mejor lo entendió, por su doble condición de creador literario de alto temperamento lírico y de estudioso de la teología, fue José Luis Castillo Puche[123]. En un amplio escrito sobre las llanuras de la Tierra de Campos dedica párrafos extensos al Cristo de las Claras:

«Allí estaba. Inconfundible, limpio trigo molido de la divinidad, pero cocido como pobre barro humano. Limpia harina candeal mezclada con los carbones y cenizas del dolor.

[…]

»…este Cristo medio agusanado, infecto lacrimal del mundo, Cristo hecho de polvo escupido como el pecado, tierra de mi tierra, como dice don Miguel.

[…]

»…este Cristo hecho vómito de agonía por un cincel desconocido representa al Cristo puro despojo de cadáver, que está dejando la congoja de ser, pero al que no le ha llegado todavía el hálito de la resurrección. Es un Cristo que "por haberse hecho pecado", como dice San Pablo, ha recibido en sí todo el castigo del dolor y de la hediondez, el Cristo que se ahogó en el cáliz de todas las amarguras juntas.

[…]

»Hay un Cristo pacífico y aristocrático, y hay un Cristo convulsivo y plebeyo. No porque sean dos ni nada parecido, sino porque también la pena negra del maldecido, también las heces cuajadas del condenado, también los sudores febriles del que muere de hambre, de sed, de vergüenza, de soledad, también los horrores de los que mueren con miedo hasta de sí mismos y espantados de su propia culpa, tenían que tener un símbolo compendiador y unitivo.

»Nada quita a la majestad divina una agonía atroz. Nada resta eficacia redentora a un cuerpo cuajado de goterones de sangre mezclados con polvo y lodo. Nada.

El fino pincel romántico de Velázquez tuvo su contrapeso en esta talla realista y bárbara del genio popular de Castilla, que no se inventó su Cristo, sino que lo sacó, rezumando barro y costras de la imprecación de los Profetas. Aquí Cristo se ha hecho el hazmerreir de la plebe, el oprobio de las gentes, casi voluntad suicida. Es el Cristo de la real Gana, como dice Unamuno, un Cristo

[123] Este novelista, murciano de Yecla, de amplia obra novelística, alineada en lo que un estudioso denomina "novela católica" (cf. GARCÍA-VIÑÓ, M., *Novela española actual*. Guadarrama, Madrid, 1967, pp. 47-73), estudió teología en la Universidad Pontificia de Comillas y recogió su experiencia en aquel ambiente académico en su novela titulada *Sin camino*, aparecida en 1956 (Destino, Barcelona, 1984).

que se ha puesto en el rodillo de la culpa y ha quedado materialmente molido, triturado, picado, amasado en negra tierra quemada por años y siglos de anhelo de lluvia y de riego. El Cristo sucio es tierra, tierra que ha sufrido y padecido la penitencia de todos los tormentos imaginables. Y no es la suya una agonía sucedida y acabada, sino que ahora mismo está agonizando y a toda hora le brota el afilado ronquido de los estertores.

»Quizá este Cristo esté representando la continuidad de la sagrada Pasión, esa línea constante de lo que es ultraje y miseria, de lo que es abandono y desprecio. Quizá este Cristo patibulario y pisoteado está significando lo que hay de Pasión de Dios en la horizontal desesperanza de esta tierra, hueso que se pudre sin dar las mollas de frutos posibles.

»Si la corte tuvo su Cristo, también la aldea, esta gran aldea que es la Castilla innumerable, lo tiene. Y es éste. Lo tiene hecho grano que se entierra, divina piltrafa que fecunda, seca carroña que se anega.

»Lo grande y lo hermoso es que aquí, sobre esta piltrafa, la gente del pueblo vio y sigue viendo a Dios, un Dios maltratado hasta lo indecible, pero capaz de misericordia y milagros; un Dios incomprensible, pero cercano. Y no anda descaminada la gente del pueblo. Más Cristo es éste que el Cristo suave y delicado de Goya. Más Cristo es éste que el Cristo mágico y prestigioso de Velázquez. Aquí todo es materia, materia machacada y casi corrompida. De este montón de carnaza picada salió la gloria de la Resurrección. Ahí está el milagro de la Redención. Esto es Cristianismo. Ese es el misterio.

[…]

»Los mismos grumos del Cristo, la misma costra del Cristo, la misma sed agonizante del Cristo, el mismo bochorno del Calvario del Cristo de las Claras, nos sigue y persigue de rastrojal en rastrojal, de otero en otero, de páramo en páramo.

»Todo es igual pero es distinto, todo es lo mismo pero es diverso.

[…]

»La misma sed del Cristo se había traspasado a la tierra, y la tierra tenía sed. Y no sólo tenía sed de agua, que era lógico, sino que la tenía de muchas cosas más: de justicia, entre otras. Claro.

»Tanto tiempo crucificada, tanto tiempo yacente, tanto tiempo muriendo sin morir, es natural que Tierra de Campos tenga sed. Con agua, los calva-

rios son menos calvarios. Con agua fresca al lado, hasta los Cristos son menos patéticos y dolientes»[124].

Deliberadamente he espigado en el largo escrito de José Luis Castillo Puche para encontrar aquellos párrafos más significativos del espíritu noventayochista, regeneracionista, que alentaba al poeta y filósofo Miguel de Unamuno cuando contempló las tierras palentinas, penetró en el alma de las gentes de Palencia, meditó ante el Cristo yacente del convento de clarisas que hay en el corazón de la ciudad. La carga semántica del texto periodístico de José Luis Castillo Puche continúa la estela unamuniana y acierta por completo con la intencionalidad buscada por el poeta vasco allá por el año 1913.

Lo que pretendo en este trabajo es establecer el contraste entre dos concepciones cristológicas, simbolizadas en dos iconografías harto significativas de esta nuestra tierra palentina. Hay en Palencia dos Cristos que centran la atención porque sorprende su misma expresión plástica y artística. Y si Victorio Macho pensó un Cristo colocado sobre la montaña, contemplando la ciudad y la gran llanura que se abre al horizonte, Unamuno reinterpretó al anónimo Cristo yacente que un buen día empezó a vivir su agonía insepulta en el monasterio de clarisas ubicado en el centro urbano. Éste es un Cristo horizontal, negro, hasta horripilante; aquél, vertical, luminoso y esbelto. Ambos reflejan –por las connotaciones propias de la polisemia artística– la manera de ser del hombre cristiano, del seguidor de Cristo, el Hijo de Dios. Nuestra religiosidad vive en ocasiones apegada a la tierra, inmersa en su negrura, oscurecidas sus raíces en la negatividad del hombre pecador, que sufre las consecuencias de su expulsión del paraíso y vive apegado a la tierra, al fango, incapaz de levantar la mirada a la esperanza salvadora. Pero también nuestra religiosidad encuentra momentos para levantar los ojos al cielo, para afirmar su fe en el Hijo de Dios que se abajó haciéndose hombre como nosotros, que abrió sus brazos amorosos a todos los seres humanos, que sigue predicando desde la altura su evangelio de amor infinito y misericordioso, el gran sermón de la montaña con un sinnúmero de bienaventuranzas que alientan el caminar de los pobres, de los que lloran, de los hambrientos, de los solidarios con el prójimo, de los que trabajan por la paz, de los limpios de corazón…

---

[124] CASTILLO PUCHE, J. L., "Tierra de Campos: más bien mares de tierra", en VARIOS, *Viaje por Tierra de Campos*, pp. 25-32. Este artículo, aparecido inicialmente en *Gaceta Ilustrada*, fue el ganador del concurso periodístico destinado a premiar el mejor escrito de cuantos aparecieron firmados por los periodistas que habían acudido a la convocatoria del gobernador civil y jefe provincial del Movimiento de Palencia, Víctor Fragoso del Toro, para participar a mediados del mes de octubre de 1959 en las Jornadas Literarias por Tierra de Campos.

Incluso en la dialéctica que Vicente Marrero se atreve a esgrimir frente a los escritos unamunianos ha de reconocer que es un «excelente catador de paisajes y de impresiones, no ignora y explota equívocamente, porque vienen como anillo al dedo a su interpretación personal de Cristo. Efectivamente, en llegando al páramo es donde una vez más Unamuno tiene una visión de Cristo. De un Cristo horizontal, muy a ras de suelo, con lo que también una vez más parece decirnos que el Cristo vertical no es el suyo. Que su Cristo, el horizontal, no es sino el hombre que se vive a sí mismo en sus horas abismáticas, en el principio descendente y enigmático»[125]. Pero, contra lo que piensa Marrero, podemos recordar que, en la más genuina antropología teológica, Cristo es la verdadera imagen o arquetipo del hombre. La teología de la imagen, que encontramos en diversos escritos paulinos (Col 1, 15-20; 3, 9; 2 Cor 5, 17; Ef 4, 23-24; 1 Cor 15, 49), funda la seguridad de que la imagen del hombre está en Cristo y que Él, en cuanto Verbo encarnado, es la imagen perfecta de Dios[126].

No se puede pedir a un poeta que elabore completos tratados teológicos; habrá que convenir, por tanto, que tiene perfecto derecho a plasmar los sentimientos producidos en su alma en un determinado momento de su existencia. De hecho *El Cristo yacente de Santa Clara* es un grito de protesta, un momento de rebeldía de un hombre que lleva una vida privada dolorida y atormentada. Ese Cristo cantado viene a ser como un pretexto, pues en Él vemos al hombre, y no es que Unamuno niegue su trascendencia, sino que la elude y prescinde de ella. Es ilustradora al respecto la siguiente oración de Miguel de Unamuno, publicada el 14 de abril de 1916: «Levanta a tus hombres, Señor, y que sintamos en nosotros al hombre. Que sintamos tu Humanidad sobre la Tierra de las cosas y que nos sintamos vivos sobre las cenizas de nuestros muertos. Porque Tú, Señor, eres Dios de vivos y no de muertos, y el Hombre, tu Hijo, nos dijo que dejemos a los muertos que entierren a los muertos»[127].

Ciertamente, en Cristo se funde el cielo con la tierra: Él bajó del cielo para hacerse hombre y elevar al hombre redimido hasta los brazos de Dios padre misericordioso. Dios se hace accesible en Cristo. Y este misterio queda suficientemente reflejado y expresado en las dos grandes cristologías artísticas palentinas del siglo XX. El Dios-hombre ha asumido la humanidad palentina, el modo de ser de nuestras gentes. Victorio Macho hizo al Hombre-Dios a imagen

---

[125] MARRERO, V., *op. cit.,* p. 136.

[126] Cf. LORDA, J. L., *Antropología teológica*, Eunsa, Pamplona, 2009, pp. 163-164.

[127] UNAMUNO, M. DE, "Oración" de *Monodiálogos*, en *Obras completas*, IX, Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, pp. 868-869. A este tipo de oraciones unamunianas ha dado en llamárselas monodiálogos o monólogos interiores o autodiálogos u oraciones solitarias.

y semejanza nuestra; unos años antes Miguel de Unamuno también lo hizo a nuestra imagen y semejanza. He aquí dos maneras de ver al hombre, dos momentos, dos polos en torno a los que gira la existencia humana: el dolor, la agonía, la muerte, y también la bendición, la intercesión, la gracia, la bienaventuranza colmada. La horizontalidad y la verticalidad son las dos dimensiones que conforman la visión completa del alma palentina; el hombre en su doble dimensión, material y espiritual, portador del dolor y sufrimiento original, pero de cuya semilla brota la esperanza en la salvación definitiva.

El arte es un verdadero «lugar teológico». Estoy analizando dos manifestaciones artísticas –literaria una, como el poema que Miguel de Unamuno dedica al Cristo yacente de Santa Clara, escultórica otra, como el monumento erigido por Victorio Macho sobre el Otero palentino– que nos sirven para reflejar el alma humana y sus inseparables dimensiones: la horizontal, que nos dice que somos hombres, creados por Dios (imagen bíblica de la tierra, del barro) para formar parte de la gran familia de hijos suyos, seres racionales llamados a un destino superior por haber sido creados a su imagen y semejanza y haber sido redimidos por el Hijo de Dios hecho hombre que aceptó morir crucificado para salvarnos, y la vertical, que nos recuerda que Cristo, el Hijo de Dios, sigue velando por nosotros mientras permanecemos aún en este valle de lágrimas y nos bendice, acoge y protege.

El poeta, el creador, el artista nos canta y cuenta todo un mundo personalizado; el mundo pasa por el tamiz del sentimiento del poeta.

Miguel de Unamuno, como otros muchos poetas que antes y después de él han abordado los temas trascendentes y religiosos, es decir, aquellos que afectan radicalmente a la existencia humana, logra que la Humanidad se sienta retratada y convocada a reflexionar sobre el gran misterio que es la relación del hombre con Dios, su creador. He afirmado en otros lugares que el poeta es un ser que se sitúa entre Dios y la Humanidad, que es portavoz de Dios ante los hombres, pero también es la voz de ese ser humano que clama y a veces increpa a Dios. El poeta es un intermediario, un profeta, alguien que presta su voz y la proyecta, por una parte, hacia Dios, aunando el coro de toda la Humanidad y, por otra, hacia abajo, llevando a los hombres la gracia, el eco de la voz de Dios[128].

Hemos visto cómo Miguel de Unamuno canta al Cristo de las Claras y ve en Él a un Dios que comparte el destino de los hombres de esta tierra, que se

[128] Cf. declaraciones de MIGUEL DE SANTIAGO a GONZÁLEZ PORTELA, LUJÁN, en *El Diario Palentino* de 4 de agosto de 1998. También SANTIAGO, M. DE, "Reivindicación e interpelación de la poesía trascendente" en GALINDO GARCÍA, Á., Y VÁZQUEZ JANEIRO, I. (eds.), *Cristianismo y Europa ante el tercer milenio*. Publicaciones de la Universidad Pontificia, Salamanca, 1998, pp. 321-329.

sumerge en la soledad de ellos, que se hace partícipe de su pobreza… De hecho la muerte de Cristo es la muerte del Hijo de Dios como expresión suprema de la solidaridad de Dios con cada uno de los hombres y con todos los hombres. No hay mayor solidaridad de Dios con la Humanidad que compartir su destino. Y si los hombres son criaturas mortales, están, sin embargo, destinados a una vida eterna, porque Dios quiere que ellos compartan también con su Hijo ese mismo destino. La pasión de Dios en Cristo es la más sublime afirmación del hombre. El Cristo-tierra de Unamuno, como otras interpretaciones artísticas de cualquier siglo y lugar, es una expresión del rostro humano y redentor de Dios. Cabe en este momento colocar la reflexión que hace Olegario González de Cardedal: «Una generación que no encuentra los poetas y músicos, los pintores y escultores que necesita para expresarse, dando cauce a la imaginación y al deseo, al amor y a los ojos, pronto perderá primero la esperanza y después le fe»[129].

El poema de Unamuno sobre este Cristo palentino es, por todo esto, de referencia obligada, porque el lector puede sentirse retratado y porque experimenta lo que el poeta siente. Quien canta, y lo hace repetidamente, que «el Cristo de mi tierra es sólo / tierra, tierra, tierra, tierra… / carne que no palpita / tierra, tierra, tierra, tierra… / cuajarones de sangre que no fluye, / tierra, tierra, tierra, tierra…» es, sin embargo, alguien que, en medio de su «agonía», se aferra a la imagen de Cristo… Efectivamente, este Cristo es para Unamuno el símbolo de la muerte («Este Cristo inmortal como la muerte / no resucita; ¿para qué?, no espera / sino la muerte misma»); por eso le sirve como modelo existencial humano para representar la mortalidad terrena, para ver en Él al páramo castellano y la vida de los hombres de esta tierra: Cristo muerto y yacente, el páramo seco y horizontal, los hombres en queja y pena, inertes y secos, sin alma y sin espera viviendo una vida sin horizontes («Este Cristo español que no ha vivido, / negro como el mantillo de la tierra, / yace cual la llanura, horizontal, tendido, / sin alma y sin espera, / con los ojos cerrados cara al cielo / avaro en lluvia y que los panes quema»). La lucha, la «agonía» unamuniana, es el ansia de inmortalidad como continuación de la vida presente, es la necesidad existencial que tiene y siente el ser humano de sobrevivir a la muerte, algo que solamente Dios, el Cristo del cielo, puede garantizar; como sería trágico que la realidad cristiana finalizara con la muerte, el hombre necesita el definitivo milagro de la resurrección y, por eso, Unamuno termina el poema con una significativa exclamación, oración: «¡Y tú, Cristo del Cielo, / redímenos del Cristo de la tierra!».

Si *El Cristo de Velázquez* (que tuvo en la mente del autor otras variantes del título: *Al Cristo de Velázquez, Ante el Cristo de Velázquez*) es una ora-

[129] GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *op. cit.,* p. 591.

ción dirigida a Cristo y una meditación ante El teniéndolo como testigo y una descripción del Hijo de Dios, podemos decir, en cierto modo, lo mismo de *El Cristo yacente de Santa Clara*, de Palencia. En ambos encontramos los tres aspectos mencionados: no es lo mismo hablar y orar a, que meditar delante de o que reflexionar sobre. Cada uno de estos momentos tiene su lenguaje; en cada uno predomina un pronombre (tú, yo, él, respectivamente)[130].

¡Ah! y no conviene dejar pasar por alto los versos que, ya en la estrofa final del poema, contienen una explícita mención a la Virgen:

> «Y las pobres franciscas del convento
> en que la Virgen Madre fue tornera
> –la Virgen toda cielo y toda vida,
> sin pasar por la muerte al cielo vuela–
> cunan la muerte del terrible Cristo…».

Es en esos versos donde queda interrumpido, siquiera por un instante, el tono bronco para alcanzar una dulce y suave sonoridad con la que expresar la suave y dulce maternidad de María, vencedora de la muerte.

LA RELACIÓN AMISTOSA DE UNAMUNO Y VICTORIO MACHO

Viene perfectamente al caso reproducir algunas conocidísimas anécdotas de especial relevancia en la relación amistosa que mantuvieron Miguel de Unamuno y el escultor palentino Victorio Macho. Recordemos que éste es el autor del singular busto que del rector de la Universidad de Salamanca puede verse en el Palacio de Anaya de la ciudad del Tormes.

Fue en septiembre de 1929 cuando Victorio Macho acudió al modesto Hotel Broca de Hendaya para conversar con Unamuno, que por entonces sufría destierro («Yo llegué a decir que jugando al desterrado, porque nadie se hubiera opuesto a que volviera a España», apunta el escultor[131]), decretado por la dictadura de Primo de Rivera y para tomar datos del perfil del filósofo vasco e iniciar el modelado de la cabeza. Parece ser que la arcilla francesa le resultaba áspera y esquiva para sus planes o metodología con la que llevar a cabo la obra artística. Y un día se decidió a cruzar la frontera y acercarse a San Sebastián a comprar barro español. Al llegar a la Aduana, los gendarmes franceses sospecharon de algún tipo

[130] Cf. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *op. cit.,* pp. 166-167.
[131] MACHO, V., *op. cit.,* p. 308.

de contrabando internacional, dado que observaron unas chispitas doradas en aquel barro en polvo, que tenía color de oro molido, e indagaron las razones de tan extraña mercancía; entonces Victorio Macho les contestó con toda naturalidad: «No piensen otra cosa, señores. Es arcilla; simplemente arcilla. Lo que pasa es que para modelar la cabeza de Unamuno, sólo sirve la tierra de España»[132].

Pero aún es más significativa, para el tema que nos ocupa, aquella otra anécdota en la que el escultor llamó al filósofo vasco para recoger sus impresiones y proceder ya a dar los últimos toques al busto. Ambos amigos se miraron un instante. Entonces Unamuno, tras fijar los ojos en el pecho de la escultura, se volvió hacia Victorio Macho y le mostró el relieve de un gran crucifijo de hierro que llevaba siempre bajo el jubón, amparándole el corazón, y que echaba en falta en la escultura. En ese instante Unamuno, hendiendo su dedo en el barro, trazó una cruz a la izquierda del pecho de su busto y exclamó: ¡Falta esto! No dio más explicaciones en aquel momento de intimidad vivido intensamente por los dos amigos artistas y se limitó a comentar que algún día sabría por qué había dicho aquello. Años más tarde los familiares de don Miguel declararon que siempre llevaba aquella cruz por ser un recuerdo de su madre que le había entregado su hermana Susana cuando decidió ingresar en el convento de las religiosas de la Compañía de María en Logroño[133].

Castilla se le metió en los adentros a aquel vasco de Bilbao una vez asentado en la universitaria Salamanca. Allí encontró Unamuno una afinidad personal, su espíritu se identificó con nuestra sequedad castellana, con los horizontes dilatados e infinitos, con el cielo abierto y lejano, allí incubó sus grandes preocupaciones metafísicas, se abrió a los deseos de eternidad y trascendencia, vivió una espiritualidad austera, sintió la soledad y el silencio de Dios ante el misterio que le atormentaba.

En agosto de 1921, cuando escriba sobre la ciudad de Palencia, dejará caer la observación terrible del paisaje circundante: el «trágico desierto de la

---

[132] Cf. testimonio de Victorio Macho en SALCEDO, E., *op. cit.,* p. 311. Sin embargo, el propio Victorio Macho pone palabras similares en boca del jefe de la Aduana española: "Estáis en un error. Eso es barro en polvo y yo respondo de ello. Este señor ha venido a Hendaya para hacer un busto a don Miguel de Unamuno, y ha tenido la feliz idea de hacer tal busto con barro de España". MACHO, V., *op. cit.,* p. 311.

[133] Cf. MARRERO, V., *op. cit.,* pp. 264-265. El escultor palentino constata que don Miguel le dijo: "Vea, amigo Macho, esta cruz me la dio mi hermana, que era abadesa de un convento, cuando fui a despedirme de ella para ir desterrado a Fuerteventura…". MACHO, V., *op. cit.,* p. 313. La religiosa vivió muchos años primero en Logroño y luego en Roma para volver a morir a la capital riojana. (Cf. TREVIJANO, M., "La hermana monja de Miguel de Unamuno", *Salmanticensis*, 21 (1974), pp. 478-484.

Tierra de Campos, de los Campos Góticos»[134]. Y añadirá: «Allá, en aquella línea derecha que corona esos calizos escarpes, empieza el páramo, el terrible páramo, el que se ve, como un mar trágico y petrificado, desde la calva cima del Cristo del Otero. ¡El páramo!»[135]. E inmediatamente reitera la alusión al «páramo trágico» para volver «a la iglesia de Santa Clara, a la del trágico Cristo de tierra», donde está «el "Cristo formidable de esta tierra", como le llamamos en un poema hace siete años, cuando nuestra otra visita a esta ciudad»[136], «el Cristo del Páramo. El Páramo es una escombrera: escombrera del cielo»[137]. Le entusiasma el paisaje y concluye exclamativamente: «¡Pero la grandeza solemne de estos trágicos campos góticos!»[138]. Por eso vuelve una y otra vez a escribir sobre él: «…el páramo asentado y sedimentado, la dolorosa soledad serena del páramo, hacia Palencia»[139]. Y habla del «páramo desnudo y transparente», de «la visión espléndida y transparente del páramo y de la nava palentinos»[140], cuando contempla la Tierra de Campos desde el mirador natural de Paradilla del Alcor, junto a Autilla del Pino, y mencionando a modo de letanía los pueblos que desde allí contempla. No por conocido, deja de encandilarle el paisaje: «Al regresar a la abierta ciudad de Palencia se asomaron a saludarnos el Cristo del Otero –típica obra de Victorio Macho–, la recatada catedral palentina y la torre gótica de San Miguel, que nos lanzó una ojeada con el ojazo con que escudriña al Carrión, que a su pie va a dar, por otros ríos –vidas– en la mar»[141].

En sus viajes a Palencia Miguel de Unamuno no dejará de referirse a la reciente escultura erigida por su amigo Victorio Macho. Así, en otro viaje realizado en pleno invierno, 25 de enero de 1933: «Al volver a Palencia columbramos la gigantesca figura del Cristo del Otero –obra de Victorio Macho–, que da la cara a la ciudad; yergue a medias sus brazos, en ademán de esperar para acoger en torno de él el páramo, blanco entonces de escarcha. Allí, en aquellos campos, en aquella nava, que susurran, con Manrique, el "avive el seso y despierte", se entierra el grano, que si no muere bajo tierra no resucita –dice el Evangelio– sobre ella. Y ¿las almas? Soñemos, alma, soñemos. Suerte que el sueño es vida, que si no…»[142]; y es, unos párrafos más adelante, donde, después de

[134] UNAMUNO, M. DE, "En Palencia" de *Andanzas y visiones españolas,* en *op. cit.,* VI, p. 565.
[135] *Ibídem*, p. 566.
[136] *Ibídem*, p. 567.
[137] *Ibídem*, p. 568.
[138] *Ibídem*, p. 568.
[139] UNAMUNO, M. DE, "Jueves Santo en Rioseco" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 149.
[140] UNAMUNO, M. DE, "En el castillo de Paradilla del Alcor" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 163.
[141] *Ibídem*, p. 165.
[142] UNAMUNO, M. DE, "1933 en Palenzuela" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 156-157.

recordar que unos años antes había trazado «renglones medidos de un funeral al Cristo yacente de Santa Clara» deja este apunte: «Y ahora, a la seguida de los años, al ver el erguido Cristo del Otero palentino por sobre el Cristo yacente y escondido de Santa Clara, pienso si no será la tierra, que ha vuelto a hacerse Cristo, y que es la tierra de los campos la que va a resucitar. Y a resucitar la fe en la redención de la tierra»[143].

De cuando en cuando Unamuno vuelve a sus recuerdos y escribe: «Y en Palencia, en mi querida Palencia, subía al Cristo del Otero a bañar mis ojos en el reposo del páramo, a sacar mi espíritu de la historia. Y contemplando el páramo palentino, oía el rumor de la voz secular, eterna más bien, de su hijo, Jorge Manrique, que susurraba divinamente –la voz de Dios es, según las Escrituras, un susurro–: "Nuestras vidas son los ríos, / que van a dar en la mar…". El páramo le descubría a la mar. El páramo es como la mar»[144].

CLAVES TEOLÓGICAS DEL CRISTO DEL OTERO

Como ya he dejado apuntado, el llamado Cristo del Otero es en realidad una colosal estatua dedicada al Sagrado Corazón de Jesús[145]; resulta obligado acudir a un escrito de monseñor Agustín Parrado García, a la sazón obispo de la diócesis de Palencia, que entonces abarcaba no sólo pueblos de la provincia palentina sino también bastantes pueblos de la diócesis vecina de Valladolid. El obispo quiso plasmar en este monumento la doctrina teológica de la encíclica *Quas primas* –dada a la luz el 11 de diciembre de 1925 por el Papa Pío XI, con objeto de proclamar la realeza de Cristo e invitar a rendir «público homenaje de culto a Cristo Rey» (n. 32)–, como se desprende de la segunda mitad de la alocución, con menciones a las revelaciones a Santa Margarita María de Alacoque y al jesuita, entonces venerable, beatificado en 2010, Bernardo Francisco de Hoyos, vinculado a Valladolid. Escribe monseñor Parrado:

---

[143] *Ibídem*, p. 157.

[144] UNAMUNO, M. DE, "¡Montaña, desierto, mar!" de *Paisajes del alma*, en *op. cit.,* VII, p. 68.

[145] El autor de la escultura escribiría años más tarde: "…en el alto cielo de Castilla aparecía serena, elocuente e inflamada de espiritualidad la colosal imagen creada por mí, y donde las palomas penetran por los grandes ojos nazarenos y anidan en el interior de la cabeza del Dulce Jesús; he aquí otra parábola inédita que brindar a los miopes mentales". Y casi con las mismas palabras: "La luz de un sol de cauterio se posaba sobre la colosal imagen envolviéndola en un halo de oro reverberante, y las palomas y las golondrinas penetraban por los grandes ojos de la serena imagen para anidar en el interior de aquella tersa y luminosa frente nazarena a la que dieron forma estas mis manos y mi espíritu con la pretensión de representar al dulce Jesús del Sermón de la Montaña". MACHO, V., *op. cit.,* pp. 140 y 253.

«¿Será viable la empresa de transformar la cumbre serena y airosa, que parece gigantesco pedestal colocado por reveladora voluntad del Creador en los aledaños de Palencia para sostener colosal estatua, en lugar sagrado que atraiga las miradas y conmueva los corazones de las muchedumbres, no ya sólo por la modesta y devota ermita donde la piedad de nuestro pueblo secularmente veneró la imagen del Divino Redentor Crucificado, sino también para rendir homenajes de suprema adoración y ferviente súplica a Jesucristo Rey en monumental estatua simbolizadora de su infinita grandeza y majestad y de los amores y ternuras inefables de su bondadosísimo Corazón?

[…]

»Motivos tenemos para seguir en Él confiando y esperar que muy pronto la veremos erguida y triunfadora en las alturas, iluminada de día por la refulgente lumbre del sol y destacada en las sombras de la noche por la suave claridad, presidiendo en su trono, bajo el pabellón inmenso de los cielos, la apacible serenidad de la majestuosa llanura castellana, brindándonos a todas horas dulce y perpetua paz a los que por dicha nuestra gozaremos de su presencia y divino amparo, y dando al mismo tiempo fraternal parabién a cuantos viajeros crucen los contornos de nuestra Ciudad amada, con aquellas palabras predilectas del Maestro: *La paz sea con vosotros*.

[…]

»Propósitos… únicamente aquellos que con entera claridad expusimos al depositar la semilla de este proyecto en vuestras almas, manifestando que no eran otros sino transformar el Otero en una permanente iluminación de nuestra fe en Cristo Redentor y en un incesante encendimiento de amor de nuestros corazones en el amor del corazón dulcísimo de Jesús. Iluminación y encendimiento que nos persuadan, muevan y apremien a vivir una vida más cristiana, más de Evangelio, y a buscar el descanso en nuestras fatigas, la esperanza en nuestros apuros, la seguridad en nuestros peligros, el consuelo en nuestras tristezas, el remedio en nuestras necesidades, el perdón para nuestras culpas, la indulgencia para nuestros yerros, el bálsamo para nuestras heridas, la luz y paz, en fin, para nuestras almas en el Jesús buenísimo que, siempre anhelante por hacer llegar a todos las irradiaciones de su poder y las efusiones de su caridad, no conoció dificultades ni escatimó sacrificios cuando se trataba de perdonar y consolar, y habló a los hombres de todos los siglos aquellas palabras dulces como la bondad, atrayentes como la misericordia, confortadoras como la esperanza, regaladas como su mismo Corazón: "*Venid a mí todos los que os inclináis bajo el peso de los trabajos de la vida, que yo os aliviaré*".

»Fueron siempre nuestros propósitos hacer una estatua simbólica y de amplio significado para toda la Diócesis; por lo que no debería encerrarse en el reducido espacio de una plaza, ni construirse sobre uno de los edificios de la Capital, donde hubiera parecido ser patrimonio exclusivo de ella. Mas emplazada en este lugar incomparable que la Providencia nos ha deparado, adquirirá todo el perfecto simbolismo que hemos querido darle, porque se verá la figura majestuosa y atrayente del Sagrado Corazón, bendiciendo desde él a todos los pueblos del Obispado e invitándonos a todos de una manera muda, pero elocuentísima, a levantar nuestros ojos a las alturas en busca de luces y consuelos, a despegarnos un poco de las cosas terrenales y a poner nuestro corazón en las divinas, únicas que pueden darle la paz y dicha anheladas, en esta vida y en la otra.

»Lo ha indicado ya, como sabéis, el genial artista palentino, autor del proyecto: Nuestro Otero, coronado con el monumento al Sagrado Corazón, será como un nuevo Sinaí, desde el que nuestro Redentor adorable promulgue de continuo su santa Ley de amor; como la montaña evangélica en donde sin cesar recuerde las enseñanzas maravillosas del sermón de las Bienaventuranzas; como el Tabor glorioso en el cual deje a diario ver los destellos de su divinidad a los que, hollando con pie firme los humanos respetos, sean capaces de subir a las cumbres; como el Calvario, en fin, donde renueve todos los días la memoria de su pasión y ofrezca el sacrificio de su vida por los que no le conocen, o le injurian y desprecian.

»Nuestro rey de paz, Cristo Jesús, visto por todos en lo alto de la cumbre física, como está en lo más alto de la cumbre moral, a todos los que hemos de vivir acá abajo y tenemos necesidad de alzar arriba nuestros ojos, estará hablando siempre alentadoras palabras de verdad y vida eterna, de espiritual elevación.

[…]

»¿Y qué necesidad de ir a buscar miras y razones humanas, donde las hay tan divinas, para que nos esforcemos por mostrar la imagen de este Rey pacífico y pacificador, donde todos, a todas las horas y desde todos los lugares puedan contemplarla, lo mismo desde sus casas en la ciudad, que desde sus faenas en el campo, en sus paseos como en sus viajes, exponiéndola sobre los montes más elevados que tenemos, a fin de que todos se muevan a postrarse de hinojos en acatamiento del Señor de cielos y tierra, que al subir al monte de la inmolación y ser levantado en alto, predijo que atraería hacia sí todas las cosas, siendo en su Iglesia como imán de fuerza irresistible para reunir los elementos dis-

gregados por la faz del mundo, y formar de todos los hombres un solo rebaño regido por un solo pastor.

»Hijos de la católica Ciudad y Diócesis de Palencia: en estos instantes en que agita vuestros corazones con religiosa emoción la firme esperanza de que muy pronto, con la ayuda del Altísimo, hemos de ver sobre este gigantesco altar la imagen veneranda y atractiva de nuestro adorable Salvador en monumento diocesano simbolizador de sus amores y ternuras infinitas, atalayando los castellanos mares de mieses y defundiendo (*sic*) sobre todos los pueblos del Obispado, cual faro ingente, las inextinguibles lumbres de su Evangelio, abrid los senos de vuestro espíritu y recibid en ellos la dulce seguridad de ricos dones y beneficios increíbles, que reportaréis de vuestra consagración al Sacratísimo Corazón de Jesús por vuestra piadosa generosidad entronizado en el Otero, de donde inclinará su cabeza divina, os mirará con ojos de infinita dulzura, abrirá sus tiernos brazos para bendeciros y de su divino pecho hará fluir ríos de bondad y de misericordia hacia vosotros en el presente, y hacia las generaciones de vuestros hijos que, herederos de vuestra religiosidad y recordándoos con santo orgullo, acudirán en el porvenir a rendirle homenajes de sincera y ferviente veneración.

[…]

»Soñad ya, como sueña vuestro Obispo, con el día glorioso en que sobre el pedestal gigantesco y noble del Otero aparezca ante nuestros ojos la figura hermosísima del Redentor divino y adorable, dando la paz a nuestros espíritus y reinando sobre la Diócesis de Palencia.

»Sea el monumento por vosotros erigido, destacándose en las alturas, signo de elevación ante el cual no se detenga, sino que pase de largo el ángel exterminador, sin herir con su espada a los que ostentan en su escudo la Cruz de Cristo y han querido mostrar la imagen de su Corazón Sagrado en el lugar más visible para que a todos envuelvan las irradiaciones de la verdad y las efusiones del amor, que de Él proceden»[146].

El mismo escultor dejó escritas en sus memorias anécdotas sobre la ejecución de la obra junto a intuiciones de cómo fue concibiéndola y el sentido que pretendía darle:

«Y aquel coloso que imaginé fue elevándose sobre el cónico Otero palentino. Había de ser allí, en aquel ambiente tan evocador y conmovedor para

[146] PARRADO GARCÍA, A., "Alocución pastoral con motivo de la Bendición del sitio del Otero para el Monumento diocesano al Sacratísimo Corazón de Jesús", en *Boletín Eclesiástico del Obispado de Palencia*, año LXXX, nº 12, del martes 17 de mayo de 1930, pp. 361-373.

mí, frente a la ciudad arcaica en que nací, donde surgiera la gran silueta de Jesús destacando sobre las áridas y hurañas parameras y los dorados trigales que la circundan, y proyectándose en los espíritus sensibles.

[…]

»Todas las mañanas, con frío o calor, ascendía yo por aquel paseo con que entonces honraron mi nombre hacia la clásica ermita del Cristo del Otero.

[…]

»A mediodía me subían la comida a la ermita en un simpatiquísimo burrillo grisáceo. […] Después de comer descansaba la siesta, y al despertar solía recordar –entre otras cosas– el proceso de mi obra….

[…]

»Tenía por costumbre el doctor Parrado, obispo de la Sede palentina, subir algunas mañanas a la cumbre del Otero. […] Su rostro aguileño, digno de una medalla renacentista, exteriorizaba gran satisfacción al presenciar el proceso de la labor, y cada vez eran más frecuentes y afables sus visitas.

[…]

»Desde entonces, aquel Divino Coloso que realicé con fervor profundamente religioso quedó ahí como un faro espiritual de Castilla»[147].

Lo que hoy nos es dado contemplar es un monumento gigantesco que, en su origen, está dedicado al Corazón de Jesús, pero que nos hemos acostumbrado a ver como un Cristo, si bien nada tiene que ver con la tradicional y conocida iconografía de esta relativamente moderna devoción. La obra de Victorio Macho tiene más que ver con las líneas mostradas por la simplicidad del románico y la esbeltez del gótico. ¿Será un atrevimiento decir que, cuando miramos detenidamente el rostro del Cristo del Otero, los que conocemos la trayectoria de su autor no podemos menos de recordar el rostro del busto de Miguel de Unamuno esculpido para la Universidad salmantina y emparentar ambas obras de Victorio Macho? ¿No vendría el escultor palentino a sumarse a la idea de su amigo Unamuno, cuando éste decidió escribir el largo poema al Cristo de Velázquez para desagraviar al Cristo de las Claras, poniendo en pie a Cristo, elevándolo hacia el cielo, pero con los pies asentados firmemente en la tierra, haciéndolo hombre también, pero Dios glorificado y misericordioso con la humanidad entera, y eliminando el patetismo tan habitual en la iconografía castellana?

El periodista Dámaso Santos lo vio así: «Enteriza, lisa, escueta, amorosa aparición de Cristo, Rey de estos campos de tierra que extático contem-

[147] MACHO, V., *op. cit.,* pp. 249, 250-251 y 252-253.

pla»[148]. Y Oscar Núñez Mayo contempló la faz severa, pétrea, dominante, y se sintió dominado por los tentáculos que son sus brazos abiertos y reparó en que la sombra de sus ojos es dura; y, con un tono entre reflexivo e invitatorio, escribió: «Si eres cristiano, mírale. Si ya no crees en nada, mírale también. Y si vives lejos de aquí, en otras tierras de España o del mundo, ven a Palencia, amigo; ven al Otero en romería solitaria –mejor solo que bien acompañado–, sube por la colina empinada de Santo Toribio, el eremita, y en un repecho desde el que se domina la vega rutilante del Carrión y el paisaje lunar –desolación y tierra gredosa– de los montes Torozos y los comienzos de Tierra de Campos, descansa de la subida. Luego, con la respiración y el ánimo en calma, alza los ojos y la cabeza para ver el Cristo. Al principio te costará trabajo el diálogo mental, resulta demasiado alto, demasiado grande para hablar con Él»[149].

Victorio Macho lo concibió con brazos en actitud acogedora, de modo que parezca que está dirigiéndose a los campos palentinos como en un nuevo Sermón de la Montaña: «Hablando con un gesto triste a los campos pensativos, y recibiendo el sol de Castilla en su corazón ensangrentado»[150].

El Cristo del Otero, con sus dimensiones colosales, requeridas, como es lógico, por las perspectivas de horizontes abiertos con grandes masas de luz, está pidiendo siluetas y perfiles que ablanden la dureza de las aristas verticales para que la silueta se recorte en el inmenso azul del cielo, salpicado de nubes, y le otorgue una fuerza y un equilibrio insospechados. Por eso apunta Emilio García Lozano que esta obra del insigne escultor palentino viene a restaurar la tradición española, sobre todo la del Greco: «Porque los cristos del Greco, como éste de Macho, no son en sí mismos una captación perfecta de la forma, sino la exaltación de un ideal; no carne, sino misterio. […] Los planos faciales, duros de cerca, se diluyen y dulcifican a través de la gran masa de aire que requiere una perspectiva abierta y lejana, propicia a los juegos de claroscuro, aun en una atmósfera tan limpia como la palentina»[151].

La misión del arte consiste en sugerir. El artista, el creador, debe cumplir la noble y bella misión que el Supremo Creador ha concedido a su alma. Y así lo entendió Victorio Macho: «La misión más noble y elevada del arte es despertar el sentimiento, y cuantos más contenidos de belleza, de estados de alma,

---

[148] SANTOS, D., "Viaje por Tierra de Campos", en VARIOS, *Viaje por Tierra de Campos*, p. 162.
[149] NÚÑEZ MAYO, Ó., "La España difícil: Tierra de Campos", en VARIOS, *Viaje por Tierra de Campos*, p. 72.
[150] Declaraciones recogidas en BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 28.
[151] GARCÍA LOZANO, E., *op. cit.,* pp. 50-52.

de emoción y de misterio existan en la obra de arte, por su forma, sonido, color o expresión literaria, tanto más cerca estará ésta de la auténtica genialidad»[152].

Su amigo Miguel de Unamuno afrontó el momento de la muerte como la vuelta al seno paternal, al misterioso hogar de la infinita misericordia; he aquí los versos finales de un salmo, que fueron elegidos como epitafio para su tumba:

> «Méteme, Padre eterno, en tu pecho,
> misterioso hogar,
> dormiré allí, pues vengo deshecho
> del duro bregar»[153].

De modo semejante el escultor palentino afrontó el momento de la muerte; Victorio Macho había reiterado en numerosas ocasiones y, sobre todo en los momentos de la cercana agonía, su deseo de ser sepultado a los pies de su monumental escultura del Cristo del Otero, levantada en 1930 en su tierra natal. Esperaba que «ese gigantesco Cristo, sembrador y predicador, verticalidad pétrea y mística alzada sobre la horizontal de los campos castellanos, acogería su alma y su cuerpo»[154].

Falleció en Madrid el 13 de julio de 1966, pocos días después de que dejara escrita la «visión» de su última jornada en este mundo[155]. Al día siguiente se celebró un solemne funeral en la catedral palentina y su cuerpo fue trasladado a la ermita que está bajo los pies de su Cristo, donde la losa que cubre sus restos lleva el epitafio que él mismo sugirió el 4 de julio: «Aquí, a los pies de este Cristo, / vino a descansar su autor: el escultor / VICTORIO MACHO». Luego, una vez fallecido, se añadiría la fecha sobre la lápida sepulcral y quedaría fijada la inscripción del siguiente modo: « "MI ULTIMA JORNADA" / AQUÍ A LOS PIES DESTE CRISTO / VINO A DESCANSAR SU AUTOR / EL ESCULTOR / VICTORIO MACHO / XIII-VII-MCMLXVI».

Los avatares para conseguir que los deseos del artista respecto a su sepultura llegaran a feliz término los encontramos narrados detalladamente en el librito ya mencionado de Juan Mena de la Cruz, escrito a corazón abierto, con sinceridad en sus juicios y apreciaciones y con verdad documentada: «Sobre bocetar y esculpir el mausoleo que sirviera de tumba y sepulcro para

---

[152] MACHO, V., *op. cit.,* p. 197; cf. también pp. 216 y 175.
[153] UNAMUNO, M. DE, Salmo III de *Poesías*, en *op. cit.,* IV, p. 104.
[154] Cf. BRASAS EGIDO, J. C., *op. cit.,* p. 45.
[155] Cf. MACHO, V., *op. cit.,* pp. 367-369.

sus padres y demás familiares, nada de nada, a pesar de mi insistencia. Tuve la sensación y la certeza de que su confidencia y conformidad sobre el mismo eran sólo un pretexto para conseguir su deseo de ser enterrado a los pies de su Cristo del Otero, ante el temor de que, por su pública frialdad religiosa, tanto el Obispado como el Cabildo denegaran la correspondiente autorización. Duda que ya me había expresado en alguna ocasión, refiriéndose a la negativa oficial del Cabildo, cuando allá por los años de 1930, pretendió que se colocara la escultura de su hermano Marcelo en un lugar preferente de la Catedral de Palencia»[156].

Después de varias gestiones, el 23 de marzo de 1966 el obispo de Palencia, José Souto Vizoso, extiende la correspondiente autorización «para que sean inhumados decorosamente al pie del llamado Cristo del Otero, obra del gran escultor, los restos mortales del susodicho Don Victorio Macho». El escultor palentino reposa a los pies de su Cristo del Otero; sin embargo, no ha sido posible albergar su Museo en estas tierras por otros intereses, con el riesgo de pasar casi inadvertido entre tantas obras artísticas como el turista puede visitar en la ciudad de Toledo. Mas es justo reconocer que la generosidad y magnanimidad del obispo José Souto Vizoso y del Cabildo catedralicio palentino de 1966 autorizando el enterramiento limpiaba en cierta manera la afrenta que supuso en su día el rechazo de la escultura del hermano Marcelo y las reticencias al diseño y boceto del Cristo del Otero.

El obispo Anastasio Granados García, que fue obispo de Palencia entre 1970 y 1978 y que anteriormente había sido obispo auxiliar de Toledo, confirmaría que Victorio Macho decidió finalmente ser confesado y viaticado por quien entonces era obispo auxiliar de la archidiócesis metropolitana y que hasta el mismo momento de su fallecimiento había estado bajo la tutela religiosa y espiritual de un sacerdote[157].

---

[156] MENA DE LA CRUZ, J., *op. cit.,* p. 67.

[157] MENA DE LA CRUZ, J., *op. cit.,* p. 93. No podemos precisar si confunde los "auxilios espirituales" o consejos y últimas recomendaciones con la administración de los sacramentos de la confesión, de la comunión y de la unción de enfermos, entonces llamada extremaunción. José Carlos Brasas Egido afirma, por su parte, que "recibió los últimos auxilios espirituales de manos del sacerdote, Padre don José María Mansilla" (*op. cit.,* p. 45). Lo que sí parece concluirse es que tanto Anastasio Granados, a la sazón obispo auxiliar de Toledo, como José María Mansilla estuvieron al lado de Victorio Macho en los momentos finales de su vida dándole el consuelo de los auxilios espirituales y los últimos sacramentos.

LA OBRA DE ARTE, UN TESTAMENTO ESPIRITUAL QUE ABRE LA PUERTA AL MISTERIO

No es raro encontrar en los creadores artísticos reflexiones sobre su producción estética, sea literaria, pictórica, escultórica, musical… Por lo general, hablan de una vinculación religiosa, casi sagrada. Y hemos de convenir en que las artes –y lo hemos comprobado a lo largo de este trabajo– pueden convertirse en un verdadero «lugar teológico».

Ya Platón decía que el artista está llamado a engendrar belleza[158], a contemplar la belleza del mundo, descubrirla, manifestarla, ofrecerla; en suma, a poner el arte al servicio del mundo para redimirle de tanta desesperanza paralizante y devolverle al entusiasmo de reanudar el camino y liberarse de tanto extravío. Escribe el Papa Juan Pablo II: «El artista vive una relación peculiar con la belleza. En un sentido muy real puede decirse que la belleza es la vocación a la que el Creador le llama con el don del "talento artístico". Y, ciertamente, también éste es un talento que hay que desarrollar según la lógica de la parábola evangélica de los talentos (cf. Mt 25, 14-30).

»Entramos aquí en un punto esencial. Quien percibe en sí mismo esta especie de destello divino que es la vocación artística –de poeta, escritor, pintor, escultor, arquitecto, músico, actor, etc.– advierte al mismo tiempo la obligación de no malgastar ese talento, sino de desarrollarlo para ponerlo al servicio del prójimo y de toda la humanidad»[159].

Anteriormente, el Concilio Vaticano II, en la constitución pastoral *Gaudium et spes* sobre la Iglesia en el mundo actual, proclamaba solemnemente: «A su manera, también la literatura y el arte tienen gran importancia para la vida de la Iglesia, ya que pretenden estudiar la índole propia del hombre, sus problemas y su experiencia en el esfuerzo por conocerse mejor y perfeccionarse a sí mismo y al mundo; se afanan por descubrir su situación en la historia y en el universo, por iluminar las miserias y los gozos, las necesidades y las capacidades de los hombres, y por diseñar un mejor destino para el hombre. Así pueden elevar la vida humana, expresada en múltiples formas, según los tiempos y las regiones. Por tanto, hay que trabajar para que los que cultivan aquellas artes se sientan

---

[158] Pueden ser consultados varios párrafos en los que desarrolla esta intuición; he aquí uno de ellos: "Hay quienes conciben en las almas aún más que en los cuerpos lo que corresponde al alma concebir y dar a luz. ¿Y qué es lo que le corresponde? Juicio prudente y cualquier otra virtud, de las que precisamente son progenitores los poetas todos y cuantos artistas se dice que son inventores". PLATÓN, *El banquete*, 209A. (Traducción de Fernando García Romero). Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 94.

[159] JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, n. 3CD.

reconocidos por la Iglesia en su actividad y, gozando de una libertad ordenada, establezcan contactos más fáciles con la comunidad cristiana»[160]. Por eso, el teólogo Marie Dominique Chenu pedía que se prestara atención a las realizaciones artísticas, tanto literarias como plásticas, dado que ellas no son «solamente ilustraciones estéticas, sino verdaderos *lugares* teológicos»[161].

Me atrevería a decir que la afirmación más arriesgada que nunca ningún teólogo osó lanzar es la que encontramos el año 1999 en la *Carta a los artistas* de Juan Pablo II, cuando de un modo tan directo como cordial explica: «Queridos artistas, sabéis muy bien que hay muchos estímulos, interiores y exteriores, que pueden inspirar vuestro talento. No obstante, en toda inspiración auténtica hay una cierta vibración de aquel "soplo" con el que el Espíritu creador impregnaba desde el principio la obra de la creación. Presidiendo sobre las misteriosas leyes que gobiernan el universo, el soplo divino del Espíritu creador se encuentra con el genio del hombre, impulsando su capacidad creativa. Lo alcanza con una especie de iluminación interior, que une al mismo tiempo la tendencia al bien y a lo bello, despertando en él las energías de la mente y del corazón, y haciéndolo así apto para concebir la idea y darle forma en la obra de arte. Se habla justamente entonces, si bien de manera análoga, de "momentos de gracia", porque el ser humano es capaz de tener una cierta experiencia del Absoluto que le trasciende»[162]. Es decir, el Espíritu actúa en la creación artística y el artista completa con su acción la obra creadora de Dios; Dios está detrás moviendo al artista. La iluminación de la mente del artista proviene del Espíritu; es un momento de gracia. La obra de arte –poesía, pintura, escultura, partitura musical…– tiene algo de testamento espiritual y su creador quiere comunicárselo a todos aquellos que se dejen interpelar por ella.

El objetivo primero y principal de la poesía es conmover al lector, también el de causarle deleite, incluso el de instruir o enseñar o, por mejor decir, iluminar lo oculto, desvelar otra realidad misteriosa. Desde siempre la poesía fue el cauce para que el hombre se asombrara, quedara deslumbrado, intentara elevarse desde las sombras cotidianas al reino de la luz para superar la muerte y todo lo efímero, ambicionara desvelar el misterio, acometiera esperanzado las fatigas del largo viaje con el ansia de descubrir el gozo de lo oculto, de lo sagrado.

Efectivamente, lo más grandioso del hombre es su capacidad para el asombro. A las generaciones futuras se les podrá despertar la nostalgia de Dios que estuvo presente en el origen de las creaciones artísticas, sean del género que

[160] *Gaudium et spes*, n. 62CD.
[161] CHENU, M.-D., *La teologia nel XII secolo*. Jaca Book, Milán, 1992, p. 9. (Subrayado del autor).
[162] JUAN PABLO II, *ibídem*., n. 15C.

sean; podrá surgir en ellas el asombro. Es el artista el primero que se asombra ante la belleza y deja huella de su asombro para que en los receptores de su obra nazca un nuevo asombro, el entusiasmo, el deslumbramiento, la esperanza que los anime a emprender caminos hacia el bien y la verdad. «Que la belleza que transmitáis a las generaciones del mañana provoque asombro en ellas, dice Juan Pablo II al final de la *Carta a los artistas*. Ante la sacralidad de la vida y del ser humano –continúa–, ante las maravillas del universo, la única actitud apropiada es el asombro». «Que vuestro arte –concluye– contribuya a la consolidación de una auténtica belleza que, casi como un destello del Espíritu de Dios, transfigure la materia, abriendo las almas al sentido de lo eterno»[163].

Caben, pues, todo tipo de comentarios sobre la obra artística. He ahí su grandeza, que consiste en la multiplicidad de lecturas e interpretaciones, que, al decir del gran místico carmelita San Juan de la Cruz, no la reduce, sino que la abre a una anchura significativa capaz de aprovechar a quien se acerque a ella[164].

La obra de arte, sea la que sea, deja abierta la puerta del misterio. Tras recordar el tono amistoso de conversación que tiene la *Carta a los artistas* de Juan Pablo II, su sucesor en el papado, Benedicto XVI, trae a colación una cita de Georges Braque («El arte está hecho para turbar, mientras que la ciencia tranquiliza») con la finalidad de apostillar inmediatamente: «La belleza hiere, pero precisamente al hacerlo le recuerda al hombre su destino último, vuelve a situarlo en su camino, lo llena de esperanza, le da el valor de vivir hasta el fondo el don único de la existencia». Continúa el Papa actual haciendo un canto a la belleza auténtica, en contraposición de la «seductora pero hipócrita», que «es ilusoria y mendaz»: «La belleza auténtica, por el contrario, abre el corazón humano a la nostalgia, al deseo profundo de conocer, de amar, de ir hacia lo Otro, hacia el Más Allá de uno mismo. Si aceptamos que la belleza nos toque en lo íntimo, nos hiera, nos abra los ojos, entonces redescubriremos la alegría de la visión, de la capacidad de captar el sentido profundo de nuestra existencia, el Misterio del que formamos parte y en el que podemos hallar la plenitud, la felicidad, la pasión del

---

[163] JUAN PABLO II, *ibídem*, n. 16B.

[164] "Por haberse, pues, estas Canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo ni mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz general, pues V. R. así lo ha querido. Y eso tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar; y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración, porque la sabiduría mística –la cual es por amor de que las presentes Canciones tratan– no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle". SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual (B),* Prólogo, 2, en *Obras completas*, BAC, Madrid, 1994, p. 734.

afán diario. […] La belleza, desde la que se manifiesta en el cosmos y en la naturaleza hasta la que halla expresión en las creaciones artísticas, precisamente por su característica de abrir y dilatar los horizontes de la conciencia humana, de remitir a ésta más allá de sí misma, de hacer que se asome al abismo de lo Infinito, puede convertirse en camino hacia lo Trascendente, hacia el Misterio último, hacia Dios. El arte en todas sus expresiones, cuando se enfrenta a los grandes interrogantes de la existencia, a los temas fundamentales de los que se deriva el sentido de la vida, puede adquirir un valor religioso y transformarse en un itinerario de profunda reflexión interior y de espiritualidad. […] El camino de la belleza nos lleva, por lo tanto, a captar el Todo en el fragmento, lo Infinito en lo finito, Dios en la historia de la humanidad». Benedicto XVI termina su encuentro con el medio millar de artistas que acudieron a la Capilla Sixtina haciendo un «llamamiento cordial, amistoso y apasionado», recordando que «gracias a vuestro talento, tenéis la posibilidad de hablar al corazón de la humanidad, de tocar la sensibilidad individual y colectiva, de suscitar sueños y esperanzas, de ampliar los horizontes del conocimiento y del compromiso humano», y lanzando una petición urgente: «¡Sed vosotros también, a través de vuestro arte, heraldos y testigos de esperanza para la humanidad!»[165].

Podemos, después de esta breve digresión, concluir que la concepción estética del arte, tanto la de Miguel de Unamuno como la de Victorio Macho, contiene elementos de religiosidad y deja abiertas las puertas para ver y analizar sus obras como verdaderos «lugares teológicos». Victorio Macho sostenía que «todas las potencias de su ser humano y de su alma nacieron para crear, guiado por un afán que abrasa y traspasa, a semejanza de los místicos arrobos, porque la verdadera vocación del artista es sentir, comprender y amar al Divino Creador y Maestro, y entonces nada logrará desviarle del camino por el que va a través de esta selva oscura de celos y envidias…»[166]. Y cuando habla de sus esculturas, como en el discurso de agradecimiento por el nombramiento de Hijo Adoptivo de Toledo, afirma: «Tengo la creencia de que el sentimiento del arte es inextinguible, algo que no sólo pertenece al pasado, sino que también hoy y mañana podemos producir obras perdurables, siempre que nazcan del corazón y del alma, como inspiradas por la Divina Gracia del Supremo Creador»[167].

Pocos días antes de morir, Victorio Macho recordaría que terminó el Cristo del Otero «inspirado por un profundo sentimiento religioso y siempre

---

[165] BENEDICTO XVI, *Discurso a un grupo de artistas en la Capilla Sixtina*, 21-11-2009, en *Ecclesia*, 3.495 (5 diciembre 2009), pp. 26-29.
[166] MACHO, V., *op. cit.,* p. 186.
[167] *Ibídem*, p. 357.

ayudado por el aliento que el Supremo Creador me concedió al realizar en el siglo XX una imagen colosal que destacara en medio de la meseta castellana»[168]. El proceso de creación artística tiene, pues,mucho que ver con el espíritu religioso, con la religiosidad. Es significativo, al respecto, el episodio que cuenta el escultor: «Una de las mujeres, con bíblico perfil de samaritana, al verme contemplar abstraídamente la imagen del Cristo, se dirigió a mí y me preguntó: "Señor, ¿es usted el que ha hecho el 'Cristo del Otero'?...". Yo la sonreí y la contesté conmovido: "No, buena mujer; es el Cristo el que me ha hecho a mí...".»[169]. Y podemos leer, en un escrito suyo titulado *Meditación sobre mi testamento*, las siguientes reflexiones sobre la creación artística y su raíz religiosa:

«Bien sé que ambiciono demasiado, pero creo que el Arte tiene una alta misión que cumplir.

»El Arte es más que halago de la vista y del oído, distracción del hastío, lujo y ostentación de mecenas; cabriola de falsa genialidad.

»El verdadero Arte es la humilde y ardiente plegaria que nos eleva hacia Dios. Él nos la inspira y por eso le presentimos y amamos.

»El Arte no es –como algunos creen– habilidad técnica; tráfico de mercaderes; capricho que se compra o vende, sino purísima exaltación de la sensibilidad del ser humano, porque el hombre es instrumento tan prodigioso como maleable, capaz de vibrar ante la sublime belleza y fundirse en ella, o de encenagarse en las pasiones de la carne fenecedera.

»Por el Arte se alcanza la inmortalidad.

»Por el Arte se siente a Dios y a Él se llega.

»Dios es el Máximo Artista y Supremo Creador.

»Bienaventurado aquel que sea digno de llamarse su discípulo porque no morirá»[170].

Me he adentrado por los territorios de la creación artística –un poema, una escultura– como reflejo de la creación divina. El hombre es también creador en tanto que es criatura a imagen y semejanza de Dios. La comunicación de los mensajes teológicos suele utilizar el lenguaje tradicional de las palabras, de la representación plástica, icónica; también el de los símbolos[171]. A éstos recu-

---

[168] *Ibídem*, p. 369.

[169] *Ibídem*, p. 253.

[170] *Ibídem*, pp. 365-366. Vuelve a reproducirse en la p. 370 y, en su versión manuscrita original, en la página siguiente.

[171] "Símbolo es la realidad que como elemento intrínseco de sí misma, constituida por lo simbolizado, lo revela, lo manifiesta y, en tanto existencia concreta de lo simbolizado mismo, está llena

rren las artes con más insistencia y está claro que el lenguaje icónico exige mayor capacidad de entendimiento en el destinatario o receptor del mensaje. Los símbolos son mediaciones, una forma de expresión y, por tanto, una forma de comunicación y de conocimiento de la realidad simbolizada, expresada, manifestada. De ahí que sea necesaria una adecuada exégesis que facilite una mejor comprensión: para algunos, dificultada muchas veces por los destellos de la belleza; para otros, ocasión para adentrarse en la espesura *via pulchritudinis*.

La revelación de Dios a los hombres, recogida en las Sagradas Escrituras, se expresa por medio de la palabra humana: con textos históricos, proféticos, didácticos, escatológicos, también líricos. No conviene perder de vista que buena parte de la Palabra de Dios pertenece al género poético; ahí están los Salmos, el Cantar de los cantares, las Lamentaciones. Los teólogos y los poetas habitan territorios cercanos, ayudan a contemplar y reflexionar sobre el misterio reflejado en el rostro del otro. La palabra poética, la obra de arte creada, es mediación, comunicación, comunión entre los hombres. Hemos visto cómo en el poema que Miguel de Unamuno dedica al Cristo de las Claras aparecen fundidos el Redentor que sufrió la pasión y muerte para redimir a los hombres y el pueblo sufriente que anhela esperanzado la redención; el poeta, el artista, es el mediador, quien los une. De este modo, Cristo es un hombre, pero es también el Hombre, la Humanidad por él asumida.

En cierta medida son coincidentes al respecto la cristología estética que lleva a cabo Unamuno en *El Cristo yacente de Santa Clara, de Palencia* y en *El Cristo de Velázquez*. Baste recordar que, en un momento determinado, el poeta pensó colocar como lema del gran libro en torno a la famosa obra del pintor sevillano la siguiente cita bíblica: «para que los hombres aprendan que son hombres» (Sal 9, 21). Es decir, para que los hombres sepan que son mortales, no dioses, sometidos a la soberanía de Dios, frágil barro, pecadores, pero llamados nada menos que a ser hombres, criaturas redimidas por las que ha muerto y resucitado Cristo, el Hijo de Dios, para hacerlos en este sentido dioses[172]. Así encontramos versos como éstos: «…mostrándonos / al Hombre que murió por redimirnos / de la muerte fatídica del hombre»[173]; «¡Tú eres el Hombre-Dios, Hijo del Hombre! / La humanidad en doloroso parto / de última muerte

---

de ello". RAHNER, K., "Para una teología del símbolo", en *Escritos de Teología, IV,* Cristiandad, Madrid, 2002[4], p. 293.

[172] Cf. UNAMUNO, M. DE, Capítulo IV "La esencia del catolicismo" de *Del sentimiento trágico de la vida*, en *op. cit.,* X, p. 326.

[173] UNAMUNO, M. DE, Poema III de la Primera parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit.,* IV, p. 460.

que salvó a la vida / Te dio a luz como Luz de nuestra noche, / que es todo un hombre del Dios de nuestra noche / y hombría es su humanidad divina»[174].

En Cristo se halla la hombría de Dios, su humanidad. En Él se encuentran Dios y el hombre. Pero no se puede pedir al artista que elabore completos tratados teológicos. El arte hace una teología fragmentaria, tiene la belleza del fragmento, de la intuición. Las carencias, las insuficiencias y los excesos propios de la obra de arte son los límites de una teología implícita, pero en la que reverbera «la belleza de Dios y la gloria de Cristo, quien por ser imagen de Dios e imagen del hombre, se ha convertido en medida suprema de nuestra humanidad»[175]. En efecto, un poema no es un tratado y no debe esperarse de él el rigor conceptual exigido a una exposición sistemática y explícita de la teología y de la cristología. El reto de la teología hoy debe ser la recogida, para que no se pierdan en el camino, de esos fragmentos que los artistas han ido forjando tras poner sus ojos en el Evangelio y su corazón en la persona de Cristo. La contemplación, el sentido, la experiencia, son también ámbitos donde Cristo se dice y se entrega a sí mismo y el hombre lo descubre, expresa, conoce, ama, sigue…

La obra de arte se lee, se contempla, se admira, se interioriza, se trasmuta en idea; es el mejor y más eficaz camino para que por él pase el rumor del misterio y para poder penetrar en el mismo. El artista quiere hablar de Cristo y quiere hablar de sí mismo, pues él viene a ser como el representante y portavoz de los hombres que viven a su alrededor. Podemos afirmar que quien se expresa no es el artista concreto, un poeta en particular, un escultor determinado, sino el pueblo a través de ellos. Nos ayudan a ver en Cristo al *Emmanuel* («Dios con nosotros»), al que está perennemente presente en medio de los hombres, al que siempre es contemporáneo y solidario con el hombre, «al Hombre que murió por redimirnos / de la muerte fatídica del hombre»[176].

Siempre he considerado necesario ir más allá de una consideración instrumentalista de la comunicación. Lo que más me ha interesado en el presente trabajo ha sido abordar la teología comunicativa subyacente al poema y a la escultura estudiadas, la relación existente entre teología y comunicación, abriendo así la puerta a nuevos modelos de reflexión teológica sobre la experiencia humana de la comunicación, sea la «teología narrativa», sea la «teología poética». Insisto de nuevo en que la comunicación humana ha de ser considera-

---

[174] UNAMUNO, M. DE, Poema VI "Ecce Homo" de la Primera parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit.,* IV, p. 464.

[175] GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *op. cit.,* p. 294.

[176] UNAMUNO, M. DE, Poema III de la Primera parte de *El Cristo de Velázquez*, en *op. cit.,* IV, p. 460.

da como un verdadero lugar teológico en el que se revela el rostro de Dios y su proyecto salvífico para la humanidad. Precisamente porque es un verdadero lugar teológico, que permite descubrir a Dios y experimentar su presencia, se hace imprescindible descubrir de modo gradual la dimensión teologal de la experiencia creadora, «poética» en sentido etimológico, en clave creyente y desde la perspectiva de la revelación.

El momento inicial de la comunicación se encuentra en la creación. Poesía, en griego «*poíesis*», es creación. Dios creador no es un Dios distante, sino cercano a la historia humana, que continuamente se comunica con sus criaturas, sobre todo con el hombre, con el que establece un compromiso de permanente fidelidad, aunque le desobedezca y se rebele y le sea infiel. En efecto, la creación es un acto de comunicación divina y las cosas creadas reflejan y revelan la inteligencia y el amor de Dios, llevan impresas las huellas o los vestigios de Dios[177].

Y en el momento cumbre de la creación aparece el hombre, creado por Dios a su imagen y semejanza (cf. Gn 1, 27). Por la inteligencia y el amor el hombre es imagen de Dios. Por eso, puede ir poniendo nombre a las cosas, llamarlas por su nombre, crearlas, hablar, comunicarse, ir construyendo el mundo y compartiendo comunidad con Dios, bajo su obediencia (cf. Gn 2, 19-20). La facultad intelectiva y amorosa es el exponente supremo de la revelación de Dios en la creación. El hombre es la culminación de las cosas creadas, es el sujeto por antonomasia de toda comunicación y el punto de encuentro entre el Creador y la creación; a él le está permitido penetrar en el misterio íntimo de su Creador y encontrarse continuamente con Él, que sale al encuentro en un proceso de comunicación cada vez más intenso hasta llegar a la comunión perfecta, que es la meta final de toda comunicación.

Las manifestaciones artísticas, sean del género que sean, son discursos abiertos, provocadores, sorprendentes, impactantes, producen una sacudida y dan que pensar, por lo que permiten y exigen «relecturas». Exactamente eso es lo que he pretendido llevar a cabo en estas páginas.

---

[177] Cf. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae* (I, 44, 3; I, 93, 6), I, BAC, Madrid, 1951, pp. 335-336; 691-694.

Discurso de contestación
de D. MARCELINO GARCÍA VELASCO,
Académico Numerario

ILMO. SR. PRESIDENTE,
SRAS. Y SRES. ACADÉMICOS,
SRAS. Y SRES.:

Por coherencia con mi manera de andar por la vida sean mis primeras palabras en este acto de recepción de Miguel de Santiago en la Institución Tello Téllez de Meneses, de sincera felicitación, pues con Manuel Revuelta y José María Fernández Nieto, propuse su ingreso en la misma como académico numerario.

Algunos han insinuado, no sé si por desconocimiento o mala fe, eso de: otro cura para la Tello. Y bien, ¿qué? De todos es sabido que, si echan una mirada al número de académicos, los curas no son mayoría, sino todo lo contrario. Y, como Miguel de Santiago, no entraron en ella por la sotana, sino por sus méritos literarios o de saber.

Que yo conozca, en esta Institución no se tuvo en cuenta la profesión ni la ideología de los elegidos para estar en la misma. Nadie impuso el ser catedrático, médico, cura o maestro de escuela, que es mi caso. Siempre se miró lo que cada uno hizo, aportó, o podía aportar, al conocimiento de los valores palentinos en sus múltiples aspectos históricos, artísticos, literarios o sociológicos de nuestra provincia.

Hoy ingresa por todos sus trabajos literarios Miguel de Santiago. Para mí es un honor contestar a su hondo discurso de recepción, por su categoría intelectual y por nuestra amistad, que viene desde que él era seminarista y empezaba a hacer versos que fueron acogidos en *Rocamador*, revista y colección de libros. Yo estuve en la celebración de su cantemisa en su pueblo, Fuentes de Nava, y hasta me subí al púlpito de San Pedro para decir unas palabras de amistad, consuelo y reconocimiento, y que después trasladé a *El Diario Palentino*. A lo mejor por esa vieja amistad he sido designado por la Institución Tello

Téllez de Meneses, a la que represento en este acto, para recibirlo y darle la bienvenida, en mi nombre y en el de mis compañeros, a ésta, ya para siempre, su casa.

¿Qué méritos ofreció Miguel de Santiago al conjunto de académicos de la Institución Tello Téllez de Meneses para que éstos lo invitaran a estar en ella? Desde luego que no, insisto, los de sacerdote, que desconocemos. Sí su dedicación literaria y periodística. Fue, entre los años 1974 al 81, redactor del suplemento Artes y Letras del diario *Informaciones* de Madrid. Más tarde jefe del Área de Cultura del Consejo General de Castilla y León, estuvo, y creo que está, como redactor jefe de la revista *Ecclesia* y del programa de TVE-2 *Últimas preguntas*. También ha pasado por Radio Nacional de España, Radio Santa María, de Toledo, y COPE en colaboraciones literarias.

Tiene publicados libros de poesía, crítica literaria, antologías poéticas y de apuntes biográficos.

De poesía: *Catálogo de insomnios, Parábolas del sueño, Vigilia, Recordatorio, Variaciones para una partitura de Vivaldi.*

De crítica literaria: *Obra completa de Jorge Manrique, Poesías de Fray Luis de León, Obra completa de San Juan de la Cruz.*

Antologías de poesía: *Porque esta noche el Amor. Poesía navideña, Antología de poesía mística española, Encarnación 2000. Introducción y selección de poemas sobre la encarnación de Jesús*, *Nacimiento 2000. Introducción y selección de poemas sobre el nacimiento de Jesús, Redención 2000. Introducción y selección de poemas sobre la pasión, muerte y resurrección de Jesús.* Y los breves apuntes biográficos *de Ramón Carande* y *Tomás Salvador.*

Entre otros, fue premio mundial de poesía mística.

Con todo este bagaje literario de creación y estudio emprende Miguel de Santiago este discurso, que es mucho más que eso, alrededor de dos Cristos a imagen y semejanza del hombre, y que presenta como dimensión horizontal y vertical del alma palentina en la interpretación de D. Miguel de Unamuno y de Victorio Macho.

Creo que después de aquel cantemisa salió hacia Madrid a hacer periodismo en la Complutense y ya no volvió, salvo en los meses de agosto a su Fuentes de Nava vitalizador, a llenarse de familia y amigos para el resto de meses en los que allá en Madrid no hay familia y los amigos son de otra clase, y a revivir paisaje, a alimentarse de paisaje para hacer humano el asfalto de la ciudad. Vuelve para encontrar en "el paisaje la memoria". Y no renuncia al regreso aunque le duela y se pregunte:

"Para qué regresar
donde han crecido hierbas altas, altas
y las tapias caídas
sepultan las mañanas de aquel niño
abrazado a sus juegos.
Viene la noche con sus sombras
a borrar los caminos y a poblar de tristezas
aquellos horizontes
que un día nos sembraron
de sueños y de espigas."

Volver a su paisaje no es un ritual, sino una necesidad, un revivir el tiempo de la inocencia. Buen lector de Rilke sabe, como él, que en el hombre todo es infancia y experiencias personales. No habrá poesía si no se nutre de tiempo vivido, si no se canta lo que se vivió en el tiempo.

"Este dolor es luz si la memoria nutre
con su savia los chopos del sendero
donde creció nuestra niñez."

Renovar los momentos en el sitio donde nace el recuerdo es vivir abrazado a su tiempo.

"Porque siguen guardados en el arca
la ropa limpia
y el olor del membrillo,
tendré que inaugurar la primavera
vestido con la gracia de otra luz
y la complicidad de otro perfume."

En el discurso hay dos Cristos. Uno horizontal, pegado a la tierra, y que Unamuno llamó tierra, es decir, humano. Y otro vertical desde la altura, que no tiende a la ascensión, sino que desde lo alto se llena de paz para enviarla a la ciudad. Dos cristos maltratados por modas que no tienen en cuenta la voluntad del artista que los creó. Quien contemple hoy la figura del Cristo de las Claras

y conozca el poema que escribió Unamuno ha de preguntarse, por fuerza, ¿en qué estaría pensando el poeta cuando lo contempló y escribió? Y aunque el poeta, según Pessoa, es un fingidor, Unamuno nunca lo fue. Quien conozca el sentir de Victorio Macho al crear su Cristo sobre un cerro sabe que ese Cristo es así porque así es el paisaje, y la figura había de ser una prolongación de éste. Cuando se disfraza el otero con el verdor de árboles estúpidos se está cometiendo una estupidez y traicionando al artista. Todavía siento en mí el abrazo del escultor cuando le conté que un grupo de estudiantes del Instituto Jorge Manrique, aprovechando la fiesta de Santo Toribio, habíamos subido al otero a destruir aquellos arbolillos recién plantados. Y no me arrepiento. Lástima que quedaran tantos en pie por las replantaciones y que ya, tan crecidos, impiden ver el paisaje de la llanura, aquélla que entusiasmó a Claudio Rodríguez. Para evitar la erosión del otero y el arrastre de la greda por las lluvias hay plantas, casi, de su mismo color: manzanillas, tombos, espliegos, tomillos que la sujetarían sin ofender.

El Cristo que contempló Unamuno en la lóbrega capilla de la iglesia de La Santa Cruz, es el Cristo de Tierra de Campos, tierra sin alturas con una belleza trágica que sólo produce dolor.

Acierta de pleno Miguel de Santiago cuando sugiere, y afirma, que este Cristo, mejor, este poema al Cristo de las Claras es "la alegoría de la seca, adusta y dolorida tierra palentina."

La Tierra de Campos no es campo para sembrar esperanzas, como tampoco lo es este Cristo derrotado. En este Cristo no se ve la divinidad, sino la derrota del hombre. Así a Unamuno no le inspira el poema el Cristo Dios, sino un Cristo hombre del que no puede nacer ninguna esperanza. Por eso el poema no es una creación fruto de la fe o de la religiosidad, sino de la contemplación del sufrimiento humano.

Este Cristo es así, tierra, porque el paisaje es, también, tierra. Nada hay de amable en este poema feroz, rabioso, escrito en una tierra que de siempre no dio más que pesares o gritos trágicos de desesperanza. Aquí Cristo, horrendo en su aspecto exterior y que motivó el poema, se identifica con la impresión trágica del paisaje de Tierra de Campos. El Cristo monstruo es tierra. Yo también he llamado monstruo a Tierra de Campos. Para un hombre del 98 el paisaje de este trozo de Castilla no llamará a la esperanza. Ortega la definirá, años más tarde, como tierra atroz al pasar por Dueñas. Este Cristo es una identificación con el paisaje.

Miguel de Santiago, también, se identifica con Unamuno, por más que él trate de llevarlo al plano de la espiritualidad, en la trágica belleza de la llanura

desnuda. Nacer en Fuentes de Nava marca y llena la mirada de un paisaje en el que todos los colores hacen un solo color, como cantaba y pintaba Caneja.

El Cristo del Otero es otro cantar. Primero, porque Victorio Macho no siente la quemazón religiosa que late en el poeta vasco. Segundo, porque, escultor monumental, está más preocupado por dotar a su imagen de verticalidad atrayente desde su pedestal gigante, crecida en medio de la sequedad de un paisaje desnudo que de producir un tirón religioso, una llamada de espiritualidad, por más que el artista confiese que ésa es su intención. Qué bien lo descubrieron los integrantes del Cabildo catedralicio que se opusieron a aceptar el proyecto de Victorio Macho porque no cumplía los órdenes teológicos. Menos mal que el obispo, Agustín Parrado, no les escuchó y apoyó en todo a Victorio Macho para llevar a cabo su obra. Pero el Cabildo –arrieros somos y en el camino nos encontraremos– no olvidó la derrota y consiguió, años más tarde, que las esculturas del Hermano Marcelo y la de su madre no entrasen a formar parte del vuelo artístico de nuestra catedral, como nos recuerda Miguel de Santiago.

Basta leer las *Memorias* de Victorio Macho para darse cuenta de que el paisaje hace al Cristo. Victorio Macho tuvo una visión genial al dotar a su escultura de los colores del paisaje cerrateño. Que, al fin y al cabo, los dos oteros que se le escapan al páramo de La Miranda no son más que dos granos gigantes crecidos en la piel del Cerrato. Palencia, donde empieza, o acaba, vaya uno a saber, la Tierra de Campos, es un valle limitado por los páramos cerrateños de Fuentes de Valdepero, Villalobón y Magaz, y los montes Torozos desde el Monte El Viejo y Autilla del Pino.

Dado a injertar anécdotas, el estudioso, el religioso, el poeta Miguel de Santiago, referidas a los autores de las dos obras de las que se ocupa en este trabajo, realizadas por D. Miguel de Unamuno y Victorio Macho, velay que me vea forzado, o atrevido, a injertar en mi contestación otra que ocurrió entre ambos artistas y que me contó el propio escultor en la suite que el Ayuntamiento de Palencia le había reservado en el antiguo hotel Jorge Manrique.

Sucedió que con motivo del homenaje que se rindió en Madrid –y al cual, por amistad, asistió el palentino– a D. Miguel de Unamuno, a la vuelta de su destierro en Fuerteventura, y que él, escapándose de la isla, cumplió en Hendaya, para estar cerca de su tierra más amada, hasta la caída de la dictadura de Primo de Rivera, un ministro del Gobierno de entonces –no recuerdo el nombre, pero supongo que sería el de Instrucción Pública– llevó a nuestro escultor en su coche al restaurante donde se iba a celebrar el banquete-homenaje. En los brindis, dicho ministro, después de ensalzar la figura del –otra vez– rector de la

Universidad de Salamanca, y censurar la injusticia cometida en su persona por el dictador, le invitó a que se apuntara a su partido político.

D. Miguel tomó la palabra y respondió así al ofrecimiento: "Yo no me apunto a ningún partido porque soy entero."

Entonces –me dijo Victorio Macho– yo me levanté de mi silla y lancé, antes que nadie, un sonoro y rotundo: ¡Bravo!

Al terminar el acto el ministro ya no me ofreció su coche para devolverme a casa, y eso que en él me había recogido.

Y ya, como saludo y bienvenida obligados de la Institución Tello Téllez de Meneses, decirte, Miguel, que no eres tú el que recibe el honor de ingresar en ella, sino que es la Institución la que se considera honrada por ti, pues sabe de tu valía y tu sentir terracampino, es decir: trabajo y correspondencia a la confianza ofrecida, y espera –porque conoces de sobra que ser académico numerario no es recibir una medalla, sino que arrastra el compromiso de entregar el saber personal– que los frutos de ese sentir se traduzcan en obras que ensanchen el campo del conocimiento de realidades palentinas de ayer y de hoy.

Bienvenido, amigo Miguel, a este tu nuevo sitio de trabajo.