

Miguel
CENTELLAS SOLER
Universidad Politécnica de Cartagena

Moisés
BAZÁN DE HUERTA
Universidad de Extremadura

Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar



RESUMEN: Los pueblos de colonización, construidos en España en los años cincuenta y sesenta para explotar agrícolamente nuevas zonas de regadío, son una manifestación inequívocamente ligada al agua. En el Valle del Tiétar (Extremadura) los arquitectos del INC proyectaron seis asentamientos *ex novo*, con trazados urbanos muy funcionales e interesantes.

Las iglesias fueron los edificios más singulares de cada pueblo y destacan en altura por sus espadañas y torres. Su arquitectura es previa al Concilio Vaticano II y por ello las plantas son preferentemente basilicales, aunque algún templo, como el de Barquilla de Pinares, presenta una solución muy original.

Estas iglesias estaban dotadas con mobiliario, ornamentos y obras de arte sorprendentes por su modernidad en un ámbito rural. Participan en ellas algunos artistas de primer nivel, creadores que renovaron los parámetros habituales del arte religioso y facilitaron la introducción de la contemporaneidad artística en Extremadura.

PALABRAS CLAVE: Pueblos de colonización; Instituto Nacional de Colonización (INC); Valle del Tiétar; Extremadura; Arte religioso; Arte contemporáneo; Arquitectura; Iglesias; Vidrieras.

ARCHITECTURE AND ART IN THE COLONIZATION CHURCHES AT TIÉTAR VALLEY

ABSTRACT: During the 50's and 60's a great number of colonization villages were built in Spain in order to exploit agriculture in new irrigated areas, constituting a manifestation intimately linked to water. In the Tiétar Valley (Extremadura), architects who worked for «The National Colonization Institute» (INC) planned six *ex novo* or newly founded settlements, all of them based in highly functional and interesting urban plannings.

Churches were the most unique buildings, they distinguish in height because of the towers and steeple. Theirs architecture is previous to the II Vatican Council and because of that the plants are basilical, although there are some temples, like the one in Barquilla de Pinares that has an original solution at the acces.

These temples were equipped with furniture, ornaments and artworks that are surprisingly trendy and modern, especially considering that they were created in a rural environment. Important artists collaborated All these artists were creators who renewed the usual parameters of religious art, making easier the introduction of contemporary art in Extremadura.

KEY WORDS: Colonization villages; National Colonization Institute (INC) Tiétar Valley; Extremadura; Religious art; Contemporary art; Architecture; Churches; Stained glass.

Este trabajo estudia los seis pueblos de colonización construidos en el Valle del Tiétar y continúa varios textos previos sobre el Valle del Alagón¹. Se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional de I+D+i 2008-2011, titulado: *Entre Toledo y Portugal: Miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo* (HAR2010-21835).

El Valle del Tiétar se encuentra situado en la Cordillera Central, en las estribaciones de la Sierra de Gredos. Está atravesado por el río Tiétar, que cruza cuatro provincias: Madrid, Ávila, Toledo y Cáceres en un recorrido de unos 150 km. En Extremadura entra por el noreste de la provincia de Cáceres y riega dos comarcas: la Vera y el Campo Arañuelo. Son zonas de gran interés paisajístico, monumental, etnográfico y antropológico. La principal fuente de ingresos es la ganadería y sobre todo la agricultura, que genera productos como el pimentón, el tabaco, el algodón, olivos, higueras, viñas, maizales, etc. La población más importante del Campo Arañuelo es Navalmoral de la Mata.

El Instituto Nacional de Colonización (INC) se creó por decreto en octubre de 1939. Aunque fue una iniciativa del gobierno de Franco, la reforma agraria y la política hidráulica ya habían sido planteadas por Joaquín Costa a finales del siglo XIX.

La República Española siguió trabajando en esta idea y en 1932 promulgó la Ley de Reforma Agraria, creando el Instituto de Reforma Agraria (IRA). Al año siguiente, fue convocado un importante evento para arquitectos e ingenieros: el Concurso de Anteproyectos para Poblados en la zona del Guadalquivir y Guadalmellato, cuyo programa fue un referente claro para los técnicos del INC, al prever junto a las viviendas las correspondientes dependencias agrícolas, edificaciones claves para entender el trazado de muchos de los pueblos de colonización.

A finales de 1939, el arquitecto José Tamés Alarcón fue nombrado Jefe del Servicio de Arquitectura del INC, cargo que desempeñó hasta su jubilación en 1975².

Entre el período 1945 y 1970 se construyeron en España alrededor de 300 pueblos de colonización, situados principalmente en las cuencas fluviales, y se creó una estructura regional alrededor de los ríos Duero, Tajo, Guadiana, Guadalquivir y Ebro, más otras tres zonas, denominadas según su posición geográfica: los pueblos de Galicia y León en la del Norte, los de Valencia, Alicante, Albacete y Murcia en la de Levante y Almería, costa de Granada y Málaga en la del Sur. Cada región tenía unas delegaciones que habitualmente coincidían con alguna capital de provincia, aunque también había una en Talavera de la Reina (Tajo) y otra en Jerez de la Frontera (Guadalquivir). Hay pueblos en 27 provincias peninsulares y una pequeña actuación en la isla de Ons, perteneciente a Pontevedra.

Alrededor de unos ochenta arquitectos trabajaron para el INC, algunos tan notorios como Alejandro de la Sota, Carlos Arniches, José Borobio, José Antonio Corrales, Fernando de Terán y Antonio Fernández Alba, y los funcionarios en plantilla: Manuel Rosado, Jesús Ayuso Tejerizo, Manuel Jiménez Varea, Agustín Delgado de Robles y Pedro Castañeda Cagigas. Pero fue José Luis Fernández del Amo el que proyectó los más hermosos pueblos de colonización, como Vegaviana (Cáceres), Villalba de Calatrava (Ciudad Real) o Cañada de Agra (Albacete).

Los pueblos comprendían los edificios necesarios para que los colonos pudiesen disfrutar de los servicios que les permitieran desarrollar una vida digna en todos los aspectos: administrativo, religioso, educativo, social, sanitario, etc. Aunque se intentaba ubicar el ayuntamiento en un lugar predominante del trazado urbano (por

¹ CENTELLAS SOLER, M.; BAZÁN DE HUERTA, M. y ABUJETA MARTÍN, E., «Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar». BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., «Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón», en *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 275-294 y 393-421. Y ABUJETA MARTÍN, E.; BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., «Propuesta de ruta turístico-cultural por los pueblos de colonización del Valle del Alagón (Cáceres)», en *Norba. Revista de Arte*, nº 32-33 (2012-2013), Cáceres, 2013, pp. 259-283. Para el presente estudio ha sido también importante el trabajo de campo y las aportaciones de nuestra compañera Esther Abujeta Martín.

² Debería de realizarse un estudio sobre este personaje clave para el desarrollo de la actividad colonizadora del INC.

ejemplo en Vegaviana, situado al final de la calle principal de acceso al pueblo), a veces su escaso programa le hacía perder protagonismo en favor de la iglesia y sus dependencias complementarias: la sacristía, el despacho parroquial, los aseos y el almacén. Los pueblos mayores disponían también de vivienda para el sacerdote y las dependencias de Acción Católica, separadas para hombres y mujeres.

El ayuntamiento como edificio administrativo disponía, por lo general de las oficinas de atención al público, el despacho del alcalde y el salón de sesiones. El edificio social sólo se construía en los pueblos de tamaño medio o grande; tenía una sala para cine que debía servir también para salón de baile; en la planta baja se situaba el bar y en la alta la vivienda del cantinero. Las escuelas se preveían separadas para niños y niñas. Los usos comerciales solían ser abacería (equivalente a ultramarinos o comestibles), panadería con horno propio y bar, si no había edificio social. También existían las artesanías dedicadas a herrería, peluquería, carpintería y taller mecánico. En los pueblos medios o grandes se construía además la Hermandad Sindical. Por último, los Hogares Rurales, constituidos por el Frente de Juventudes y la Sección Femenina, servían para realizar las actividades de propaganda del régimen franquista.

El INC creó unas «circulares» de régimen interno que definían todo tipo de cuestiones, desde normas a cumplir en la redacción de los Planes Generales de Colonización hasta temas laborales. El programa para las iglesias estaba fijado en la circular nº 246, de 1949, y se determinaba en función del número de habitantes del pueblo. Hasta 50 personas la escuela se utilizaba como capilla. De 50 a 100 se establecía una capilla con sacristía. De 100 a 200, la iglesia, además de sacristía, debía contar con archivo parroquial, aseos, vivienda del sacerdote y locales de Acción Católica. Si la población era mayor se mantenía el mismo programa. A pesar de la minuciosidad con que se definían a veces muchos parámetros de superficies, no hay referencias normativas respecto al tamaño de las iglesias. En el Valle del Tiétar las iglesias más pequeñas son las de Valdeñigos y Barquilla de Pinares, de unos 200 m² y el resto mide alrededor de los 400 m².

En los pueblos de colonización solía ser bastante habitual disponer el conjunto parroquial en torno a un patio, ocupando las edificaciones tres lados y el último un porche. Tenemos de ello varios ejemplos en el Valle del Alagón (Vegaviana, La Moheda, El Batán, Puebla de Argeme o Valdencín); sin embargo en el Valle del Tiétar solamente encontramos este esquema en la localidad de Tiétar³. El coro está presente a los pies de la iglesia en todos los pueblos del Valle, excepto en Barquilla de Pinares, que presenta una solución particular y novedosa, como veremos⁴.

Los arquitectos y las fechas de redacción de los proyectos son los siguientes:

Rosalejo: José Manuel González Valcárcel, 1956. Puelblonuevo de Miramontes: Agustín Delgado de Robles, 1956. Barquilla de Pinares: Agustín Delgado de Robles, 1957. Tiétar: Pablo Pintado, 1957. Santa María de la Lomas: Rafael Leoz, Joaquín Ruiz Hervás, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro, 1957. Valdeñigos: Manuel Jiménez Varea, 1959.

La observación de las fechas en que fueron redactados los proyectos nos permite destacar dos aspectos. El primero, el breve periodo de tiempo en que fueron preparados, apenas tres años, entre 1956 y 1959; y el segundo y más importante, todos ellos se idearon antes de la celebración del Concilio Ecuménico Vaticano II (1962-1965). Esta circunstancia afectó al trazado de las plantas de los templos. Mientras en las iglesias del Valle del Alagón puede verse una evolución de la planta basilical a la posconciliar, y en particular la iglesia de Valderrosas (Manuel Valdés, 1965) dispone de una planta en forma de L, en el Tiétar vamos a ver que todas las iglesias presentan una planta claramente basilical.

³ Inicialmente denominada Tiétar del Caudillo; un edicto municipal de 2010 la renombró como Tiétar. Un libro sobre la población editado con motivo de su cincuentenario y con abundante material gráfico, revela el modo de vida en estos pueblos: PULIDO VEGA, J. J., *Tiétar. Cincuenta años de historia. 1961-2011*, Tiétar, Ayuntamiento, 2011.

⁴ Para conocer los antecedentes de la arquitectura religiosa europea y española en la primera mitad del siglo XX remitimos a CENTELLAS SOLER, M.; BAZÁN DE HUERTA, M. y ABUJETA MARTÍN, E., *op. cit.*, pp. 277-282.

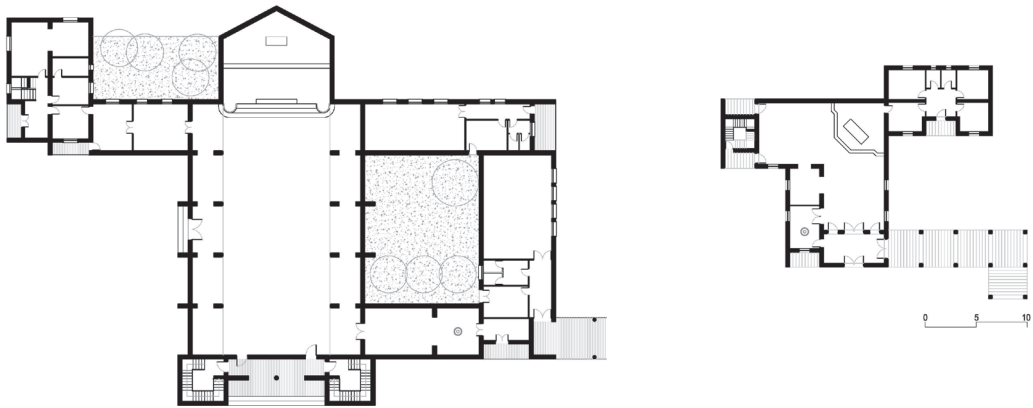


Figura 1. Plantas de las iglesias de Vegaviana (1954) y Valderrosas (1965) en el Valle del Alagón.

Otro dato que puede aportarnos información sobre el modo de entender la arquitectura que se desarrolla en estos pueblos es la fecha de titulación de los arquitectos. Podemos considerar dos grupos: los que habían empezado los estudios a mediados de los años treinta y terminaron después de la guerra civil, como es el caso de Manuel Jiménez Varea y José Manuel González Valcárcel, ambos titulados en 1940; y los que iniciaron los estudios en la posguerra y finalizaron en la década de los cincuenta: Agustín Delgado de Robles en 1951 y el resto de arquitectos en 1955. Se da la casualidad que todos ellos sólo realizaron para el INC un único pueblo: Pablo Pintado fue el autor de Tiétar y el equipo formado por Leoz, Íñiguez de Onzoño, Ruiz y Vázquez de Castro proyectaron Santa María de las Lomas y veremos más adelante que este núcleo representó un salto hacia la modernidad dentro de los tradicionales planteamientos que se manejaban en el INC.

Otra cuestión a considerar en relación a los técnicos que proyectaron pueblos en el Valle del Alagón es que Agustín Delgado de Robles es el único arquitecto que construye en las dos zonas. En el Alagón proyectó Pradochano en 1965. Fue arquitecto funcionario adscrito a los Servicio Centrales del INC en Madrid desde 1956 a 1961⁵, al igual que Manuel Jiménez Varea lo fue desde 1943 hasta la reconversión del INC en IRYDA en 1971⁶.

A pesar de que todas las plantas tienen un marcado carácter basilical, se aprecian notables diferencias en sus trazados. Veamos el desarrollo de las mismas, siguiendo no un criterio cronológico sino arquitectónico, en el sentido de empezar por la más convencional y terminar por la que consideramos más moderna.



Figura 2. Iglesia de Valdeñigos. Manuel Jiménez Varea, 1959.

⁵ Más información sobre el arquitecto puede verse en: CENTELLAS SOLER, M., RUIZ GARCÍA, A. y GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, P., *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*, Almería, Colegio de Arquitectos de Almería, Instituto de Estudios Almerienses y Fundación Cajamar, 2009, p. 343.

⁶ *Ibidem*, p. 344.

Iniciamos el recorrido por la iglesia de VALDEÍÑIGOS, que fue proyectada por Manuel Jiménez Varea en 1959, la más tardía de los pueblos del Valle del Tiétar. Es un templo muy sencillo, formado por una nave rectangular de cuatro pórticos que aloja en el primero de ellos el acceso central y la escalera de subida al coro en la planta superior. La nave se separa del presbiterio mediante dos pilastras y un arco con dovelas de piedra y presenta forma semicircular a modo de ábside. La iluminación se realiza en la nave a través de unas altas ventanas verticales y sobre el altar se disponen en la parte superior cinco óculos con vidrieras emplomadas. Una de las pilastras aumenta de tamaño para configurar una espadaña que aloja dos campanas.

En el interior la nave se cubre con una bóveda de cañón, mientras que el presbiterio presenta un techo plano. Exteriormente la cubierta es a dos aguas con muy poca pendiente. Ha de señalarse que esta iglesia es la única del Valle del Tiétar que muestra una fachada simétrica (también lo es la de Rosalejo pero debe considerarse en el conjunto la asimetría de la torre), y se delimita en su perímetro mediante un muro de sillares que enmarcan un plano más retrasado que contiene la puerta y el óculo que ilumina el coro. Los sillares sirven también para construir la espadaña y las pilastras exteriores, a modo de contrafuertes, a ambos lados de la nave principal.



Figura 3. Iglesia de Rosalejo. José Manuel González Valcárcel, 1956.

La iglesia de ROSALEJO fue proyectada por José Manuel González Valcárcel en 1956 y presenta una planta rectangular con acceso por el eje de simetría de la nave y sobre el primer pórtico se sitúa el coro. Un aspecto singular de ésta es la presencia de una pequeña nave transversal constituida por dos capillas laterales situadas ante el presbiterio, que en el cruce con la nave principal origina un reducido tambor y permite la entrada de luz cenital; se remata por una pequeña linterna ofreciendo una imagen muy basilical de una iglesia con planta de cruz latina.

La nave principal recibe luz mediante unas vidrieras emplomadas de formato cuadrado. Sobre la puerta principal se sitúa un óculo que ilumina el coro, en la misma disposición que hemos visto en Valdeíñigos, pero a diferencia de ésta los pilares que definen los pórticos estructurales aparecen en el interior de la nave, marcando un acusado ritmo; el efecto resalta aún más cuando en una intervención posterior se decidió destacar los pilares y las jácenas mediante un tratamiento con pintura simulando sillares y dovelas, que alteran el carácter de austeridad de los muros blancos habitual en todas las iglesias de colonización. Igualmente aparecen a lo largo de la nave principal dos bandas de revestimiento de corcho, a la altura del Vía Crucis, que desvirtúan el aspecto original de la iglesia. Asimismo el espléndido mural de Hernández Carpe en el presbiterio está flanqueado a ambos lados por un revestimiento de duelas de madera que desmerece en parte la obra.

El arquitecto Pablo Pintado realizó un único proyecto para el INC: el pueblo de TIÉTAR en 1957. La planta de la iglesia es rectangular, con gruesas pilastras de ladrillo cara visto que marcan el ritmo de los pórticos en la nave principal, pero de un modo asimétrico, al ser de mayor tamaño en el lado del evangelio y formalizar unos

ámbitos que podríamos denominar como capillas laterales. Esta circunstancia se aprecia también en el acceso, que no se efectúa por el centro de la planta sino por un lateral, para recorrer un porche que en su frente presenta un mural cerámico de Arcadio Blasco con el tema de Pentecostés que se comentará más adelante. Este modo de entrar en la iglesia impide la visión directa del interior y evita la necesidad de disponer de una cancela.



Figura 4. Iglesia de Tiétar. Pablo Pintado, 1957.

El coro ocupa la parte superior del primer pórtico de la nave y la escalera de subida. Debido al singular acceso a la iglesia, se sitúa en el segundo tramo y aparece vista desde el interior de la nave, lo que representa una disposición muy particular.

El presbiterio se ilumina por uno de los laterales mediante una gran vidriera, solución que ya habían ensayado anteriormente, en 1953, Miguel Fisac en la iglesia de la Escuela de Comercio e Instituto en Málaga y José Luis Fernández del Amo en el pueblo de colonización de San Isidro de Albaterra.

Pablo Pintado se aleja en esta iglesia de los esquemas convencionales en el tratamiento de los materiales y la singularidad de la torre-campanario. Respecto a los primeros, el arquitecto realiza un sencillo juego de planos verticales con el material cerámico, al disponerlo también en los lados cortos de la nave, correspondientes al presbiterio y al coro. En la fachada sucede algo similar; a pesar de que la iglesia se cubre con los dos habituales faldones inclinados, uno de ellos se prolonga sobre el porche de acceso antes citado, hasta llegar a la torre. La pared del fondo que cierra el patio sobre el que se desarrollan las dependencias parroquiales también se reviste de ladrillo.

El otro aspecto a resaltar es la particularidad de la torre. El arquitecto se aleja de proyectar el habitual volumen prismático tan común en las iglesias de estos pueblos para acercarse a la modernidad mostrando una torre-campanario ejecutada con dos elementos diferenciados. Por un lado, una escalera de caracol metálica asciende en varios tramos hasta llegar a un mirador soportado por dos gruesos pilares de hormigón sobre los que se va apoyando la escalera. El modo de unir la iglesia con la torre y su singular aspecto escultórico se apartan de los convencionalismos utilizados en el INC y puede señalarse a Pablo Pintado como un arquitecto que supo aprovechar la oportunidad para ofrecer una fórmula novedosa en un pueblo de colonización. Alguna circunstancia similar puede verse en la unión de iglesia y torre en Pradochano, (A. Delgado de Robles, 1965)⁷. El desarrollo de las torres a partir de una escalera metálica puede observarse también en El Batán (S. Álvarez Pardo, 1957) y Llanos de Sotillo en Jaén (J. A. Corrales, 1956).

Como han escrito algunos autores, la actuación del INC supuso un auténtico laboratorio urbanístico y arquitectónico donde los arquitectos más preocupados por la renovación de la arquitectura y el urbanismo pudieron aportar ciertas singularidades⁸.

⁷ CENTELLAS SOLER, M.; BAZÁN DE HUERTA, M. y ABUJETA MARTÍN, E., *op. cit.*, p. 291.

⁸ PICO VALIMAÑA, R., «Los poblados de colonización: una oportunidad para el acuerdo», *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades*, Actas del Primer Seminario Docomomo Ibérico, Zaragoza, Ibercaja, 1998, p. 101.

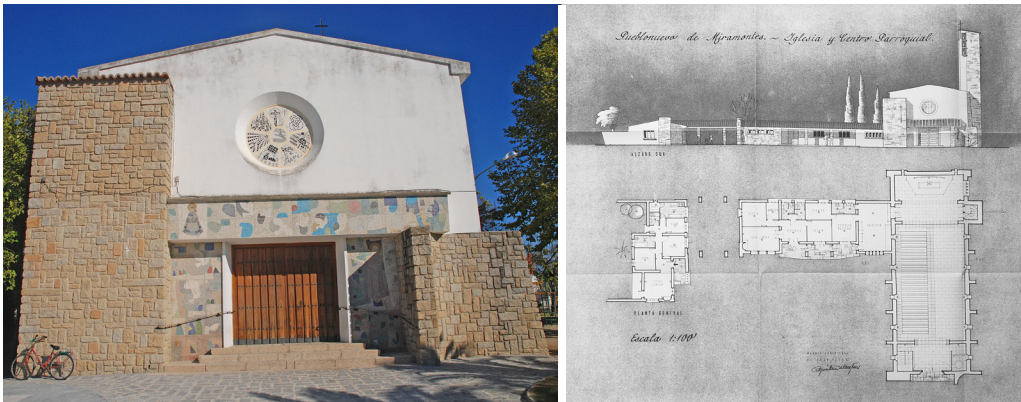


Figura 5. Iglesia de Pueblonuevo de Miramontes. Agustín Delgado de Robles, 1956.

PUEBLONUEVO DE MIRAMONTES fue proyectado por Agustín Delgado de Robles en 1956. La iglesia presenta una planta rectangular de acceso central, con la escalera de subida al coro en un lado y el baptisterio en el otro, solución muy frecuente en colonización. La torre-campanario se sitúa junto al muro del lado de la epístola, cerca del presbiterio, y está formada por un esbelto prisma revestido de sillares de piedra de la cercana cantera del Cerro de los Frailes.

En esta iglesia es significativo el particular tratamiento que realizó el arquitecto en la fachada principal. En primer lugar destaca el muro de sillares de piedra que sobresale del plano de la fachada blanca, que corresponde al ámbito de la escalera de acceso al coro. En el lado opuesto, sobresale de la pared lateral una especie de contrafuerte del mismo material que avanza hacia el centro de la fachada; en un punto determinado empieza a girar hasta colocarse perpendicular al frente y aparece el canto del muro visto cerca de la puerta principal. Es un elemento extraño y difícil de justificar si no se tienen en cuenta consideraciones estéticas. La entrada al templo está protegida por un grueso dintel que sobresale del plano de la fachada apoyado en sendos muros de sillares. El frente del mismo a modo de friso y los dos paneles verticales que flanquean las jambas de la puerta están revestidos por un mosaico de teselas obra de Hernández Mompó que se explica más adelante. Es una interesante composición plástica el contraste entre el plano blanco de la fachada, los muros de sillares y la nota colorista de Mompó.



Figura 6. Iglesia de Santa María de la Lomas. 1957.

El pueblo de SANTA MARÍA DE LAS LOMAS fue proyectado en 1957 por Rafael Leoz, Joaquín Ruiz Hervás, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro. Todos los arquitectos habían terminado sus estudios en 1955, por lo que puede considerarse una de sus primeras obras. No conocemos cómo se formó el equipo, pero sabemos que posteriormente dio lugar a dos estudios que trabajaron profusamente en los años sesenta y setenta. Rafael Leoz estuvo asociado a Joaquín Ruiz Hervás y una de sus aportaciones más importantes a la arquitectura

fue el desarrollo para el estudio de viviendas sociales del módulo HELE, acrónimo de sus apellidos⁹. La otra pareja de arquitectos, Íñiguez y Vázquez, desarrollaron una intensa actividad profesional en el entorno de Madrid, figurando entre sus obras uno de los poblados dirigidos más importantes realizados en la periferia madrileña a finales de los años cincuenta: Caño Roto¹⁰.

En Santa María de las Lomas los cuatro arquitectos buscan aires nuevos para la arquitectura española a partir del material con el que se va a construir todo el pueblo: el sencillo y artesanal ladrillo de cara vista. Diseñan una rígida modulación estructural y todos los edificios se enmarcan mediante un ritmo de pilares de hormigón pintados de blanco. Evidentemente el cambio de escala del tamaño de la iglesia les obliga a aumentar el módulo, utilizando el del pórtico de la estructura.

Por otro lado quisieron huir de las tópicas soluciones de las iglesias de colonización con faldones a dos aguas y propusieron una cubierta casi plana con estructura metálica, una auténtica primicia en el INC en ese momento. La supervisión del Servicio de Arquitectura se encargó de no permitir esa novedosa cubrición y la iglesia recuperó la imagen tradicional.

Es la única iglesia del Valle del Tiétar que tiene en un lateral de la nave principal, el de la epístola, cuatro capillas, mientras que en el del evangelio se marca el ritmo de los pilares, que son vistos tanto desde el exterior como desde dentro. El presbiterio se ilumina mediante un vitral en disposición similar al de Tiétar. El resto del espacio recibe luz a través de unas altas vidrieras horizontales que recorren ambos lados del templo.

Se accede a la iglesia por una esquina mediante un porche que comunica con la torre, junto a las capillas laterales. En el eje de simetría de la planta se sitúa el baptisterio, solución muy poco habitual. A su lado la escalera de subida al coro que ocupa el primer pórtico de la nave.

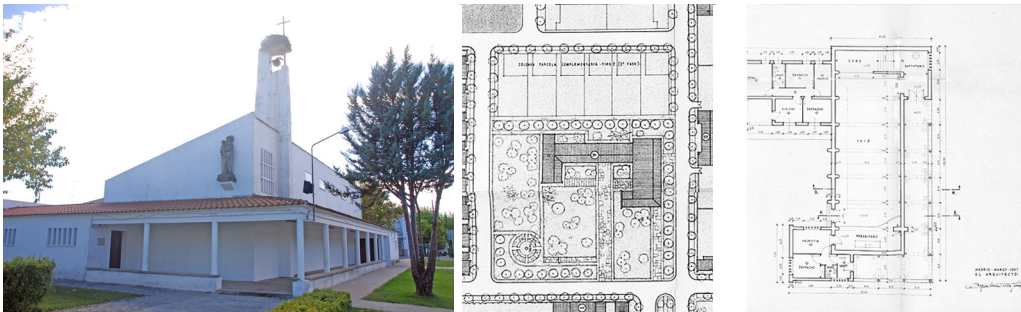


Figura 7. Iglesia de Barquilla de Pinares. Agustín Delgado de Robles, 1957.

En 1957, un año después de haber proyectado Pueblonuevo de Miramontes, Agustín Delgado de Robles recibe el encargo de BARQUILLA DE PINARES y plantea en una iglesia de reducido tamaño dos cuestiones novedosas: la primera está relacionada con la ordenación urbana. En una manzana sensiblemente cuadrada se ocupa uno de los lados por viviendas de colonos, quedando un amplio solar para ubicar el centro cívico con los equipamientos necesarios: iglesia, ayuntamiento, dispensario, bar y tienda, que queda rodeado por espacios libres a modo de plaza pública. Delgado de Robles en lugar de acceder directamente a la iglesia desde la plaza y disponer el presbiterio al fondo, origina un porche paralelo a una de las calles y la nave principal, para situar el presbiterio de

⁹ Las dos obras más destacadas de Rafael Leoz fueron la Embajada de España en Brasilia (1973) y 218 viviendas en Torrejón de Ardoz (1975). Falleció prematuramente en Madrid en 1976. En 1969 promovió la «Fundación Rafael Leoz para la investigación y Promoción de la Arquitectura Social». Ver MOYA BLANCO, L., *Rafael Leoz, Artistas Españoles Contemporáneos*, n° 151, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

¹⁰ *Poblado dirigido de Caño Roto (Fases I y II)*. A. Vázquez de Castro y J. L. Íñiguez de Onzoño, Madrid, 1957-63, Andrés Cánovas, Cuadernos de vivienda n° 2, GIVCO, Grupo de Investigación Vivienda Colectiva, DPA ETSAM, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.

espaldas a la plaza mediante un recorrido ceremonial de preparación a la liturgia. Al fondo del acceso se dispone el baptisterio y junto a él la escalera de acceso al coro, que no está en una planta superior, sino que se eleva un metro por encima del nivel de la iglesia. Al ser un templo de reducido tamaño no parece tener mucho sentido que el coro esté levantado una planta; es una solución nueva que no aparece en ningún otro pueblo de la provincia de Cáceres y tampoco hay constancia que se produzca en otros lugares de España.



Figura 8. Interior y plano de sección de Barquilla de Pinares.

La otra cuestión a destacar es la sección de la nave. La iglesia se cubre mediante un único plano inclinado en lugar de utilizar la repetida cubierta a dos aguas. Unos pórticos estructurales de sección variable tanto en las jácenas como en los pilares soportan el forjado oblicuo. En el interior, la nave se separa del presbiterio en el lado del evangelio mediante un grueso machón de ladrillo visto que constituye el arranque de la espadaña superior.

Junto al presbiterio, en el lado opuesto a la espadaña, se sitúan la sacristía y demás dependencias parroquiales, a las que se accede por un porche que está conectado en forma de L con el citado de la iglesia.

En resumen, quizá sea esta pequeña iglesia de Barquilla de Pinares el espacio más interesante de las iglesias del Valle del Tiétar, alejándose del resto de plantas simétricas que hemos visto para desviarse de las plantas puramente basilicales.

Al viajar por la geografía española es fácil distinguir en el horizonte las torres campanarios que destacan sobre las viviendas de los pueblos. Es un modo de localizar en el territorio esas poblaciones alejadas generalmente de las principales vías de comunicación y que se convierten en hitos de referencia en el paisaje. En una conversación con Fernández del Amo, en mayo de 1995, comentaba que no había criterios que prefijasen la elección entre torre o espadaña. Aunque parece lógico que las iglesias más pequeñas opten por espadaña y las mayores por la torre.



Figura 9. Espadañas de Valdeñigos y Barquilla de Pinares y campanarios de Puelblonuevo, Rosalco, Santa María de las Lomas y Tiétar.

De los seis pueblos del Valle del Tiétar todos tienen torre menos Valdeínigos y Barquilla de Pinares, que disponen de espadaña. La mayoría de las torres son de traza cuadrada, con un lado aproximado de 4,5 m, y desarrollo de cuatro tramos por planta con hueco central, a excepción de la de Tiétar, ya explicada antes, y que casi podría considerarse una gran escultura al aire libre.

Una cuestión importante a considerar es la posición de la torre respecto a la iglesia. Encontramos dos posibilidades. En Rosalejo y Puelblonuevo de Miramontes está adosada a la nave principal, en el primer pueblo a los pies de la iglesia y en el segundo junto a un lateral. En el otro caso la torre está separada de la nave principal y se une a ella mediante un porche, solución que también se da en pueblos del Valle del Alagón como El Batán, Valdencín, San Gil, La Moheda, Puebla de Argeme y Alagón del Río.

En cuanto a la geometría de las espadañas puede compararse la simetría de Valdeínigos, con dos huecos para las campanas y un óculo superior, respecto a la asimetría de Barquilla de Pinares que presenta un muro decreciendo a medida que asciende y se remata mediante un hueco para una campana en un lateral. Ambas guardan criterios compositivos similares a los explicados en las iglesias.

Los materiales que utilizaron son los comunes en otros pueblos: la piedra, el enfoscado de cemento y el ladrillo visto. El primero puede verse en la espadaña de Valdeínigos y en la torre de Puelblonuevo de Miramontes; el segundo aparece en la espadaña de Barquilla de Pinares y las torres de Rosalejo y Tiétar; finalmente el ladrillo visto ocupa Santa María de la Lomas, aunque se combina con el enfoscado en una de sus paredes y en el remate de la torre en un sugerente ejercicio neoplástico.



Figura 10. Interior y planta de la torre de Puelblonuevo de Miramontes.

También merecen citarse los remates de las torres, donde los arquitectos buscaron una interesante variedad de soluciones para proteger las campanas. Dejando al margen la singularidad de la torre de Tiétar, las otras tres presentan otras tantas opciones. En Puelblonuevo de Miramontes una celosía de piezas prefabricadas de hormigón se sitúa en dos lados paralelos del campanario. En Santa María de la Lomas son tres huecos verticales dispuestos en cada cara de la torre los que la rematan. En Rosalejo quizá puede verse el caso más peculiar: una esbelta pieza de geometría octogonal de lamas metálicas se retranquea ligeramente de la base cuadrada de la torre para generar un mirador a su alrededor.

Puede considerarse que las iglesias de los pueblos del Valle del Tiétar siguen similares criterios arquitectónicos que los del Alagón y los del resto de España. Se utilizan los mismos materiales y recursos compositivos equivalentes, pero cada arquitecto tenía la suficiente libertad para componer los pueblos con los criterios estilísticos que estimase oportuno; por ello algunos estuvieron más influenciados por la arquitectura tradicional, como Manuel Jiménez Varea en Valdeínigos, y otros más próximos a la modernidad, como Pablo Pintado en Tiétar y el equipo de Santa María de las Lomas.



Figura 11. Mesa de altar de Pueblonuevo de Miramontes y pila bautismal de Rosalejo.

Por último, señalar que también los arquitectos diseñaron los elementos pétreos necesarios para la liturgia y el bautismo, consustanciales a todos los templos. Los altares se configuran con bloques macizos de granito gris, como en Pueblonuevo de Miramontes, o con el frente abierto, salvo en Barquilla, que ostenta un frontal musivario. Las pilas bautismales, también en granito, siguen los modelos troncocónicos más sencillos en Barquilla y Pueblonuevo; el resto animan la superficie con franjas o anillos horizontales, y tan sólo la de Valdeñigos rompe el esquema al incorporar relieves e inscripciones. Las benditeras, muy funcionales, van insertas en la pared y se labran también en un único bloque curvilíneo.

En una segunda parte del texto nos centramos en el análisis de las artes plásticas, elemento tan importante como la arquitectura en las iglesias de colonización. Ya hemos comentado el papel clave que tuvo José Luis Fernández del Amo (1914-1995), primer director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (de 1952 a 1958), y principal responsable de la contratación de artistas con un perfil renovador para decorar estas iglesias. Para ello contó con gente joven, que gozó de suficiente margen para introducir propuestas de modernidad, aprovechando la apertura de criterios que ofrecía el INC. En la mayoría de los casos no pudieron desarrollar las opciones más radicales (aquellas más personales, por las que luego serían conocidos, y que en ese momento estaban en distintos niveles de madurez), pero dieron pie a fórmulas innovadoras bastante apartadas de la estética oficial imperante¹¹.

Probablemente tampoco se ajustaban mucho al gusto de sus principales receptores, fieles de un ámbito rural sin excesivo nivel de formación; pero debieron de pensar que el tiempo y la costumbre irían haciendo asumibles sus creaciones. Los límites en los que moverse debió ser sin duda un motivo de reflexión, aunque, vistos los resultados, que las obras agradaran más o menos a los feligreses no les condicionó demasiado¹².

En realidad los márgenes intentó establecerlos el propio organismo, al arbitrar ciertos mecanismos de control, aunque en fechas ya un tanto avanzadas. En noviembre de 1957 se publicaron unas «Normas regulando la construcción de iglesias por el Instituto», destinadas a sistematizar el procedimiento¹³. Es un documento breve pero

¹¹ Ver ANTOLÍN, E., «Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco», *Cambio 16*, nº 592, 4/4/1983, pp. 98-103.

¹² Sobre la relación entre artistas y fieles y la comprensión de propuestas de vanguardia en el ámbito religioso reflexiona MONTROYA ALONSO, C., *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2005, pp. 101-115.

¹³ Circular nº 379, Archivo nº 116. Aunque se ha publicado en otros medios, hemos manejado el documento que conserva el *Archivo del Centro de Estudios Agrarios. Gobierno de Extremadura*, en Mérida.

muy interesante. La Circular contemplaba entre otras cosas la aprobación de planos; la necesidad de asignar la advocación; los plazos de entrega; la presentación de bocetos a escala 1:10 y detalles a tamaño natural; los materiales a utilizar; y la composición del comité que tenía que aprobar dichos trabajos, a saber:

«el Secretario General, el Jefe del Servicio de Arquitectura, el Asesor-Inspector Religioso, el INC y un Arquitecto designado por el Jefe de aquel Servicio, quienes dictaminarán, teniendo en cuenta no sólo el valor artístico intrínseco de las pinturas o imágenes examinadas, sino su destino y la educación y naturaleza de la población que ha de contemplarlas, de modo que fomenten su devoción y piedad y no sean causa de distracción o de interpretaciones arbitrarias».

Hubo por tanto filtros, y se conocen casos de desacuerdo y censura¹⁴, porque no era un proceso fácil con un entorno tan conservador como el eclesiástico. Por eso siguen sorprendiendo los resultados, en general bastante permisivos, y es que los artistas con los que hemos contactado comentan que no se vieron demasiado afectados por estas normas y trabajaron con bastante libertad.

En España este interesante legado está por fin en proceso de revisión¹⁵. Las obras están ahí y el trabajo de campo nos permite conocerlas, pues en general se conservan en buen estado. Lo difícil es identificar a sus autores, pues la mayor parte no están firmadas ni hay muchos datos al respecto. Las fichas localizadas en el Ministerio de Agricultura facilitan esta labor en algunos casos, aunque su información a veces se ha revelado imprecisa o errónea. Acudir a la bibliografía sobre sus protagonistas tampoco es muy productivo, ya que es un tipo de actividad que no siempre se refleja en sus currícula. Los que sobreviven pueden en parte confirmar atribuciones, y de hecho hemos contactado con algunos o sus familias, pero con desigual éxito. Con todo, profundizar en el estudio de esta actividad en los últimos años nos ha ido familiarizando con el estilo de determinados artistas. Hay nombres y modelos que se repiten y ello en parte ayuda, aunque al tiempo asistamos a una gran variedad de propuestas. La reconstrucción tenía algo de reto y es un empeño casi inacabable, pues queda aún mucho por analizar¹⁶.

Gran parte de esta prolífica actividad se gestó materialmente en un lugar concreto. El arquitecto Luis Feduchi, que por falta de presupuesto tenía entonces paradas las obras del edificio que luego sería Museo de América, cede una amplísima nave a Arcadio Blasco y José Luis Sánchez. El local se encontraba casi en bruto, con las paredes por enlucir y el suelo de tierra, pero permitía trabajar sin limitaciones de espacio y poco a poco lo fueron adecentando. Disponía de un horno eléctrico de cocción que ya había estado utilizando el fundidor Eduardo Capa. Allí pues empezaron a trabajar, junto a sus esposas Carmen Perujo y Jacqueline Canivet; pero pronto fueron aprovechando el lugar otros jóvenes artistas cuando tienen que abordar piezas de gran formato o se incorporan a los encargos del INC. Por allí pasaron Canogar, Serrano, Jardiel, Saura, Rivera, Labra, Vento, Hernández Mompó, Farreras, Berrocal, Julio Antonio, Suárez, y este ambiente de convivencia puede considerarse uno de los gérmenes del Grupo El Paso¹⁷.

¹⁴ RABASCO POZUELO, P., «Censura, colonización y arte: Antonio Fernández Alba y Manolo Millares», *Biblio 3W. Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XIV, nº 826, 2009.

¹⁵ Está por publicar la Tesis Doctoral de MARTÍNEZ SALAZAR, G., *El patrimonio artístico de los poblados de colonización en la cuenca del Guadalquivir (1939-1973)*, Universidad de Sevilla, 2009. Agradecemos al autor su colaboración al facilitarnos material para comparar e identificar algunas piezas. También se ha ocupado del tema en el ámbito aragonés ALAGÓN LASTE, J. M., «Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de La Violada», *ACA Digital*, nº 15, junio 2011; y «El medio rural al servicio del régimen de Franco: los pueblos de colonización de la zona de Almodóvar (Huesca)», en MÍNGUEZ, V. (Ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 981-995.

¹⁶ Refleja estas dificultades el que no hayamos podido identificar la autoría del mural pintado con delicados ángeles femeninos en el presbiterio de Valdeñigos; ni la del pequeño crucificado metálico que pende del techo en la iglesia de Tiétar; junto a dudas sobre algunas tallas de Rosalejo, Tiétar y Barquilla.

¹⁷ GARCÍA VIÑO, M., *Arcadio Blasco*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, pp. 25-26. El dato sobre el uso del local lo refrenda José Luis Sánchez en TRAPIELLO, A., *José Luis Sánchez. El rescate de los signos*, Madrid, Rayuela, 1976, p. 181.

Pasemos ya a revisar las principales creaciones y autores de nuestro estudio. La escultura ocupa una buena parte de las iglesias, y combina obras de autor con otras procedentes de talleres artísticos. La Inmaculada Concepción de Valdeíñigos, con una policromía poco cuidada, sigue modelos barrocos andaluces, y en concreto reproduce la imagen de Alonso Cano conservada en la iglesia de San Julián de Sevilla.

A los Talleres Santa Rufina en Madrid pertenece el crucificado de la misma iglesia. Es una obra de gran formato, de tamaño natural, con un canon esbelto que acentúa la curva de la cadera y el perizoma hacia el lado opuesto. Fotografías de época muestran que estaba ya policromado en origen, pero quizás un repinte posterior, que acentúa la presencia de la sangre y dota a las carnaciones de un tono blanquecino, resulta poco afortunado. Es un Cristo vivo, identificado como *Caballero de Gracia*, que aún se comercializa en el catálogo de la empresa, a distintos tamaños y sobre madera de abedul en su color.

Más relevantes fueron los Talleres de Arte Granda, de cuya importancia en este ámbito nos hemos ocupado en un estudio anterior, al que remitimos¹⁸. A ellos pertenece la talla de San Miguel Arcángel conservada también en Valdeíñigos. Es imagen serena, con una policromía ajustada, que utiliza el dorado en la espada y las alas, y muestra en la superficie las coqueas de las gubias al limpiar la pieza del pantógrafo. En Pueblo-nuevo de Miramontes tras el altar, y en paralelo a San Isidro Labrador, se muestra una talla de la Inmaculada Concepción que procedería también de los Talleres. En este caso la madera se deja en su color natural, sólo barnizada y con una superficie vibrante; las manos se unen ante el pecho, con pliegues un tanto angulosos y un canon alargado.

Con todo, la obra escultórica más destacada de este conjunto es el Cristo Crucificado de gran formato que contemplamos en tres de las seis iglesias. Su modelo fue creado por el escultor JOSÉ CAPUZ MAMANO (Valencia, 1884 - Madrid, 1964), cuya trayectoria y vinculación con los Talleres hemos establecido con anterioridad¹⁹. Su buena calidad, que armoniza un canon estilizado y elegante con un potente estudio anatómico, ha tenido tanta fortuna que aún hoy sigue mostrándose disponible en el catálogo de la empresa Granda.



Figura 12. Crucificado y San Miguel Arcángel de Valdeíñigos. Cristo de José Capuz en Rosalcojo.

¹⁸ BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., *op. cit.*, pp. 397 y ss.

¹⁹ LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y BAZÁN DE HUERTA, M., «Las artes plásticas. Un arte para la liturgia», en *Pueblos de colonización en Extremadura*, Mérida, Junta de Extremadura, 2010, pp. 295-296.

En Pueblonuevo de Miramontes asumió un mayor protagonismo al desplazar del altar el gigantesco cuadro de San Pedro de Alcántara. Se sitúa ante un gran panel de madera, pero en realidad pende del techo colgado por unas gruesas cadenas. En Rosalejo y Santa María de las Lomas el Cristo se presenta con la cruz fijada al muro y más próximo al espectador. Puede apreciarse de esta forma el rico vetado de la madera, muy palpable en la superficie, y con alguna grieta en el último caso.

Se atribuye a LORENZO FRECHILLA (Valladolid, 1927 – Madrid, 1990) el modelo de San Isidro Labrador más difundido en los pueblos de colonización. Trabajó para los Talleres de Arte Granda bajo un cierto anonimato, y muy lejos de sus investigaciones plásticas más avanzadas, que supondrían valiosos aportes en el campo de la abstracción. Serían

los Talleres los encargados de suministrar este modelo, que se comercializaba en diversos tamaños y está omnipresente al menos en las iglesias extremeñas y andaluzas, que son las que mejor conocemos. El canon de la figura es robusto y se resuelve con pliegues angulosos en el atuendo. El santo muestra las piernas separadas, con el pie derecho abierto; eleva la cabeza y lleva una mano al pecho, mientras con la izquierda sostiene un haz de espigas.

La propagación de la imagen no es fortuita, dado el vínculo del santo con el entorno rural; por ello aparece en todas las iglesias del Tiétar, bien con 130 cm o a tamaño natural. En Barquilla de Pinares se muestra ante un pilar de ladrillo demasiado próximo al muro; la superficie está apenas sin tratar, salvo en las espigas doradas, al igual que en la imagen de Rosalejo. En Tiétar sí aparece convenientemente barnizado; como en Pueblonuevo, donde ocupa un lugar preferente en el muro del presbiterio, en paralelo a la talla de la Inmaculada. En Santa María de las Lomas el barniz adquiere un brillo mucho más acusado, mientras en Valdeñigos se procedió a un desafortunado repinte en rostro y manos, que afecta también a otras tallas.

Estamos viendo, pues, cómo hay modelos que se repiten, y este hecho se da igualmente en los trabajos de la esposa de Frechilla, TERESA EGUÍBAR (Madrid, 1940-2000). También ella, en las obras para colonización, se alejaba de sus investigaciones formales y espaciales, que tienen su máximo exponente en la amplia serie de *Expansiones*. Sus obras llegaban a veces a través de los Talleres Granda, aunque su relación con ellos no fue tan vinculante y algunas de las piezas aparecen firmadas. En el Valle del Tiétar encontramos suyas tres imágenes de la Virgen de la Esperanza, y dos de ellas (salvo la de Barquilla) se reflejan con su nombre concreto en las fichas del INC. En Barquilla de Pinares y Tiétar la túnica y carnaciones se dejan en el color natural de la madera, envueltas por un manto verde azulado, que es ya de color azul en Santa María de las Lomas, de las tres la mejor conservada. Son tallas de tamaño natural; las manos acompañan la verticalidad elegante de la obra, solo matizada por la curvatura de la cadera y el vientre, ligeramente hinchado por el embarazo.

Hecho curioso es la ausencia de sus relieves con el bautismo de Cristo en esta zona, mientras en el Valle del Alagón contabilizamos hasta cinco ejemplares realizados por Eguibar en madera y piedra. En este sentido, y ya apartado de cualquier posible vinculación con talleres, LEONARDO MARTÍNEZ BUENO firma la escultura en mármol que preside la capilla bautismal de la iglesia de Tiétar, frente a la vidriera con el ángel músico de Arcadio Blasco. Viene a cubrir con solvencia la función que en otros templos extremeños, como decimos, solía asumir escultóricamente Teresa Eguibar. Es obra de gran formato, un solo bloque con dos metros de altura y buena calidad; está labrada en piedra arenisca de tono rosado, con una textura vibrante donde se perciben las huellas del cincel dentado y la bujarda. Se



Figura 13. San Isidro Labrador de Lorenzo Frechilla y Virgen de la Esperanza de Teresa Eguibar.



Figura 14. Leonardo Martínez Bueno. Bautismo de Cristo en la iglesia de Tiétar.

dispone en dos planos, tanto en el frente como la altura. El exiguo fondo del altorrelieve impone sus limitaciones, pero a pesar de ello solventa la complejidad de la escena, que incluye la paloma del Espíritu Santo y al Bautista alzado sobre una piedra y vertiendo el agua sobre la figura de Cristo, con los brazos unidos y los pies bañados por el cauce. Martínez Bueno (Pajaroncillo, Cuenca, 1915 – Madrid, 1977) se formó con Luis Marco Pérez y en la Escuela de San Fernando en Madrid, pero pasó también por Londres asumiendo la influencia de Henri Moore. Obtuvo 3ª y 2ª Medalla en las Nacionales de 1943 y 1957. En la capital madrileña fue asiduo de diversas tertulias y ejerció como docente; se movió tanto en el campo monumental como en la imaginería, con sus mejores ejemplos en Cuenca. Su memoria se mantiene con el premio de escultura joven que lleva su nombre.

En la iglesia de Barquilla de Pinares se da una situación peculiar. Es el único caso con una escultura pétrea en el exterior. Dada la singular configuración del templo se ubica en la cabecera, aunque parezca dispuesta en la zona de entrada; marca un eje vertical en consonancia con los pilares del pórtico y la espadaña. Una ficha del INC remitía al artista Eduardo Carretero, pero ya en otras ocasiones hemos detectado identificaciones imprecisas, y no cabe duda de que la obra se debe a ANTONIO FAÍLDE GAGO (Orense, 1907-1979). El escultor afianzó su conocimiento del oficio en las canteras de Piñor y talleres marmolistas, hasta completar su formación en Madrid y volver



Figura 15. Antonio Faílde. Virgen en Barquilla de Pinares y San Isidro Labrador en Santa María de las Lomas.



a su tierra natal, donde durante años compartió docencia y creación. Fue un artista prolífico, con amplia producción monumental, plasmada en temas locales (cruceiros, frailes, niños, maternidades...). Tuvo siempre muy presentes sus raíces gallegas y conservó fidelidad a los modos románicos y el trabajo con la piedra, en concreto el granito. Su estilo es bien reconocible, de canon corto y robusto, formas redondeadas y un tanto masivas; son distintivos sus rostros esféricos, y en especial las bocas rectas y prolongadas en horizontal.

Estos rasgos se aprecian en la Virgen María con el Niño Jesús en brazos que se alza en la iglesia de Barquilla. La actitud cercana, a pesar de la frontalidad y los pliegues en parte abullonados son propios del escultor. Faílde trabajó para el INC a través del Jefe del Servicio de Arquitectura, José Tamés, quien se confesaba admirador de su obra. Se deben a su cincel muchos cruceiros e imágenes de San Isidro, como el de Cañada de Agra (Albacete); para la iglesia de Los Villares en Jaén realizó también una Virgen en piedra granítica, y un Niño Jesús para Solana de Torralba en la misma provincia²⁰.

²⁰ CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., *Antonio Faílde*, Orense, Diputación Provincial, 1986, p. 106. Es el estudio más completo publicado sobre su obra, aunque hubo una primera aproximación en TRABAZO, L., *A. Faílde*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972. En Extremadura podría atribuírsele el San Isidro en piedra de Conquista del Guadiana.

Una de las citadas esculturas de San Isidro labrador la encontramos precisamente en Santa María de las Lomas. Comentarla supone salirnos en parte del ámbito eclesiástico, ya que es una pieza exenta, ajena a la iglesia. Va situada sobre un pedestal pétreo y está realizada en granito; este material no permite demasiadas audacias en el detalle, de ahí que mantenga esos rasgos sumarios y el repetido canon macizo y frontal propio del artista. Nos abre un campo interesante y único en la zona, que refleja cómo el INC intervino también en la escultura pública, pues esta obra asume ese papel; significativo es de todas formas que el arraigo con la identidad local se establezca, cómo no, a partir de una temática religiosa.

Es posible, por su estilo, que Faílde sea también el autor de la Virgen de Montserrat que preside el presbiterio de Rosalejo²¹, si bien pierde cierto protagonismo al insertarse en el gran mural cerámico de Hernández Carpe²². Va colocada en una hornacina con fondo de mosaico en pequeñas teselas. Los peculiares rasgos de ambos rostros recuerdan algunos modelos del artista gallego, aunque su actitud es más hierática de lo habitual.

Tampoco descartamos la autoría de Faílde en otras dos obras, aunque aquí la afinidad con su estilo es mucho menor, y podría vincularse por algunos detalles a otros artistas como Ramón Lapayese. Son dos tallas en madera casi monocromas y resueltas en grandes planos que se alisan y alabean con mayor continuidad. La más interesante se muestra ante una hornacina en la iglesia de Tiétar. Es San José Obrero con el Niño en las rodillas, abriendo sus brazos; una sierra alude a su condición de carpintero. Los trazos son sumarios y se adaptan a una voluntad geométrica palpable en los pliegues, rostros y anchas manos. La otra imagen es el Crucificado que pende sobre el altar de la iglesia de Barquilla. Su concepción es muy sencilla y planista, sin reflejo apenas de la anatomía; tan sólo el rostro muestra una cierta expresividad.



Figura 16. San José Obrero de Tiétar y Crucificado en Barquilla de Pinares.

En el Valle del Alagón, en concreto en Vegaviana, encontramos relevantes obras de JOSÉ LUIS SÁNCHEZ (Almansa, 1926), escultor, docente y miembro de la Academia de San Fernando en Madrid, quien tuvo un papel importante en la renovación de la escultura religiosa española²³. Pero en la zona del Tiétar no hay piezas suyas del mismo nivel. Cabe consignar en Pueblonuevo de Miramontes la presencia de un Crucificado de pequeño formato para ser expuesto en las sacristías, que el INC difundió con profusión al ser fabricado en serie. Es de bronce con pátina dorada y va montado sobre una ancha cruz de madera; se muestra rígido, con los brazos rectos y angulosos, el vientre hundido y las costillas levemente incisas. Hay que atribuirle también el sagrario

²¹ Es curiosa esta presencia, y más cuando la iglesia está bajo la advocación de Nuestra Señora de Guadalupe, pero en el pueblo señalan que la imagen fue traída por Colonización. Una pequeña Virgen de Guadalupe fue adquirida y situada en un lateral del presbiterio, en paralelo al otro patrono, San Agustín, traído de Talavera la Vieja.

²² En las fichas del INC una breve referencia remite a Andrés Crespi como autor de una Virgen sedente con niño, pero desconocemos datos del mismo.

²³ Sobre su trayectoria, ver, entre otros textos: TRAPIELLO, A., *op. cit.*; o RUIZ TRILLEROS, M. y Otros, *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Ciudad Real, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2010. En este último Sánchez aborda el tema de las iglesias en las pp. 286-287.



Figura 17. José Luis Sánchez.
Crucificado y Sagrario
en Pueblo de Miramontes.

de la misma iglesia, por su identidad con el de Rincón del Obispo, cuya autoría en el diseño nos verificó el artista²⁴. Su frontal es un mosaico de trazos sencillos que recupera el tema de los panes y los peces, sobre la inscripción «Ego Sum Lux Mundi» escrita con una tipografía muy particular. Similares parámetros sigue el sagrario en mosaico de Santa María de las Lomas, con una paloma sobre la cruz, aunque sin texto, pero en este caso la atribución no es tan fiable. El resto de las piezas de orfebrería localizadas en el Valle del Tiétar proceden de Granda y otros talleres artísticos, sin que hayamos identificado otras obras de autor.

Abriendo ahora el campo hacia otras manifestaciones, comentamos que las principales obras pictóricas de la zona están firmadas en 1963 por JULIO ANTONIO ORTIZ (1921-1998), quien colaboró con el INC en diversas obras de tema religioso. El artista mantuvo una estrecha relación con la isla de Cuba, y ya en España desde los años cuarenta su pintura evolucionó hacia una austera simplicidad, primero en formas figurativas y finalmente abstractas. Una exposición antológica en el Ateneo de Madrid en 1997 recogía lo fundamental de su producción, antes de morir trágicamente por un incendio en su estudio de Villamantilla²⁵.

Ya localizamos un Bautismo de Cristo en el baptisterio de San Gil, con la sencillez compositiva propia del autor. Estas pautas se repiten en el Valle del Tiétar, pero ahora sus cuadros asumen mayor protagonismo y enormes dimensiones. Fueron concebidos para presidir los presbiterios de Pueblonuevo de Miramontes y Barquilla de Pinares. En el primer caso, y a pesar de la advocación de la iglesia, la obra fue resituada hacia 1989-90 en un lateral para disponer sobre el altar la talla del crucificado, según modelo de José Capuz, procedente de los Talleres de Arte Granda. El cuadro mide 5 metros de altura, superponiendo cinco paneles, y está fijado a la pared por una sólida estructura de hierro. En la parte posterior un texto pintado especifica su destino para la «iglesia de Miramontes (Cáceres)». La imagen, frontal e hierática, se alza casi ingrávica, con una gran solemnidad; el hábito se somete a una rigurosa geometría en los pliegues, sin excesiva gradación; y un largo cuello subraya una cabeza de facciones algo más realistas. Se



Figura 18. Julio Antonio Ortiz. San Pedro de Alcántara y San Miguel Arcángel.

²⁴ El mismo modelo lo encontramos en Villalba de Calatrava y Cinco Casas, ambos en Ciudad Real.

²⁵ Ver *ABC*, «Arte y artistas. Crítica de exposiciones. Julio Antonio», 02/03/1966. Y sobre su deceso, ver *ABC* y *El País*, 12/07/1998.

acompaña por una paloma y una calavera de perfil, a sus pies, aislada, que acentúa de forma dramática la imagen de la muerte. Técnicamente el óleo se aplica con mayor fluidez en el hábito, mientras el fondo oscuro gana textura con toques rítmicos de pincel, muy empastados, que producen una superficie vibrante, fórmula que posteriormente popularizaría el tinerfeño Cristino de Vera.

Este proceso técnico aplicado al fondo se reitera en el San Miguel Arcángel instalado en la iglesia de Barquilla y firmado por Julio Antonio el mismo año. En los personajes el color se diluye en amplias zonas, bien perfiladas y con un sombreado leve, que apenas altera su planismo. La composición aquí es más compleja y gana en colorido, sobre todo por la presencia del dragón rojo que introduce un componente algo más expresivo. Con todo, la figura protagonista sigue mostrándose frontal y demasiado estática para la acción que realiza; es algo que parece consustancial a este pintor, siempre sujeto por la contención.

Volvemos a Pueblonuevo de Miramontes para conocer la aportación del valenciano MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ (Valencia, 1927 – Madrid, 1992). Es una nueva firma de gran nivel que incorporar a la nómina de artistas con perfil avanzado que localizamos en estos enclaves. Tuvo una trayectoria itinerante y cosmopolita, y desde una posición muy independiente destacó ya en los años cincuenta con un lenguaje plástico inconfundible, que transita de lo figurativo a lo abstracto. Le caracterizan los cuadros luminosos, de fondos blancos, sobre los que despliega un repertorio signico colorista y muy personal²⁶.

Realizó once obras para el INC, destacando en Extremadura el retablo para la iglesia de Zurbarán. En el Tiétar su protagonismo no es tan acusado como el de Hernández Carpe o Arcadio Blasco, pero sí podemos constatar dos intervenciones importantes en la iglesia de Pueblonuevo de Miramontes. En el lado de la epístola del presbiterio se expone un Bautismo de Cristo de formato muy vertical, adaptado por tanto a las peculiaridades compositivas del tema. Jesús centra la escena en el cauce del río, bajo la paloma del Espíritu Santo y con San Juan en un plano más elevado, derramando el agua con la concha desde la orilla. Utiliza una gama dominante bastante fría y *lavada*, aunque con sutiles y armónicas variaciones. Lo peculiar es el proceso de compartimentación al que somete las figuras y el paisaje, aún más llamativo en este último caso, dando lugar a sectores prácticamente abstractos. Sigue fórmulas similares al cuadro con el mismo tema y formato para la iglesia de Loreto (Granada), aunque Mompó utiliza allí una gama cromática más cálida. Una circunstancia singular es que en Pueblonuevo confluyen dos imágenes del Bautismo, pues hay también un mural cerámico de Hernández Carpe. Al no conservarse este tema en Barquilla, pensamos en un posible traslado, pero allí no lo confirman, y tiene sentido que este cuadro se concibiera para Miramontes por el mosaico paralelo de Hernández Mompó en la fachada, del que nos ocupamos ahora²⁷.

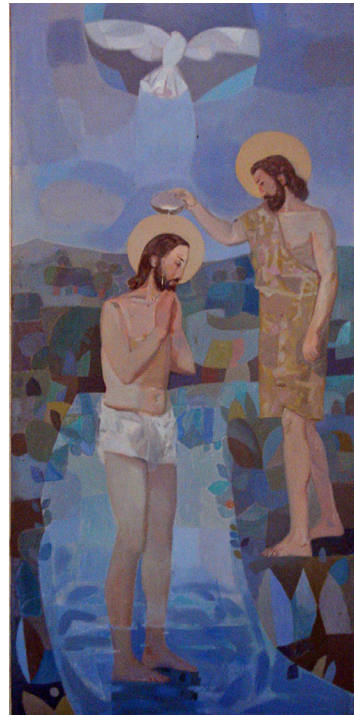


Figura 19. Manuel Hernández Mompó.
Bautismo de Cristo
en Pueblonuevo de Miramontes.

²⁶ Del artista se ha publicado ya un catálogo razonado en dos tomos que abarca esta etapa. Ver PÉREZ, C., VALLEJO, I. y Otros, *Manuel Hernández Mompó. Pinturas, esculturas y dibujos. 1935-1968*, Madrid, Museo Reina Sofía y Telefónica, 2005.

²⁷ Una circunstancia similar se produce entre los pueblos almerienses de Camponuevo del Caudillo (actualmente La Mojenera) y Las Norías. Mientras en el baptisterio del segundo no hay ninguna referencia artística, Camponuevo cuenta con dos. En el interior encontramos un bajorrelieve en piedra con el Bautismo de Teresa Eguibar, y en la fachada principal un mural cerámico sobre el mismo tema de Hernández Carpe. No es frecuente esa presencia exterior y posiblemente haya sido colocado posteriormente.

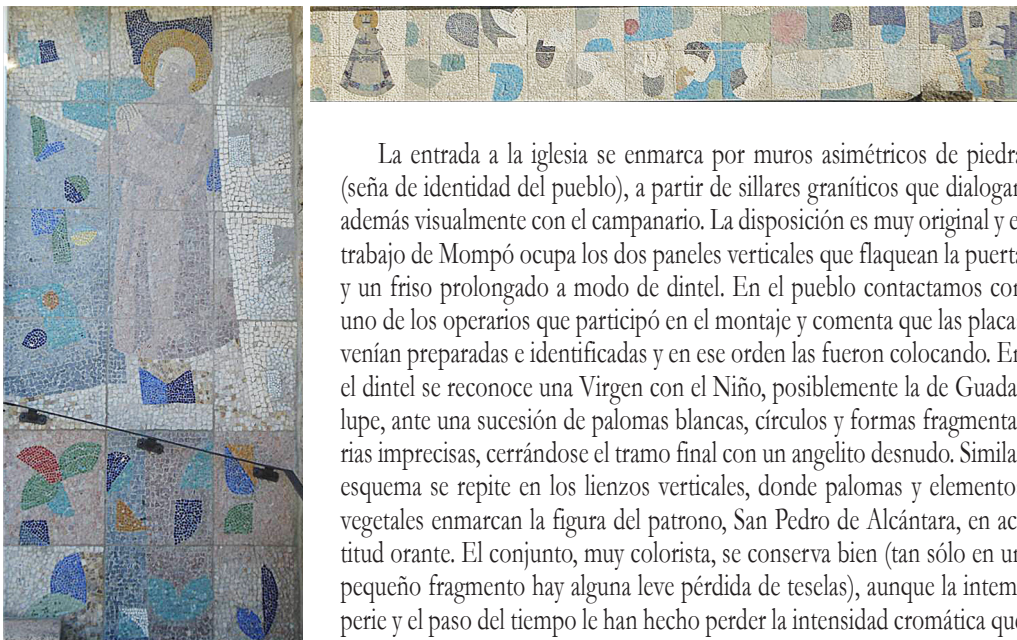


Figura 20. Manuel Hernández Mompó. Mosaico en la fachada de Puelblonuevo de Miramontes.

La entrada a la iglesia se enmarca por muros asimétricos de piedra (seña de identidad del pueblo), a partir de sillares graníticos que dialogan además visualmente con el campanario. La disposición es muy original y el trabajo de Mompó ocupa los dos paneles verticales que flaquean la puerta y un friso prolongado a modo de dintel. En el pueblo contactamos con uno de los operarios que participó en el montaje y comenta que las placas venían preparadas e identificadas y en ese orden las fueron colocando. En el dintel se reconoce una Virgen con el Niño, posiblemente la de Guadalupe, ante una sucesión de palomas blancas, círculos y formas fragmentarias imprecisas, cerrándose el tramo final con un angelito desnudo. Similar esquema se repite en los lienzos verticales, donde palomas y elementos vegetales enmarcan la figura del patrono, San Pedro de Alcántara, en actitud orante. El conjunto, muy colorista, se conserva bien (tan sólo en un pequeño fragmento hay alguna leve pérdida de teselas), aunque la intemperie y el paso del tiempo le han hecho perder la intensidad cromática que debió de tener en su origen.

En los trabajos para el Valle del Tiétar confluye otro pintor valenciano que también cultiva el mosaico. Nos referimos a JOSÉ VENTO RUIZ (Valencia, 1925 – Madrid, 2005), formado en Valencia y afincado en Madrid, aunque con una acusada itinerancia vital. Es una figura relevante de la plástica española, especialmente en los años sesenta, cuando alcanzó proyección internacional. Su pintura atraviesa diversas fases, ahondando en claves neofigurativas y expresionistas y lindando a veces con la abstracción, por la que apostaría ya a partir de los ochenta. Como tantos otros artistas, en la etapa que nos ocupa tiene que adecuar su personalidad a los encargos del INC, aunque esta actividad no se refleja en sus principales perfiles biográficos²⁸.

En Extremadura se conservan suyas las tablas con los evangelistas del retablo de Entrerríos. Venancio Blanco nos ha indicado además que con él realizó el impactante mosaico que preside la iglesia de Villafranco del Guadiana, con una resolución próxima al *opus sectile*. Dos nuevas aportaciones traemos ahora a este panorama, en la técnica del *opus tessellatum*.



Figura 21. José Vento. Altar y Evangelistas en Barquilla de Pinares.

²⁸ MON, F., *Vento*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974. Hemos contactado con su hijo Ignacio, aunque no ha podido aportarnos datos sobre su producción en este ámbito.

En Barquilla de Pinares dispuso un original frente de altar, de concepción simétrica, con dos ángeles flanqueando el anagrama de Jesucristo. Predomina una escala de grises, salvo en las aureolas y el disco central dorado. Se sostienen ingravidos, con pliegues angulosos en las túnicas en contraste con la esfericidad de las cabezas. Portan uvas y espigas en alusión a los principales elementos del culto. Junto al altar había un ambón metálico que delimitaba la zona elevada ante el pilar de ladrillo, y en cuyo frente se dispuso un nuevo mosaico. Esta estructura fue sustituida por un púlpito más convencional, pero el frontal musivario se reinstaló en el presbiterio, donde pervive anclado en la pared. Ostenta en forma de cabezas los símbolos de los cuatro evangelistas, nimbados y alados. Su tratamiento es también bastante elemental, pero eficaz.

La segunda intervención se registra en Santa María de las Lomas. Aquí el mosaico se inserta en la pared, a modo de retablo, pero con las piezas independientes. Diversos elementos iconográficos flanquean la estilizada imagen de la Virgen con el Niño, trazada con pliegues angulosos. Dos ángeles orantes en la parte superior cierran el conjunto. La simetría de la composición se rompe por la presencia esquinada de San Isidro Labrador, que en pie reza a la Virgen. La gama cromática es aquí más amplia y rica que en Barquilla, aunque se mantiene el carácter esquemático de las figuras.

Esta tendencia a la fragmentación y la geometría se justifica por la limitación técnica del material, pero tampoco se aleja demasiado del estilo pictórico de Vento en esta época; así lo reflejan los cuadros expuestos en fechas próximas en el Ateneo de Madrid, y en los que la compartimentación geométrica cobra una acusada presencia²⁹.

La iglesia de Tiétar protagoniza uno de los casos más singulares de este conjunto, por cuanto su autoría artística tiene un carácter casi monográfico. Su máximo responsable es ARCADIO BLASCO PASTOR (Mutxamel, Alicante, 1928 - Majadahonda, Madrid, 2013), figura importante del arte español recientemente fallecido. Aunque cultivó todo tipo de manifestaciones, su faceta más conocida fue la valiosa aportación al campo de la cerámica. Formado en la Escuela de San Fernando en Madrid y en Roma, Blasco consiguió sacar esta técnica del ámbito artesanal y funcional para explorar sus posibilidades plásticas, y lo hizo con un lenguaje abstracto puramente contemporáneo. Nunca renunció a su condición de pintor, aunque la cerámica centró lo fundamental de su producción. Con el tiempo otorgaría además a sus creaciones referencias y simbolismos muy posicionados ideológicamente, y en los setenta sus títulos y temas mostraban una rebeldía irónica contra la situación política³⁰.

Esta actitud no resulta incompatible con responder de forma eficaz a los encargos religiosos previos. En torno a 1956, y junto a José Luis Sánchez y otros artistas, se inicia su colaboración con el INC, que abarcó todo tipo de manifestaciones. Tiene entonces que adecuarse a los temas propuestos, y no se aparta de la ortodoxia iconográfica, pero, eso sí, los satisface con un estilo muy personal, perfectamente reconocible. Su trabajo para Tiétar responde a estas características y reúne un gran número de técnicas (cerámica, pintura, vidriera, pirograbado...), dando prueba de su versatilidad, pero además son obras resueltas con un gran nivel y en las que compagina peculiares pautas figurativas con fórmulas casi abstractas en parte de las vidrieras.

Su obra cerámica se focaliza en varios enclaves. En el exterior de la iglesia, un primer mural rectangular muestra un ángel en vuelo que sujeta una filacteria con el cántico Alleluia. Sus trazos son sintéticos y lineales, enmarcando un relleno de manchas rápidas que alterna colores cálidos con el azul de las alas; y todo ante un vistoso fondo geométrico que subdivide triangularmente los azulejos. Muestra paralelismos con el mural de Los Guadalperales (Badajoz) y los ángeles y evangelistas creados en torno a 1957 para la iglesia de Santa Quiteria (Ciudad Real), si bien en ellos los elementos formales se condicionan a la distribución cuadrangular de las piezas.

²⁹ MORENO GALVÁN, J. M., *El pintor José Vento*, Madrid, Ateneo, 1958.

³⁰ Basta revisar algunos de los títulos recogidos en el monográfico nº 39 de la Colección Artistas Españoles Contemporáneos: «Asiento inmovilizante para torturas», «Recinto para el asesinato legab», «Respaldo para garrote vil», «Tortura de manos para gente importante»... GARCÍA-VIÑO, M., *Arcadio Blasco*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973. También significativo resulta el nombre de la exposición *La cerámica de Arcadio Blasco. Muros y arquitecturas para defenderse del miedo. Restos arqueológicos*, celebrada en el Palacio de Cristal de Madrid en 1984 con un amplio e ilustrado catálogo.



Figura 22. Arcadio Blasco. Pentecostés. Iglesia de Tiétar.

Tras la reja que cierra el acceso (y que originalmente no existía), en la pared de fondo del pórtico, se despliega la intervención más importante por su calidad y dimensiones. Es un espectacular mural que desarrolla el tema de Pentecostés. Reproduce la escena narrada en los Hechos de los Apóstoles (2, 1-4) según la cual,

«al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos. Quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse».

El episodio, que daría origen a la labor predicadora de los apóstoles y cuenta con una amplia tradición iconográfica, permite cierto lucimiento artístico. Se refleja de forma fiel, a modo de friso, con seis personajes de pie y otros tantos arrodillados en torno a María. La Virgen destaca por su centralidad y el color azul de su túnica; reposa entronizada sobre una doble tribuna con la evocación: «Veni creator spiritu mentes tuorum visita». Su rostro es el único diferenciado, ya que los apóstoles acusan una patente isocefalia; son cabezas lineales, sin color e idénticas en su formulación. Esa voluntad unificadora se reitera en las túnicas, que sólo modifican su gama cromática, por lo demás bien integrada. La fragmentación en planos, separados por fuertes líneas negras, otorga un cierto efecto de vidriera, muy acorde con las otras propuestas plásticas de la iglesia³¹.

Un hecho que no podemos obviar es la incorporación reciente de una placa rectangular de mármol en pleno centro del conjunto. Se dispuso en homenaje al párroco del pueblo D. Emilio Sánchez Soto tras su muerte³². Sorprende e indigna por cuanto había en la fachada otros muchos espacios para ubicarla sin perder

³¹ Presenta ciertos paralelismos con la intervención cerámica del autor en la fachada de Pueblonuevo del Bullaque (Ciudad Real, 1956), aunque en este caso algo más realista y con un intenso fondo negro.

³² El texto de la placa reza: «Y cuando este ser corruptible se revista de incorruptibilidad y este ser mortal se revista de inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra que está escrita». «La muerte ha sido devorada en la victoria» (I COR 15,54). En memoria de D. Emilio Sánchez Soto de su pueblo y parroquia con cariño y agradecimiento por una vida entregada. Tiétar, 2008 (Año Jubilar Paulino).

protagonismo. La elección es pues reveladora de la falta de sensibilidad de los responsables ante su propio patrimonio artístico, y aun a pesar de que permanecerían las marcas de los 4 anclajes, debería realizarse el traslado de la misma.

En el interior de la iglesia, una nueva intervención cerámica de Blasco es el Via Crucis, que a diferencia de lo habitual en la zona (pronto comentaremos el predominio en este sentido del modelo de Carpe), apuesta por una representación anicónica. Tan sólo un texto, acompañado por una o dos cruces, identificaba cada una de las catorce estaciones. Citamos en pasado porque el actual párroco tomó la decisión de cubrirlos, siendo sustituidos por pequeñas imágenes figurativas traídas de Tierra Santa, en aras, según explica, de que los temas fuesen mejor identificados, algo no muy congruente con fechas en que la población sabe leer. Podemos conocer su configuración original por haberse dejado testimonialmente a la vista la Segunda Caída en la escalera de acceso al coro, y porque se conserva un conjunto idéntico en la iglesia de Puebloblanco (Almería).



Figura 23. Arcadio Blasco. Iglesia de Tiétar. Evangelistas en pirograbado.

En el presbiterio encontramos cuatro relieves cerámicos con los símbolos de los evangelistas, que, aunque sin confirmación documental, cabría también atribuir a Blasco. Se disponen apaisados bajo las imágenes personificadas de sus homólogos en tablas verticales de más de 2 metros. Estos nuevos paneles, de mejor nivel, destacan por la originalidad de su técnica, ya que están realizados en pirograbado. No son muy comunes en los pueblos de colonización, y aún menos en Extremadura, aunque los encontramos al menos en el presbiterio de la iglesia de San Fulgencio en Los Guadalperales (Badajoz). Entrevistado Arcadio Blasco por Miguel Centellas en febrero de 2009 en su casa de Bonabal (Mutxamel, Alicante), indicó que surgieron en colaboración con su esposa, la pintora y ceramista Carmen Perujo (Sevilla, 1930). El procedimiento consiste en dibujar sobre la madera con un punzón caliente regulado por un transformador y con un juego de puntas metálicas que permite distintos acabados. De este modo se aprecia alrededor de cada imagen un fondo decorativo con finos motivos geométricos y animales, mientras la figura en sí tiene como base el color y veta natural de la madera (donde no se han ocultado algunos *pentimenti* y líneas a lápiz iniciales). La subdivisión de las túnicas con profundos pliegues sigue una estética similar a los apóstoles cerámicos de la entrada, si bien ahora los rostros aparecen suficientemente diferenciados. Notas peculiares son la frontalidad dominante, el sombreado de los nimbos y los signos ininteligibles (más propios en algún caso de la escritura china) en la filacteria que ostenta San Mateo, confiando, suponemos, en que por su distancia no serían percibidos.

Las vidrieras de Tiétar fueron también diseñadas por Blasco y muestran un repertorio muy amplio de soluciones. En el lado de la epístola de la nave principal se abren tres horizontales de gran tamaño, compartimentadas en cuadrados y con engarces de plomo. Próximas a la abstracción, alternan cruces rojas con un motivo difícil de identificar, entre insecto, ave o ángel, que parece desplegar sus alas. En su configuración se perciben mínimas variaciones que originan un atractivo ritmo visual.

Una gran vidriera emplomada ilumina el presbiterio y recupera los modos habituales en el artista. La protagoniza la Sagrada Familia bajo la protección de un ángel y su resolución es interesante. Una fina trama de rectángulos cromados y texturados articula la composición, pero a ella se imponen gruesas líneas que configuran las imágenes principales con un claro predominio de trazos curvos. Los colores son primarios y llamativos, y sólo cabe lamentar la pérdida del segmento inferior, aunque no altera sustancialmente la percepción del conjunto.

Similares planteamientos desarrolla Blasco en el ángel músico que ilumina la capilla bautismal. Usa de nuevo la gama primaria, aunque con un canon más sintético, estilizado y elegante. Lástima que también en este caso hayan sufrido daños los cristales inferiores, pues sí se ve truncada la exquisita concepción de la obra.

Un último vitral de Blasco cierra el grupo con un estilo bien distinto. Se encuentra a los pies de la iglesia y revela la advocación del templo a San José Obrero. En este caso la unión de las dallas es de cemento y la fragmentación mucho más palpable. La figura nimbada de San José se sitúa tras la mesa de trabajo, y Jesús Niño está sentado sobre la misma. Su morfología la hace muy próxima al Cristo entronizado y los evangelistas diseñados por el artista para El Chaparral (Granada).

Pero aún falta otro ejemplo. Blasco asumió también la gran vidriera vertical emplomada que iluminaba el coro de la iglesia, y que ha corrido peor suerte. Fue sustituida a mediados o finales de los años noventa, en paralelo a la de Pueblonuevo de Miramontes. Gran parte de los fragmentos vítreos se conservan hoy amontonados y muy deteriorados en un rincón del coro. Permiten apreciar la textura rugosa de los cristales y el predominio de tonos cálidos, aunque desconocemos el tema que representaba.



Figura 24. Arcadio Blasco. Vidrieras en Tiétar.



Figura 25. Arcadio Blasco. Iglesia de Tiétar. Vidriera de San José Obrero.

Este proceso de sustitución nos permite romper el esquema de nuestro estudio para insertar que la vidriera actual de Tiétar responde a unos parámetros bien diferentes. La base es el cemento, con piezas de vidrio pequeñas y muy fragmentadas, de gran intensidad y con aparición de colores poco habituales, como el naranja. En torno a un crismón circular hay seis escenas muy variadas: la paloma junto a una cruz y el globo terráqueo, cascadas y paisajes con soles y estrellas, alfa y omega, un candil luminoso, un zurrón de pastor y alusiones a los panes y los peces, las espigas y la vid. En las mismas fechas un rosetón de cemento con siete secciones en torno a un círculo, reemplazó al original en Pueblonuevo de Miramontes, de nuevo con sugerentes cambios iconográficos. La estructura original en hierro se conserva ahora en el patio de la iglesia con la pretensión de convertirla en mesa. Ambos vitrales fueron sin duda encargados al mismo taller, sin que se nos haya facilitado su identificación. Su estilo muestra cierta similitud con algunos trabajos de la empresa Artistas Vidrieros de Irún, como la Capilla del Centro Nazaret de San Sebastián, aunque no han confirmado su autoría.

Estos dos ejemplos son una muestra de que el tiempo pasa y los cambios se producen. Junto a ellos cabría citar la remodelación interior de la propia iglesia de Tiétar, pintada en parte de un color salmón distinto al blanco original, o los paneles de corcho insertados en las naves de Pueblonuevo y Rosalejo. También las diversas incorporaciones de esculturas, como la réplica en 2002 del Cristo de la Victoria de Serradilla para la iglesia de Tiétar, realizada por el escultor de Malpartida de Plasencia Juan Miguel Oliva Mateos³³; o las convencionales y menos afortunadas imágenes recientes de Rosalejo, Barquilla o Valdeñigos.

Tras este paréntesis, regresamos al estudio por autores para ocuparnos ahora de ANTONIO HERNÁNDEZ CARPE (Espinardo, Murcia, 1923 – Madrid, 1977). Se forma inicialmente en la Escuela de Artes y Oficios gestionada por José Planes y Luis Garay en Murcia, para completar estudios en la Escuela de San Fernando en Madrid, y pasar año y medio en Italia. En el Madrid de mediados de los años cincuenta comienza una trayectoria pródiga en trabajos, con un estilo ya personalizado, bajo la influencia de Vázquez Díaz y su voluntad geometrizarante, aprendida también de los principios cubistas. Su especialización en el mural es una de sus notas distintivas, con importantes encargos en edificios civiles de Madrid, Murcia y otras zonas³⁴. Y en ese contexto llegan los encargos para el INC, donde abordará todo tipo de técnicas, pero en especial la cerámica y la vidriera. Su actividad para el Instituto fue muy intensa y por ello sus piezas se distribuyen por un amplio espacio geográfico. En Extremadura es sin duda el autor más prolífico, pero también está muy presente en las iglesias andaluzas, donde su aportación ha sido ya en buena parte estudiada³⁵.

Su protagonismo en nuestra zona se debe sobre todo a la difusión en cerámica de dos temas, imprescindibles en todas las iglesias de colonización: el Vía Crucis y el Bautismo. El primero lo encontramos en cuatro de las seis iglesias, descontando el de Arcadio Blasco en Tiétar y el caso infrecuente de Valdeñigos, donde tan sólo hay catorce cruces de hierro forjado ancladas a la nave.

El modelo de Carpe lo hemos glosado ya en alguna ocasión. Está exento de violencia, y sigue un criterio más ilustrativo que dramático. Se rige por una cierta economía de medios, ya que salvo en una escena, Jesús aparece siempre solo o a lo sumo con otro acompañante. La cruz es el otro elemento clave, utilizado de forma inteligente para ordenar la composición con ejes rectos o diagonales. El resto del espacio apenas se apunta, y son los marcos asimétricos los que sirven para introducir cambios. De los modelos que conocemos en Extremadura, el desplegado en la zona del Tiétar está en la línea más rica y detallada, con al menos tres colores, aunque mantiene el carácter

³³ PULIDO VEGA, J. J., *op. cit.*, p. 122.

³⁴ Ver GÓMEZ DE LA SERNA, G., *Carpe*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

³⁵ Del artista nos ocupamos ya en BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., *op. cit.*, pp. 408-411. Ver también CENTELLAS SOLER, M., RUIZ GARCÍA, A. y GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, P., *op. cit.*; y FUENTES DEL OLMO, M.; MARTÍNEZ SALAZAR, G. y RODRÍGUEZ RUIZ, P., «La obra de Hernández Carpe (1923-1977) en los templos de colonización en la ruta del Guadalquivir. Mural cerámico y vitrales emplomados», *IX Congreso Internacional (CICOP) de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*, Sevilla, Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, 2008.

sinéptico que marcó su concepción³⁶. Realmente Carpe pudo sacar un gran partido a su diseño, que ya con variaciones daría lugar todavía a una versión de gran formato en mosaico realizada en 1973 para la iglesia de la Asunción en Alcantarilla (Murcia).



Otro tema que prodigó fue el Bautismo de Cristo, que Carpe realizaba en monocromía o en color. En Pueblonuevo de Miramontes la pila bautismal está colocada justo delante y perjudica su visión, aunque es innegable que como fondo para el sacramento el mural resulta de lo más oportuno. El bautismo de Santa María de las Lomas es prácticamente igual, aunque al tener en altura mayor número de azulejos muestra un esquema más estilizado. La fisonomía de las figuras es inconfundible, con un patente alargamiento de brazos y cuellos. El entorno natural está muy presente, con una factura ingenuista; un árbol cierra la composición a la derecha y las plantas se dispersan de forma un tanto aleatoria, ocupando los espacios vacíos. Lo más llamativo es cómo incorpora sectores luminosos y un despiece en planos a partir de segmentos curvilíneos, recurso que Carpe explota y que Arcadio Blasco introdujo también.

La frialdad de los azules y grises que domina estos ejemplos se torna cromatismo y calidez en el Bautismo de Rosalejo, enriquecido incluso en los detalles. Carpe apuesta por el dibujo y el color más que por el sombreado, y como es habitual rehúye el tenebrismo. Con un formato más cuadrangular, ahora un segundo árbol cierra la composición y aporta una cierta simetría, pero todo es un compendio de líneas, volúmenes y colores en un espacio fragmentado por campos impuestos por el artista. Ello origina ritmos internos cambiantes que le permiten articular grandes superficies, como veremos a continuación.

El mural del presbiterio de Rosalejo es realmente espectacular e impresiona en su visión directa. Desprende un aire optimista y casi lúdico, con una gama de colores exaltada pero no estridente. Se vertebra en una proyección vertical muy acusada y añade la dificultad de un frente ligeramente cóncavo. Su iconografía en lo terrenal busca el arraigo con el entorno: una familia de campesinos oferentes ocupa la zona baja, en un paisaje de plantas



Figura 26. Antonio Hernández Carpe. Estación del Vía Crucis y Bautismo de Cristo en Rosalejo.



Figura 27. Antonio Hernández Carpe. Mural del presbiterio de Rosalejo.

³⁶ En las iglesias de los Llanos del Sotillo (Jaén) y Novelda (Badajoz) llega a introducir el color por completo.

y árboles cuyas copas se fragmentan por curvas secantes. A partir de ahí la escena sube hacia un cielo amarillo compartimentado por luces y planos autónomos; este espacio lo ocupan un nutrido grupo de ángeles, cuyas túnicas y alas encadenan complejos juegos rítmicos de gran dinamismo.

También el artista realizó un vistoso mural cerámico para la fachada exterior, enmarcando la puerta, de manera similar al que se conserva en Rincón del Obispo. Lamentablemente ha sido retirado por considerarse que los colores estaban ya algo desvaídos. Lo hemos podido comprobar por fotografías antiguas, aunque sin suficiente definición para apreciar el tema y los detalles. Si tenemos en cuenta que Hernández Carpe asumió también las vidrieras de Rosalejo, puede entenderse esta iglesia casi como una creación propia, similar a Tíetar en relación con Arcadio Blasco.

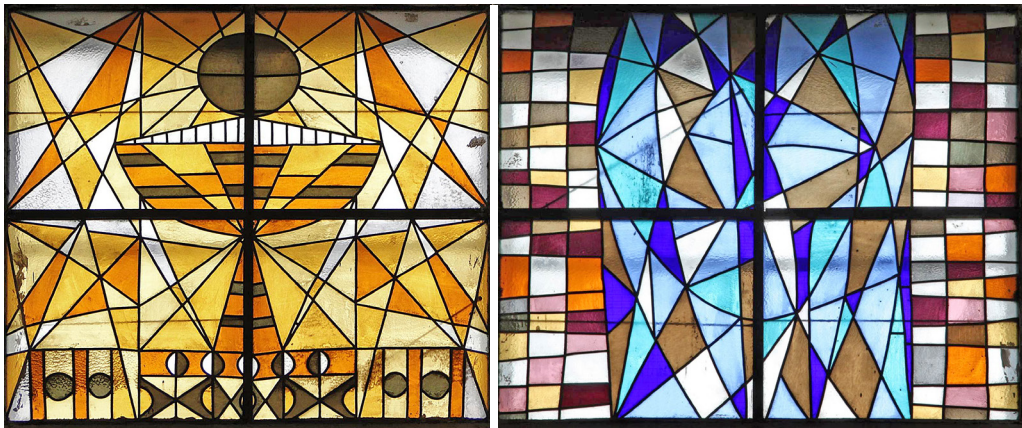


Figura 28. Antonio Hernández Carpe. Vidrieras de Rosalejo.

Los vitrales, emplomados, presentan además diseños de calidad. Carpe solía firmar sus obras para el INC, salvo las vidrieras, pero conocemos su autoría. En las naves laterales se suceden composiciones abstractas entre las que se adivinan elementos vegetales casi camuflados. La subdivisión lineal domina el esquema; esas diagonales y curvas cambiantes segmentan planos con diversas tonalidades del mismo color, en concreto violeta³⁷. La gama cambia al amarillo en la zona del crucero, donde a cada lado se disponen tres recuadros. Ahora los elementos figurativos sí son perceptibles: peces y espigas flanquean sendos cálices, pero entre una trama geométrica de gran complejidad que diluye los motivos. La abstracción plena regresa en los vitrales que iluminan el presbiterio, con una auténtica explosión de color que de forma valiente alterna gamas cálidas y frías; son franjas verticales con pequeños rectángulos que enmarcan nuevos juegos geométricos segmentados con diseños muy dinámicos. Cierra el conjunto el rosetón que ilumina el coro, cuya percepción desde la nave se ve algo perjudicada por las cadenas que sostienen las grandes lámparas. En él, un círculo radial y un fondo reticular enmarcan la figura de Jesús bendiciendo, ante una mesa con el pan y el cáliz de vino, tan compartimentados como la propia figura.

En Pueblonuevo de Miramontes Carpe muestra la versatilidad de su estilo, pues las vidrieras cambian sustancialmente. Siguen siendo emplomadas, pero presentan una superficie texturada en relieve, además de cromatismo más amplio y original. En las naves, las estructuras verticales combinan la fragmentación abstracta con objetos, vegetales y animales muy sintéticos; flores, espigas, arboles, hojas, peces, aves, cálices e incluso pequeñas arquitecturas, se interrelacionan en diversos planos y escalas. Carpe rompe deliberadamente los ejes compositivos con recursos cambiantes, que tienen su correlato andaluz en La Barca de la Florida (Cádiz). En el muro de fondo del presbiterio aún se suceden en altura algunas ventanas muy estrechas con tallos de rosal. Pero destaca el conjunto situado en la epístola, donde sobre el cuadro de Mompó de despliegan quince vanos verticales, que recuperan motivos similares con una mayor simetría y rigurosidad geométrica.

³⁷ Similares ejemplos vemos en Llanos del Sotillo (Jaén).

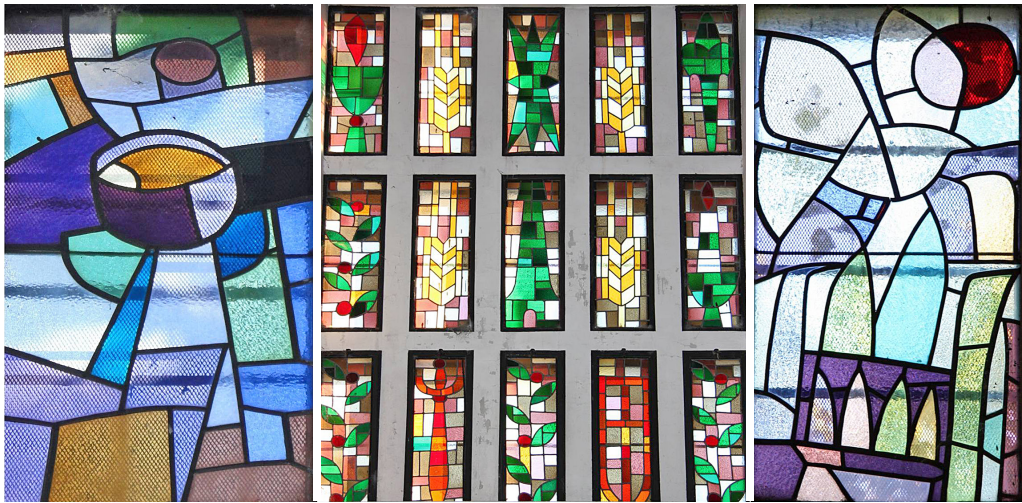


Figura 29. Antonio Hernández Carpe. Vitrales en Pueblonuevo de Miramontes.

Mucho más modestas son las vidrieras de Barquilla de Pinares. En las naves hay ventanas horizontales con diseños abstractos de color violeta. La figuración ocupa los pequeños vanos que iluminan el baptisterio, pues ante un fondo reticular amarillo destacan sendas palomas azules. Son abiertas y dinámicas, muy del estilo del autor; la cabeza circular, el ojo central y la geometría del cuerpo y alas son notas identificativas, que repite en el terreno mural en la fachada de la iglesia cacereña de Valdesalor.

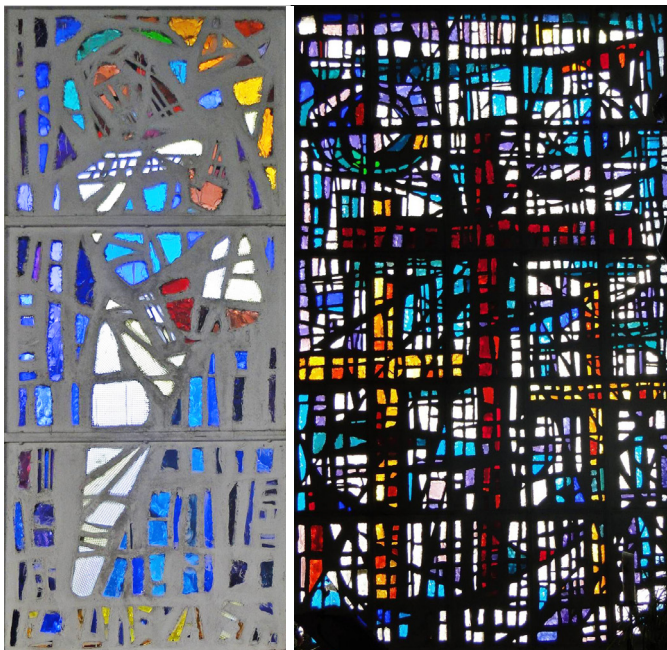


Figura 30. Ángel Atienza. Vidrieras de Santa María de las Lomas.

ÁNGEL ATIENZA (Madrid, 1931) es el responsable de la iluminación en Santa María de las Lomas. Junto a su hermano Adolfo montó una empresa, Vidrieras de Arte, que en los años sesenta y setenta acometió numerosos encargos en vidrio, forja, mosaico, cerámica, o incluso proyectos integrales, además de abastecer de vidrio a muchos otros artistas. La especialización en el vitral de cemento trajo consigo numerosas obras en edificios civiles y religiosos. Ya hemos recuperado en un estudio anterior sus diversos trabajos para las iglesias del Valle del Alagón; pero en el del Tiétar su presencia se reduce a un solo templo³⁸.

En la iglesia alterna varios formatos y estilos, en un amplio despliegue que bordea casi todo el

³⁸ Nos hemos ocupado del autor en BAZÁN, M. y CENTELLAS, M., *op. cit.*, pp. 418-421. Ver también NORIEGA MONTEIEL, L., *Ángel Atienza*, Lleida, Lleid'Art, 2009. Disponible en <http://www.youblisher.com/p/253506-ANTOLOGIA-ANGEL-ATIENZA/>. Y ver www.aatienza.com.

perímetro. En la nave y los pies los vanos son horizontales, a modo de friso. En ellos vemos zonas plenamente abstractas con otras en las que se reconocen diversos motivos (cruces, paloma, vela...) apenas sugeridos entre las numerosas dallas. Incluye también los evangelistas, con un planteamiento similar a la iglesia cacereña de San Gil, aunque las zonas de cemento tienen aquí mayor grosor. Son figuras verticales de cuerpo entero, muy geometrizadas y fragmentarias y con sus nombres en latín; pero falta la de San Mateo, que probablemente por algún daño o remodelación fue sustituida o eliminada.

El conjunto se completa con un espectacular vitral de gran formato en el presbiterio, probablemente el más compartimentado y barroco del artista en el ámbito extremeño. Es una auténtica maraña lineal, apenas organizada por las tres cruces del calvario y otros elementos no fáciles de identificar en una trama tan compleja.



Figura 31. Valdeñigos. Vidrieras circulares del ábside.

Sólo falta reseñar las vidrieras de Valdeñigos, cuyo autor no hemos podido identificar. Por su estilo coinciden con las de Guadalén del Caudillo (Jaén), aunque tampoco en aquel caso conocemos su autoría. Van empalmadas, con varillas muy finas y diseño sencillo. Destacan los cinco vanos circulares situados a gran altura sobre el mural pintado del ábside. En el centro preside Cristo crucificado, con cierto sentido por la ausencia de talla del mismo en el presbiterio. A los lados se desarrolla un peculiar programa iconográfico, que incluye la estrella que guía a los magos, azucenas y una gran pluma, junto a las imágenes de la Anunciación y la Virgen con el Niño.

Avanzando en estas investigaciones sobre los pueblos de colonización, la vidriera se nos ha revelado como uno de los campos más interesantes, por la variedad de recursos aplicados a un medio con bastantes limitaciones, pero al tiempo pleno de posibilidades. Realmente los artistas del INC supieron sacarle mucho partido. Es uno de los diversos ámbitos que, en el marco de una arquitectura sencilla, participa de este proceso de integración de las artes, recuperado con intensidad en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo.