





LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA VERA  
CRUZ DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA  
(CÁCERES)

Agustín Melchor Terrón  
José Antonio Ramos Rubio

**T** Tau  
Editores

©De esta edición, 2025  
TAU EDITORES  
Cuesta de Aldana 6  
10003- Cáceres  
[www.taueditores.es](http://www.taueditores.es)

©Del texto: Agustín Melchor Terrón y José Antonio Ramos Rubio.

I.S.B.N.-979-13-990722-8-0  
Depósito legal:CC-000206-2025

Impreso en España

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

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



# Índice

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Prólogo .....                                                                | 7   |
| Introducción.....                                                            | 11  |
| I. Los orígenes de Santa Cruz de la Sierra.....                              | 13  |
| II. La iglesia parroquial de la Vera Cruz<br>de Santa Cruz de la Sierra..... | 23  |
| Bibliografía .....                                                           | 145 |
| Apéndice fotográfico.....                                                    | 147 |



# Prólogo

En el corazón de la provincia de Cáceres, donde las piedras narran siglos de fe y de historia, se alza la Iglesia de Santa Cruz de la Sierra, un templo que, más que un edificio, es un testimonio vivo de la espiritualidad, la memoria colectiva y el arte que han dado forma a esta tierra. Aunque de origen románico su silueta expresa la factura gótica posterior, dibujándose con la sobriedad y el recogimiento propio de los primeros siglos de su existencia, no tardando en revelar, a través de sus ampliaciones en los siglos XVI y XVII, una evolución arquitectónica que habla de una comunidad en crecimiento, de una fe dinámica y de un pueblo que hizo de esta iglesia el centro de su vida religiosa y social.

En sus muros, en sus retablos, en sus capillas y en la devoción profunda de sus feligreses, late con fuerza el culto a Santa Rita de Casia, advocación que ha echado raíces profundas en el alma de esta población. Santa Rita, patrona de los imposibles, ha sido durante generaciones consuelo y esperanza de cuantos han acudido a ella en busca de alivio, de fe renovada y de milagros cotidianos. Su figura no sólo representa un símbolo religioso, sino también un elemento de cohesión comunitaria, que ha traspasado el tiempo para seguir viva en la devoción popular.

Este libro que el lector tiene entre manos es mucho más que una recopilación de datos históricos o arquitectónicos, es una obra que nace del rigor de la investigación, pero también del amor profundo por un patrimonio común. Los autores, Agustín Melchor y José Antonio Ramos, han realizado un trabajo encomiable, combi-

nando la investigación con la sensibilidad, la documentación con la pasión por la verdad histórica. Su esfuerzo ha permitido rescatar del olvido numerosos detalles, revelar aspectos poco conocidos y ofrecer una visión completa y rigurosa del templo y su entorno.

Gracias a ellos, esta iglesia no solo se contempla, se estudia o se admira; también se comprende. Y esa comprensión es el primer paso para conservarla, valorarla y transmitir su legado a las futuras generaciones.

Este libro que el lector tiene entre manos es mucho más que una recopilación de datos históricos o arquitectónicos, es una obra que nace del rigor de la investigación, pero también del amor profundo por un patrimonio común. Los autores, Agustín Melchor y José Antonio Ramos, han realizado un trabajo encomiable, combinando la investigación con la sensibilidad, la documentación con la pasión por la verdad histórica. Su esfuerzo ha permitido rescatar del olvido numerosos detalles, revelar aspectos poco conocidos y ofrecer una visión completa y rigurosa del templo y su entorno.

Gracias a ellos, esta iglesia no solo se contempla, se estudia o se admira; también se comprende. Y esa comprensión es el primer paso para conservarla, valorarla y transmitir su legado a las futuras generaciones.

El Ayuntamiento de Santa Cruz de la Sierra siempre tiene un gran interés por valorar y preservar el patrimonio artístico del pueblo, reconociendo la importancia de este legado cultural como parte fundamental de la identidad local y regional. Este compromiso se refleja en diversas iniciativas que buscan tanto la conservación de los bienes patrimoniales como la promoción de la cultura y el arte como elementos clave en el desarrollo de la comunidad.

Santa Cruz de la Sierra, con su rica historia y diversidad cultural, posee una serie de manifestaciones artísticas y arquitectónicas que dan cuenta de su evolución y crecimiento a lo largo de los años. Su iglesia parroquial es un buen ejemplo de ello.

El interés del Ayuntamiento también se extiende a la dinamización del turismo cultural, buscando posicionar a Santa Cruz de la Sierra como un destino que combine la modernidad con la tradición, atrayendo visitantes que puedan disfrutar de su riqueza cultural y artística. Este enfoque no solo beneficia a los turistas,

sino que también contribuye al desarrollo económico y social de la ciudad. Asimismo, el municipio ha fomentado la participación ciudadana en la valoración de su patrimonio, involucrando a los vecinos en actividades de sensibilización y conservación. Esta implicación activa de la comunidad refuerza el sentimiento de pertenencia y orgullo por su patrimonio artístico.

Que estas páginas sirvan no solo para ilustrar la historia de un templo, sino también para fortalecer el vínculo entre pasado y presente, entre la piedra y la fe, entre Santa Cruz y su santa protectora. Y que, como tantos fieles a lo largo del tiempo, el lector encuentre aquí no solo conocimiento, sino también inspiración.

*María Belén Corredera Miura*  
*Alcaldesa de Santa Cruz de la Sierra*



# Introducción

Es para nosotros un honor presentar estas páginas dedicadas a la iglesia de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra, un templo que atesora siglos de historia y que constituye uno de los hitos patrimoniales más destacados de esta villa cacereña. La realización de esta obra ha sido posible gracias al apoyo decidido del Ayuntamiento de Santa Cruz de la Sierra, al que queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento.

Su respaldo ha permitido dar forma a un proyecto que trasciende lo meramente académico, se trata de un ejercicio de recuperación de la memoria colectiva y de puesta en valor de un legado que pertenece a todos. La sensibilidad mostrada por la alcaldesa hacia la preservación y difusión de los bienes culturales constituye un ejemplo de compromiso cívico y un estímulo para quienes creemos firmemente que el patrimonio histórico es una herencia común que debe transmitirse a las generaciones futuras.

El libro que el lector tiene entre sus manos se adentra en el estudio minucioso de la iglesia parroquial de la Vera Cruz, un edificio que concentra en sus muros, altares y capillas la huella de diversas épocas y estilos artísticos. A través de su análisis, hemos tratado de desentrañar no solo las características materiales del templo, sino también su valor simbólico como lugar de culto, encuentro y cohesión comunitaria.

Hemos prestado especial atención a sus retablos e imágenes barrocas, piezas de gran calidad artística que nos hablan

de la religiosidad, la estética y las devociones de quienes nos precedieron. La profusión de detalles, la expresividad de las tallas y la riqueza decorativa de estas obras confirman la importancia de la plástica barroca en la comarca y su función como vehículo de enseñanza y emoción espiritual.

Más allá del esplendor barroco, la iglesia de la Vera Cruz guarda otros tesoros de épocas pretéritas que merecen ser destacados. Entre ellos, resulta especialmente significativo el tenante de altar visigodo, vestigio singular que remite a los orígenes más remotos del culto cristiano en estas tierras y que convierte al templo en un raro ejemplo de continuidad devocional a lo largo de los siglos.

Junto a esta pieza excepcional, el visitante puede admirar el púlpito gótico, testimonio elocuente del tránsito hacia nuevas formas artísticas en la Baja Edad Media, y la pila bautismal, cuya sobriedad y nobleza recuerdan la función central del sacramento del bautismo en la vida parroquial. Estos elementos, dispersos en el espacio del templo, componen un verdadero palimpsesto histórico-artístico, donde cada capa de tiempo añade profundidad y sentido al conjunto.

Con esta obra aspiramos a ofrecer un estudio riguroso que combine el análisis histórico-artístico con la divulgación accesible, de manera que el conocimiento de la iglesia de la Vera Cruz pueda ser compartido tanto por especialistas como por vecinos y visitantes.

En definitiva, estas páginas nacen del deseo de preservar la memoria de un templo singular y de poner de relieve la riqueza patrimonial de Santa Cruz de la Sierra.

*Los autores*



# I

## Los orígenes de Santa Cruz de la Sierra

El término municipal de Santa Cruz de la Sierra se asienta sobre un relieve en el que dominan las formas aplanadas, salvo en el sector emplazado sobre la sierra de Santa Cruz, donde la altitud máxima es de 844 metros. Son numerosos los restos localizados en esta Sierra, que datan desde la Edad del Cobre hasta el asentamiento musulmán en el risco de San Gregorio en el siglo IX durante el emirato de Abd el Rahman II, enclave ocupado hasta la expulsión definitiva de los musulmanes en 1234.

En 1594 este territorio pertenecía a la Tierra de Trujillo. En el siglo XVII se convirtió en villa de señorío, siendo su primer señor y propietario don Juan de Chaves y Mendoza. A la caída del Antiguo Régimen la localidad se constituye en municipio constitucional en la región de Extremadura, desde el año 1834 quedó integrado en el Partido Judicial de Trujillo.

La Sierra de Santa Cruz, paisaje referente en el municipio, se alza como un monte isla en medio de la amplia penillanura trujillana, caracterizada por la horizontalidad del paisaje y la uniformidad de sus llanuras. Este enclave rompe la monotonía de la superficie con la presencia de grandes masas de granito, en las que la tierra cultivable escasea en la mayor parte de sus tramos.

El relieve, abrupto y rocoso, no impidió que desde la antigüedad este lugar fuese un punto de atracción para asentamientos humanos. Al contrario, su posición estratégica lo convirtió en un espacio privilegiado: constituía un punto de enlace entre las sierras de Montánchez y las Villuercas, sirviendo como paso natural y mirador hacia las tierras circundantes.

La mayor elevación de la sierra es el pico de San Gregorio, que alcanza los 844 metros de altitud sobre el nivel del mar. Desde este punto se domina una vasta extensión del territorio circundante, lo que lo dotaba de un claro valor defensivo y de control de paso.

Precisamente en sus alrededores se han hallado numerosos restos arqueológicos que testimonian la presencia de comunidades humanas desde la Antigüedad. Estos vestigios se vinculan con la evolución étnica del I milenio a. C., un periodo clave en la configuración de los pueblos prerromanos que poblaron la actual provincia de Cáceres.

Las fuentes clásicas -Estrabón, Plinio y otros autores grecolatinos- hacen referencia a diversos pueblos que habitaron la región en la Antigüedad. Entre ellos destacan los lusitanos y los vettones, comunidades de gran relevancia que conformaron parte del mosaico étnico de la Hispania prerromana. Aquí se encuentra el origen poblacional del territorio. Estas poblaciones dejaron su impronta en formas de poblamiento, elementos defensivos, prácticas religiosas y manifestaciones materiales como ajuares metálicos o fortificaciones en altura.

Estas poblaciones se identifican como celtas, o, para ser más precisos, como «protoceltas», según el profesor y académico Martín Almagro, término que permite diferenciarlos de los celtíberos asentados en la Meseta Norte en momentos posteriores.

Estos protoceltas hunden sus raíces en el Bronce Atlántico, fenómeno cultural y tecnológico que se desarrolló en torno al litoral occidental europeo durante el II milenio a. C. y que se prolongó hasta bien entrado el I milenio a. C. Los habitantes de la Sierra de Santa Cruz participaron de este sustrato común

con otras regiones atlánticas, compartiendo prácticas metalúrgicas, creencias y estructuras sociales.

La Sierra de Santa Cruz, al actuar como monte isla en la penillanura, constituía un punto de paso obligado y un lugar privilegiado para el asentamiento. Desde sus cumbres se podía controlar visualmente el territorio, organizar actividades de pastoreo y mantener contacto con las poblaciones de sierras cercanas. Este carácter estratégico explica la continuidad de ocupación desde tiempos protohistóricos hasta etapas históricas posteriores.

La pertenencia a la órbita del Bronce Atlántico situó a las comunidades de la Sierra de Santa Cruz en una red de intercambios culturales y económicos más amplia, vinculada con la fachada atlántica de Europa. Esta conexión favoreció la asimilación de técnicas metalúrgicas avanzadas, la circulación de objetos simbólicos y la consolidación de estructuras sociales jerarquizadas.

Los orígenes poblacionales de la Sierra de Santa Cruz no pueden entenderse de manera aislada, sino en relación con un proceso histórico más amplio que abarca todo el Occidente peninsular. En este enclave granítico de la penillanura trujillana, coronado por el pico de San Gregorio, cristalizaron las influencias culturales y étnicas que dieron lugar a las comunidades prerromanas de lusitanos y vettones.

Considerados por Almagro como protoceltas, estos pueblos representan la transición entre el sustrato atlántico del Bronce y la posterior configuración céltica de la Meseta. La Sierra de Santa Cruz, con sus restos arqueológicos y su estratégica localización, constituye, por tanto, un testimonio privilegiado de esa larga evolución histórica que explica los orígenes poblacionales de la región cacereña. Los siglos VII-VI a.C. suponen un paso adelante en la evolución del poblamiento de la Sierra de Santa Cruz. En estas centurias los contactos comerciales con el sur peninsular, que ya desde el Bronce Final se dejan sentir en la zona, se incrementan considerablemente tras la intensificación de las relaciones comerciales con el bajo Gua-

dalquivir, situándose el poblado de San Juan el Alto en uno de los centros de poder más importantes de la zona.

Cuando las legiones romanas llegan a esta zona de la Alta Extremadura a comienzos del siglo II antes de nuestra Era, se encuentran con un mundo indígena en descomposición de sus estructuras políticas y sociales que, a pesar de su resistencia a la conquista, terminarán por integrarse en el seno de la cultura dominante. En un primer momento los enfrentamientos entre ambos bandos fueron feroces y las escaramuzas se suceden entre vettones y lusitanos –bien cada uno por su lado o en coalición–, por una parte, y Roma con todo su potencial militar, por otra. Es muy probable que el grupo de vettones asentados en el entorno de la Sierra de Santa Cruz formaran parte de estas bandas de guerreros que periódicamente saqueaban las tierras situadas al sur del Guadiana y que en las grandes batallas se unieran a los contingentes lusitanos. Los nombres de algunos de sus caudillos intervinientes en la contienda los conocemos por las fuentes clásicas.

La romanización de estos territorios fue un proceso lento y continuado en el tiempo, que poco a poco fue calando en las comunidades indígenas que finalmente terminarán por abrazar la civilización romana. No obstante, algunos elementos típicos de la cultura ancestral se resistieron a desaparecer y se perpetuaron en el tiempo y hoy día se pueden rastrear a través de la epigrafía: como la onomástica de los individuos, los dioses locales y los cultos a ellos asociados, etc. Este imparable proceso se canalizó a través de las vías de comunicación utilizadas por las legiones romanas en su avance desde el sur hasta la conquista definitiva del territorio peninsular. Y la Sierra de Santa Cruz, como decíamos, domina una de estas rutas naturales, que se convertiría en arteria principal durante la etapa romana.

En el transcurso del siglo V el Imperio Romano entró en una total crisis política, económica y social, que originó su derrumbe, la desmembración de las provincias occidentales que provocó la desaparición de su unidad política y administra-

tiva. Los pueblos germánicos penetraron en estas provincias debilitadas por la larga crisis y fueron asentándose unas veces de forma pacífica y otras violentamente en los grandes predios romanos, en los núcleos poblacionales más importantes y ocupando cargos en los altos puestos del aparato estatal.

La presencia de los visigodos en la tierra de Trujillo queda suficientemente atestiguada por el número de basílicas en lugares relativamente cercanos a la Sierra de Santa Cruz, así como la existencia de restos de diferentes clases, bien de tipo religioso o de utilidad en el mundo rural dentro de los confines que hoy constituye el entorno de la Sierra incluso en ella misma. Un ejemplo tenemos en la pilastra o tenante de altar que actualmente se encuentra sosteniendo el Altar Mayor de la iglesia parroquial de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra. Su función primera fue servir de soporte o tenante único de mesa de altar, según las costumbres visigodas. Pero después ocupó lugares muy diferentes, siempre en el interior de este templo: mainel o parteluz de ventana, pila del agua bendita, sostén del púlpito. Otros restos visigodos, que forman parte de un posible capitel y columna, lo que nos hace coaligar que aquí hubo una basílica visigoda.

La época de mayor esplendor de la Sierra y del castillo que en su cúspide hubo, por el renombre y valor estratégico que alcanzó, fue durante la dominación árabe. Los sarracenos llevaron a cabo una desestructuración del antiguo territorio cristiano, que fue el motivo por el que viejas ciudades vieron desaparecer sus sedes episcopales, convirtiéndose este territorio a partir del siglo VIII en una zona fronteriza occidental -Mérida, Trujillo- frente a los reinos cristianos del norte. Y de esa forma se transformó en una zona por la que penetraban las expediciones cristianas con frecuencia, ya que no existía una red de fronteras homogéneas que impidieran el paso, a pesar de que la zona estuvo controlada por los omeyas desde el siglo X en que se construye la alcazaba de Trujillo, convirtiéndose en baluarte defensivo, junto con Mérida y Badajoz, y en el principal núcleo urbano de la frontera media, dentro de las estructuras de gobierno del califato Omeya.

La historia de Santa Cruz de la Sierra durante la segunda mitad del siglo XII se inserta en un contexto de frontera fluctuante entre los reinos cristianos y el islam andalusí. Tras las campañas de Fernando II de León y, en paralelo, la expansión castellana, la comarca trujillana quedó bajo dominio cristiano en el año 1166.

Este hecho marcó el inicio de un periodo de algo más de treinta años en los que Santa Cruz y su castillo se integraron en la red de fortalezas que aseguraban la penetración cristiana en Extremadura. La posición de la villa, en pleno contacto con la penillanura trujillana y con la Sierra como resguardo natural, confería un notable valor estratégico.

Un bandido portugués, aprovechando las dificultades del momento, se apoderó de buena parte de la tierra de Trujillo. Este episodio sumió en la confusión la titularidad de Santa Cruz y otras fortalezas circundantes. La situación refleja la inestabilidad característica de los espacios de frontera, donde las iniciativas privadas, las acciones de caballeros aventureros o incluso de forajidos podían alterar la distribución del poder en cuestión de meses.

Solo en los últimos diez años de este periodo (1186–1196), las crónicas y documentos nos permiten identificar con claridad al poseedor de Santa Cruz: Pedro Fernández de Castro, miembro de una de las familias más influyentes de la nobleza castellano-leonesa.

Fernández de Castro aparece como Señor de Trujillo, con dominio también sobre Santa Cruz, Montánchez, Monfragüe, Zorita y Solana, entre otras fortalezas. Esta acumulación de plazas le convertía en una figura de gran poder territorial, capaz de organizar la defensa y administración de un vasto espacio de frontera.

El control de Santa Cruz dentro de este señorío no era casual. La villa servía como nudo de enlace entre las sierras del entorno y las llanuras de Trujillo, asegurando el paso de tropas y el control de rutas comerciales. El castillo, aunque de dimensiones más reducidas que otras fortalezas mayores, jugaba un papel complementario en la red defensiva articulada alrededor de Trujillo.

No hay que olvidar que este periodo coincidió con la ofensiva del imperio almohade, que había tomado fuerza en la Península tras la caída de la dinastía almorávide. Las campañas almohades afectaron directamente a Extremadura y pusieron en jaque a las fortalezas conquistadas por los cristianos en décadas anteriores.

El dominio de Santa Cruz entre 1166 y 1196 debe entenderse, por tanto, como precario y sujeto a continuas amenazas, tanto desde el sur musulmán como desde la inestabilidad interna generada por caballeros independientes o bandoleros.

El año 1195 marcó un giro decisivo: en ese año se produjo la gran batalla de Alarcos, donde las tropas castellanas sufrieron una derrota aplastante frente a los almohades. Este desastre militar tuvo consecuencias inmediatas para toda la línea de fortalezas extremeñas.

Trujillo, junto con Santa Cruz y otras plazas, se vio gravemente comprometida. Es probable que el control efectivo de la zona se perdiera temporalmente o que quedara reducido a un puñado de enclaves defendidos con dificultad.

Santa Cruz de la Sierra vivió durante más de medio siglo en la inestabilidad propia de la frontera. El fracaso castellano en Alarcos (1195) había devuelto a los almohades buena parte de las plazas recientemente conquistadas, entre ellas Trujillo y su territorio.

Durante este tiempo, Santa Cruz, al igual que otras villas y fortalezas cercanas, quedó sometida a un vaivén constante de avances y retrocesos, con una población que, en muchos casos, debió refugiarse en lugares más seguros o vivir bajo regímenes de dominio alterno.

El año 1233 marcó un punto de inflexión definitivo. En el marco de las campañas de Fernando III el Santo, las tropas cristianas lograron conquistar de manera estable la ciudad de Trujillo. La victoria no solo significó el control de una de las plazas más importantes de Extremadura, sino que abrió el camino para consolidar de manera duradera la presencia cristiana en toda la región circundante.

Con la reconquista definitiva comenzó un proceso fundamental: la repoblación. Hasta entonces, Santa Cruz había sido más un enclave militar que una villa consolidada. El castillo y su entorno inmediato servían como refugio y puesto de control, pero la vida urbana y agrícola había quedado reducida por la inseguridad.

En este nuevo escenario las autoridades impulsaron la llegada de colonos procedentes de diversas regiones del norte peninsular, especialmente de León, Castilla y Galicia, pero también de zonas más cercanas, como el valle del Tajo. Estos repobladores encontraron tierras duras, marcadas por el granito y con escasez de suelos fértiles, pero igualmente un lugar de gran valor estratégico y espiritual.

El modelo de repoblación seguido en Santa Cruz fue similar al aplicado en otras villas del entorno trujillano: se reorganizó el espacio en la llanura del Pico de San Gregorio, abandonándose la fortaleza, que había servido de núcleo protector. Se delimitó un término municipal, con aprovechamiento de pastos, dehesas y tierras cultivables. En la llanura se distribuyeron solares y heredades entre los repobladores, quienes asumieron obligaciones fiscales y militares.

El resultado fue la configuración de una comunidad estable que dio origen a la villa que hoy conocemos como Santa Cruz de la Sierra.

A partir de 1234, Santa Cruz dejó de ser un enclave disputado y pasó a formar parte de la red de villas y aldeas que aseguraban el control de la penillanura trujillana. La presencia de órdenes militares, especialmente la de Santiago y el Temple, garantizaron la defensa y favorecieron el establecimiento de una sociedad organizada, con parroquias, concejos y vínculos de vasallaje.

Sin embargo, aunque la frontera con el islam se desplazó hacia el sur, Santa Cruz mantuvo durante siglos su identidad como tierra de frontera. Este carácter se reflejó en su urbanismo -marcado por el castillo como centro de poder-, en la mentalidad de sus habitantes y en la memoria colectiva que ha llegado hasta la actualidad.



Por tanto, Santa Cruz de la Sierra emerge de la primera etapa medieval como símbolo de resistencia, inestabilidad y lucha, pero que tras su reconquista definitiva tras la de Trujillo, inicia un proceso nuevo, que fue la repoblación poblacional, que permitió el surgimiento de la villa. Lo que había sido durante décadas un puesto militar expuesto a la pérdida, se transformó en un espacio de vida comunitaria, integrado en el entramado político, social y religioso de la Extremadura cristiana.

La fundación y consolidación de Santa Cruz en esta época explica la continuidad histórica del núcleo habitado hasta nuestros días y su profunda huella como parte del legado medieval de la región.

El nombre primitivo que tuvo esta villa fue “Shant Agruch”, que podría estar relacionado con una forma romanceada o castellanizada de un término árabe o mozárabe, algo común en la toponimia peninsular. Muchas poblaciones conservaron restos fonéticos de nombres antiguos que, con el paso de los siglos, se reinterpretaron como advocaciones cristianas, especialmente tras la repoblación medieval.

Si se quiso “ensalzar” ese nombre en la edificación de la iglesia, caben varias posibilidades:

- \* Etimológica y simbólicamente: el nombre antiguo se cristianizó en \*Santa Cruz\* (Shant→ Sancta; Agruch→ Cruz), lo que constituiría un caso de traducción toponímica que se reforzó con la dedicación del templo parroquial.

- \* Identitaria: la construcción del templo funcionó como espacio de legitimación del nuevo nombre, vinculando el antiguo sustrato sonoro con la advocación cristiana. De este modo, el edificio actuaba como “monumento de memoria” que fijaba la transición cultural del lugar.

- \* Función política: ensalzar el nombre a través de la iglesia suponía no sólo afirmar la centralidad del templo en la vida espiritual, sino también consolidar el poder concejil y parroquial frente a memorias anteriores (musulmanas o mozárabes).

Aunque no haya documentos explícitos que confirmen la intencionalidad de ensalzar el topónimo, sí puede observarse la frecuente relación entre los nombres de pueblos y las advocaciones de sus templos principales; la continuidad fonética entre “Shant Agruch” y “Santa Cruz”.

Por lo tanto, es legítimo deducir -aunque siempre en clave de hipótesis histórica- que la construcción del templo parroquial no fue neutra, sino que respondió a la intención de fijar y exaltar el topónimo Santa Cruz, derivado fonéticamente de “Shant Agruch”. El edificio religioso, en este sentido, actuó como vehículo de memoria y como medio para consolidar la identidad del pueblo en torno a un nombre que hundía sus raíces en un pasado más antiguo.

## **II**

# **La iglesia parroquial de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra**

La iglesia objeto de estudio constituye uno de los hitos patrimoniales más relevantes de la comarca de Trujillo, tanto desde el punto de vista artístico como histórico. Su valor se fundamenta en la singularidad arquitectónica, en la calidad y representatividad de sus elementos estilísticos, así como en el papel que ha desempeñado como centro de referencia espiritual y social en el territorio a lo largo de los siglos. La preservación de sus estructuras y ornamentos permite reconocer en ella un testimonio excepcional de los procesos históricos y artísticos que configuraron la identidad cultural de la comarca trujillana.

La importancia de este templo fue reconocida oficialmente mediante la Orden de 21 de febrero de 1974, por la cual se le otorgó la declaración de Monumento de Interés Histórico-Artístico Provincial, publicada en el Boletín Oficial del Estado de 13 de marzo del mismo año. Dicha protección legal no solo certifica su destacado valor patrimonial, sino que lo integra en el marco de bienes especialmente tutelados por la normativa española en materia de conservación y difusión del patrimonio histórico.

Desde una perspectiva científico-patrimonial, esta declaración sitúa a la iglesia en el nivel más alto de consideración

dentro del ámbito provincial, confirmando que su relevancia trasciende lo estrictamente local para proyectarse como referente patrimonial de todo el conjunto histórico de las tierras de Trujillo. En consecuencia, la iglesia no debe ser entendida únicamente como un lugar de culto, sino como un documento arquitectónico y artístico de primer orden, cuya protección responde a criterios objetivos de autenticidad, integridad y significación cultural.

La iglesia de la Vera Cruz se emplaza estratégicamente en el núcleo urbano de la villa de Santa Cruz de la Sierra, actuando como elemento vertebrador del espacio público principal.

No es fácil imaginar el montículo sobre el que está la iglesia sin iglesia, como no es fácil imaginar el entorno de ese montículo sin las casas que vemos a su alrededor, sin las calles, sin el asfalto y sin los coches. Pero para comprender mejor el porqué de la ubicación actual del templo, debemos ser capaces de visualizar esa plataforma elevada sin nada encima, a cuyo alrededor el terreno va descendiendo, porque si consideramos la actual iglesia como punto de partida, vayamos hacia donde vayamos iremos descendiendo en altitud; dicho de otra manera, nuestra iglesia se encuentra construida sobre una plataforma más elevada, a modo de meseta, con respecto al entorno circundante.

Ese espacio primigenio obviamente ha sufrido los avatares de la historia, diversos y en constante evolución, lo que justifica su estilo constructivo ecléctico.

El edificio se sitúa en posición predominante, cerrando uno de los laterales de la plaza mayor, lo que le otorga un carácter referencial tanto en términos simbólicos como funcionales. Esta disposición responde a la tradición urbanística de las villas medievales castellanas, donde la articulación entre el poder civil (representado en el espacio abierto de la plaza) y el poder eclesiástico (materializado en el templo) se plasmaba en un diálogo visual y espacial que definía la identidad comunitaria.

El nombre como revelación que significa “Vera Cruz”, del latín “Vera Crux” -esto es, la Verdadera Cruz de Cristo-, no es

un nombre trivial ni casual dentro del ámbito de las iglesias hispánicas. Esta denominación evoca de manera directa una de las reliquias más veneradas y simbólicas de la cristiandad, el leño sobre el que fue crucificado Jesucristo. Más allá de su materialidad, la Vera Cruz representa la síntesis del sacrificio redentor, el eje teológico sobre el que gira la redención del mundo cristiano. Según el sentir popular, esta iglesia conservaba una astilla de la cruz de Cristo y que fue traída aquí por los Templarios que se asentaron en el término y que construyeron la ermita de Nuestra Señora de la Coronada (a escasos kilómetros, en el término de Trujillo).

Llamar a una iglesia “de la Vera Cruz” supone inscribirla en una tradición cultural que hunde sus raíces en la Edad Media, con especial auge en el período bajomedieval y en el contexto de la Reconquista y la consolidación de la espiritualidad penitencial. En España, este nombre adquiere además una dimensión profundamente ligada a las cofradías de la Sangre de Cristo, y a las prácticas devocionales centradas en la pasión y muerte del Salvador.

Según la tradición cristiana, fue Santa Elena, madre del emperador Constantino, quien descubrió la cruz original en Jerusalén en el siglo IV. Este hallazgo marcó el inicio de un culto que se propagó por todo el orbe cristiano, especialmente a través de reliquias y fragmentos de la supuesta cruz auténtica, repartidos por las grandes catedrales y monasterios de Europa.

Durante la Edad Media, el culto a la Vera Cruz se intensificó gracias a las órdenes militares, las cruzadas, y las cofradías penitenciales. En la Península Ibérica, dicho culto no solo se manifestó en reliquias, sino también en la fundación de iglesias y ermitas bajo esta advocación. Estas fundaciones se vinculaban a menudo con lugares simbólicos -montes, cruces de caminos, antiguos cementerios-, todos ellos cargados de un alto valor espiritual y liminal.

La iglesia de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra, por tanto, no es una excepción, sino una manifestación local de una corriente espiritual paneuropea, que refleja tanto el deseo

de acercarse al misterio de la Pasión como el impulso de santificar el territorio.

Las iglesias dedicadas a la Vera Cruz suelen presentar rasgos tipológicos que no son casuales. En ocasiones adoptan plantas centralizadas -como sucede en la famosa iglesia de la Vera Cruz de Segovia, de origen templario- o están orientadas hacia puntos concretos del paisaje, como ocurre en Santa Cruz de la Sierra, lo cual añade una capa simbólica y cosmogónica.

En el caso de Santa Cruz de la Sierra, aunque la planta de su parroquia sea de tipo longitudinal, como es común en la arquitectura rural de Extremadura, su emplazamiento sobre una elevación del terreno, en un lugar con resonancias fundacionales y visibilidad territorial, refuerza la lectura simbólica. La iglesia se erige como un eje entre lo terrestre y lo divino, una cruz en el paisaje desde la que se irradia la presencia sagrada.

El nombre del propio municipio, Santa Cruz, no hace sino redoblar esta simbología, es la “Santa Cruz de la Vera Cruz”, una tautología mística que revela la profundidad devocional de la comunidad que la erigió.

Desde el punto de vista iconográfico, una iglesia de la Vera Cruz se convierte en un escenario privilegiado para la representación de los ciclos de la Pasión. Es frecuente encontrar, en retablos, esculturas y pinturas, la presencia del Crucificado o la Elevación de la Cruz, junto con elementos simbólicos como los instrumentos de la Pasión (*Arma Christi*).

En el caso de retablos o altares mayores dedicados a la Vera Cruz, es común hallar la imagen de la Cruz gloriosa o Cruz triunfante, a menudo con la figura de Cristo crucificado en una actitud de majestad más que de sufrimiento, o incluso sin Cristo, en representación de la cruz como reliquia victoriosa.

Este tratamiento iconográfico se alinea con una teología que no se queda en el dolor, sino que busca revelar el sentido último del sacrificio: la victoria sobre la muerte y la promesa de la resurrección.

En torno a las iglesias de la Vera Cruz, y especialmente a partir del siglo XVI, se organizaron numerosas cofradías de la

Sangre de Cristo, cuyo objetivo era acompañar y conmemorar el sufrimiento de Jesús a través de actos públicos de penitencia, procesiones, y ritos litúrgicos. Estas cofradías eran, además, estructuras de sociabilidad religiosa, donde se mezclaban estamentos sociales diversos bajo el ideal común de redención y caridad.

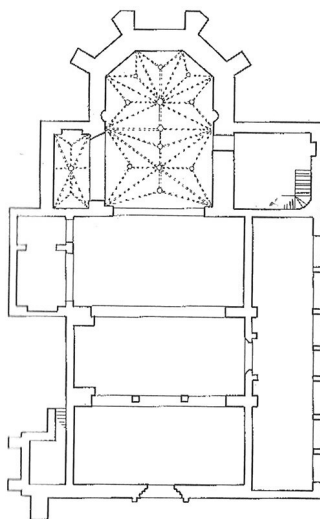
La parroquia de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra fue sede de una de estas cofradías, lo que explicaría su advocación y parte de su programa artístico. Las procesiones del Jueves y Viernes Santo, con pasos que representaban escenas de la Pasión, eran una extensión visual y performativa del mensaje que la iglesia proclamaba en sus muros y retablos.

Que una iglesia lleve por nombre “de la Vera Cruz” no es un hecho menor ni meramente ornamental. Es una declaración de principios teológicos y espirituales, una toma de posición frente al misterio de la redención. Significa que ese templo ha sido consagrado no solo al recuerdo de Cristo, sino a su entrega última y radical, al madero que fue instrumento de muerte y, paradójicamente, árbol de vida.

Desde el punto de vista artístico, este nombre condiciona el repertorio iconográfico, la atmósfera litúrgica y la percepción del espacio sagrado. Desde la historia, inscribe al edificio en una red de devociones medievales y modernas. Y desde el símbolo, convierte a la iglesia en un centro del mundo espiritual, en un cruce de caminos entre lo humano y lo divino. En su sencillez, el nombre “Vera Cruz” guarda toda la complejidad del cristianismo. Decir “Vera Cruz” es pronunciar un credo tallado en piedra, en madera, en liturgia y en memoria.

La iglesia presenta una planta alargada con el eje ENE-WSW, de proporciones horizontales marcadas y una altura contenida, lo que sugiere una construcción de carácter modesto en comparación con grandes templos catedralicios, aunque no exenta de calidad arquitectónica. La fábrica se compone principalmente de mampostería irregular, técnica frecuente en edificaciones rurales o semiurbanas de cronología bajomedieval, que permitía optimizar recursos locales y reducir costes.

Sin embargo, en la fachada occidental -la más representativa del conjunto- se emplea sillería granítica, lo que denota un tratamiento diferenciado del acceso principal, reforzando su función simbólica y monumental.



*Planta de la Iglesia de la Vera Cruz*

Resulta curioso darse cuenta de que la planta de la iglesia está torcida, detalle que a pie de calle no se aprecia, pero no así a vista de pájaro. Sabemos que tradicionalmente se construían las iglesias con la cabecera orientada al este y los pies al oeste (aunque no siempre). Si observamos desde el aire la iglesia de Santa Cruz se aprecia algo muy curioso: a nivel de conjunto, *grosso modo*, no presenta esa disposición tradicional, sino que la cabecera se orienta al noreste y los pies al suroeste. Pero si nos fijamos un poco más, vemos cómo hay dos unidades bien diferenciadas: el ábside y el crucero (la zona con bóveda de crucería) se desvían sólo un poco de la orientación tradicional; en cambio, el resto de la nave se inclina claramente en sus pies hacia el suroeste. ¿A qué se debe esto? Lo más probable es que la unidad de cabecera y transepto estén bien orientados, en base a los criterios que en su día consideraran los constructores (astronómicos, topográficos, litúrgicos...).



Pero se aprecia cómo el centro del ábside no se une en línea recta con el centro de la puerta oeste (la principal, la de poniente), sino que se queda a unos 50 cms hacia el norte del centro de la misma. Esto se puede apreciar directamente dentro de la iglesia, aunque es más palpable a vista de pájaro, viéndose claramente esa desviación tan acentuada. No deben engañarnos los planos de la iglesia que aparecen en libros, tipo turísticos, o en estudios no efectuados sobre el terreno, pues en ellos aparece una iglesia totalmente simétrica, y no lo es. Basta con una simple ojeada a vista de pájaro para apreciarlo.

Para entender esto hay que considerar que los anteriores y ya desaparecidos templos que se ubicaron en este lugar antes de la iglesia que hoy vemos eran más pequeños, y que primero se rectificó el templo existente (pudiera haber sido una iglesia visigoda) con una construcción menor, que seguía la disposición sobre el plano primigenio, decidiéndose posteriormente ampliar esa construcción hasta llegar al plano que hay en la actualidad (se pueden observar tramos que no coinciden con un diseño único, sino que obedecen a añadidos y rectificaciones a lo largo de su historia), por lo que se descarta la idea de que esta iglesia se diseñara íntegramente de una vez tal y como la conocemos hoy; por el contrario, fue sufriendo añadidos y reestructuraciones en función de las necesidades de cada momento.

Por otra parte, la forma octogonal del cuerpo más antiguo (hoy ábside del templo en su conjunto) nos parece por lo menos curiosa, sobre todo si tenemos en cuenta que la Orden del Temple construía espacios octogonales emulando simbólicamente la unión del humano con Dios, espacios octogonales que eran templos en sí mismos y cuyo origen se pretende encontrar en los restos del Templo de Salomón de Jerusalén. Y considerando que, según los indicios y la existencia de un ara romana dedicada a la *Luz Divina* en la fachada exterior del templo actual, es plausible que hubiera un templo romano en lo que hoy es la cabecera de la iglesia, no es de extrañar que ese mismo espacio (de forma más o menos circular) pudiera haber existido posteriormente como templo cristiano primige-

nio, adoptando pequeñas reformas para llegar a la disposición octogonal y, con el paso del tiempo y las sucesivas ampliaciones y remodelaciones, convertirse en el ábside que se terminó en 1503 (según reza una inscripción en la parte superior de la fachada exterior meridional del mismo).

Y no olvidemos que para algunos investigadores este pueblo se denominó Santa Cruz de los Templarios, y que en la alta Edad Media un fragmento de la Cruz de Cristo fue traído hasta estos lares desde Tierra Santa, además de que la Orden del Temple participo activamente en la recuperación del castillo de Santa Cruz a los defensores de la media luna en 1234. ¿Acaso pudiera haber relación directa entre todos estos sucesos? Es difícil de saber.

Y de haber prolongado ese primer templo siguiendo la orientación primigenia, al construirse el resto de la iglesia, se habría superpuesto la misma al espacio destinado a camposanto (el antiguo cementerio que estaba detrás de la cara norte de la iglesia), por lo que se decidiría inclinar esa ampliación hacia el suroeste y, de esa manera, colocar las paredes del templo de forma paralela a ese antiguo camposanto, sin invadirlo. Para entenderlo, debemos comprender que antes de la ampliación del templo la callejuela que está ahora detrás de la iglesia no existía como tal: eran todos terrenos del cementerio que, a buen seguro, se unirían a la pared norte del antiguo templo sin dejar el espacio que actualmente presenta. Esa puede ser una teoría válida al respecto de por qué la nave de la iglesia está *torcida* con respecto a transepto y cabecera.

Ese conjunto de iglesia-cementerio fue común a los templos medievales. En el caso de Santa Cruz de la Sierra, decir que en 1791 se llevó a cabo el célebre Interrogatorio de la Real Audiencia de Extremadura, una serie de preguntas que se hacían a los pueblos para saber con qué servicios contaban, personas, ganado, forma de vida, hábitat, etc. (a fin de que la administración real conociese mejor el territorio). En ese famoso interrogatorio se dice que en Santa Cruz, en esa fecha, *“no hay cementerio, ni necesidad de él, por haber minorado mucho el número de vecinos y ser capaz la parroquia”*. Además, continúa,

“sería de muchos costes el hacerlo”. Y, efectivamente, en esa época (gracias a los dictámenes del Concilio de Toledo del año 792, que permitía que gente relevante pudiera ser enterrada en las iglesias) se enterraban los muertos de familias pudientes en la iglesia parroquial de Santa Cruz (quizá en un intento desesperado de tener preferencia a la hora de alcanzar el Cielo, ignorando la célebre frase *Omnia mors aequat*, la muerte iguala a todos), generándose un manto de lápidas como parte del suelo del templo y convirtiéndose así la iglesia en un lugar de conexión entre la vida y la muerte, además de lugar de liturgia, lo que suponía importantes beneficios económicos para las arcas del templo. Mientras, el pueblo llano era enterrado en terrenos adyacentes en la cara norte del templo. Aún hoy se puede ver el arco de la puerta (ya tapiada) que conecta la pared norte del edificio, junto a la torre, con las traseras del mismo, y que era por donde se procedía a hacer el *Camino de los Muertos*, o *Sendero de los Espíritus*, por donde el cortejo fúnebre trasladaba el difunto una vez oficiado el sepelio hasta los terrenos anejos a la iglesia, donde recibía cristiana sepultura. Actualmente, sobre el terreno que ocupaba ese antiguo cementerio hay una casa con su correspondiente patio, sin que nada haga presuponer su antiguo uso, y sin obviar que la callejuela de detrás de la iglesia también se correspondería con los terrenos del camposanto.

Pero la saturación de ese camposanto anejo a la iglesia, la insalubridad de que hacían gala los enterramientos parroquiales, el posible foco de epidemias y las altas tasas de mortalidad favorecieron que en 1836, por fin, se construyera el primer cementerio de Santa Cruz, hoy llamado *cementerio viejo*, en los aledaños de lo que era la ermita de san Juan (sus restos arquitectónicos están visibles dentro del cementerio, como ha ocurrido en tantos otros pueblos),

La fisonomía del primer templo cristiano erigido en la segunda mitad del siglo XIII resulta imposible de reconstruir con precisión. Sin embargo, a partir del análisis comparativo con los ábsides de iglesias trujillanas como la de la Vera Cruz y la de Santiago, cabe deducir que se trataba de una arquitectu-

ra de volúmenes simples, cubierta con armaduras de madera. Muchas de estas construcciones presentaban un marcado carácter fortificado, bien mediante su *acastillamiento* general o gracias a la potencia de sus torres, las cuales cumplían simultáneamente funciones litúrgicas y defensivas.

La portada occidental responde a un conglomerado formal en el que confluyen elementos aquitanos y cistercienses. Este eclecticismo estilístico la sitúa en un momento de transición entre el lenguaje románico y el plenamente gótico, razón por la cual no resulta posible hablar, *stricto sensu*, de un románico extremeño.

Es difícil precisar con exactitud la cronología de esta portada, nos atrevemos a argumentar que se trata de una obra tardorrománica de la segunda mitad del siglo XIII. En su parte central se abre una portada de notable interés. Se estructura mediante arquivoltas apuntadas, recurso característico del tardorrománico-gótico, que permite enfatizar la verticalidad y aligerar visualmente el conjunto. Estas arquivoltas presentan un marcado abocinamiento, es decir, un ensanchamiento progresivo del vano hacia el exterior, lo que incrementa la sensación de profundidad y realza la entrada.

El sistema de apoyo de las arquivoltas descansa sobre jambas acodilladas, recurso técnico y estético que introduce un quiebro angular entre el plano de fachada y el arranque de las arquivoltas. Dichas jambas incorporan columnillas adosadas de sección cilíndrica, coronadas por capiteles esculpidos de talla fina, que actúan como transición entre los soportes verticales y el arranque curvo de las molduras.

Sobre la portada, y enmarcada por un alfiz -elemento arquitectónico de origen hispanoárabe que enmarca geométricamente el vano-, se sitúa una ventana geminada con parteluz central y tracería gótica. Esta solución, además de iluminar el coro o el tramo superior del interior, confiere ligereza visual y sirve como elemento ornamental de gran calidad compositiva. La tracería, compuesta por motivos curvilíneos, denota una cronología avanzada dentro del periodo gótico, posiblemente del siglo XV.

La presencia de elementos tardorrománico-góticos en la fachada occidental indica una fase constructiva correspondiente a la transición del románico al gótico o bien a una reforma de época gótica sobre una estructura anterior. Estas y otras portadas extremeñas contemporáneas se ornamentan también de frisos de puntas de diamante, rombos, capiteles de ascendencia clásica con volutas aveneradas, bolas jaquesas, veneras, figuras de animales, sirenas y centauros en sus capiteles, etc.

Y precisamente es esa circunstancia la que se deja ver en su puerta de poniente, su puerta principal. Porque sí, la puerta principal de la iglesia no es la del atrio, la puerta sur, aunque sea la que habitualmente se utiliza para el trasiego de fieles al templo. La puerta principal es, precisamente, la de poniente, la que se encuentra en el lado opuesto del ábside, lo que entronca con un mensaje simbólico en relación a la evolución que debe experimentar el feligrés a la hora de acceder al templo.

Si el ábside es la zona más sagrada del templo, la puerta de poniente es la más terrenal, representando el acceso y primer contacto del humano con el templo, su inclusión en un espacio sagrado que comenzará a recorrer camino del altar y, en ese deambular, su espíritu debe ir evolucionando desde la zona terrena, mundana, pecadora (simbolizado todo ello por la puerta de poniente) hasta la parte más sagrada, divina, evolucionada (simbolizado por el presbiterio). Es, por tanto, un recorrido que, de forma simbólica, establece un eje oeste-este, poniente-saliente, pies-cabecera, puerta-presbiterio que es común a los templos católicos medievales. Un simbolismo que no debemos pasar por alto si queremos comprender el camino de evolución espiritual que todo feligrés debe experimentar al acceder al templo como espacio sagrado.

Porque una puerta es mucho más que un mero vano, es un lugar que separa el espacio sagrado (dentro) del espacio profano (fuera), es el acceso que permite penetrar a lo más profundo de la identidad insondable que representa un templo, una estructura que invita a ser traspasada para tener acceso a la Revelación, el lugar que aguarda al feligrés para ser acogido en los misterios divinos.

Y como toda puerta importante, esta tiene sus guardianes, sus arietes que interpelan al que decide traspasarla, desplegando un variopinto ejército de símbolos protectores. En la puerta de poniente de la Vera Cruz se dan cita todos estos matices, sólo interpretables para el que sabe ver, para el que se para frente a ella buscando un mensaje. Y lo primero que le sale al paso son precisamente las estructuras abocinadas con el simbolismo que desmenuzaremos a continuación.

Sólo teniendo en cuenta este alegórico mensaje podemos acceder a una correcta (y a veces velada) interpretación de las arcadas que ornan y cobijan el acceso a este templo. Para ello debemos fijarnos en el simbolismo con el que actuaban los maestros canteros y que no se nos debe pasar por alto, como los motivos zoomorfos, antropomorfos y fantásticos que aparecen como supuesta y pretendida decoración en los pies de la iglesia, junto a la puerta de poniente y que supone un alarde de información y transmisión de conocimiento que se hace necesario explicar para comprender.

Al situarnos frente al majestuoso pórtico de poniente, llamado gótico por ser este el estilo arquitectónico que más directamente se percibe al visualizarlo, podemos apreciar dos claras diferencias temporales: en los capiteles más externos se aprecian figuras mitológicas a modo de sirenas y centauros, que son más propios del románico, mientras que en los arcos interiores son los motivos vegetales los que toman el relevo, más propios del gótico.

Y como podemos observar una tonalidad de la piedra distinta entre los dos estilos, la más próxima al observador es la más nueva (la gótica) y de tonos más claros, siendo por eso la que más destaca (a pesar de que es precisamente este tipo de piedra la que se ve afectada por el desgaste y el paso del tiempo, como consecuencia del llamado *mal de la piedra*, esa degeneración de algunos materiales pétreos que dañan inexorablemente el patrimonio).

La piedra más oscura, la que envuelve la portada apuntada, es la románica, la más antigua, la más simbólica.

Esa mezcla de estilos se deja ver también en el resto de la construcción, pero en este caso (en la puerta de poniente) simbolizan algo más que un cambio de tendencias, y donde los maestros canteros nos han querido dejar un mensaje: las sirenas representan el agua, nuestra esencia, y van tocadas con un gorro frigio (es una prenda que en el mundo artístico medieval simbolizaba la sabiduría, la iniciación, el conocimiento, gracias al concepto que del mismo se tenía en el mundo antiguo, al aparecer las figuras del dios Mitra ataviadas con él); esta prenda es más visible en la figura de la izquierda que en la de la derecha, por estar ésta más erosionada. Por otra parte, los centauros (seres mitad humano, mitad animal) simbolizaban todo lo contrario, ya que eran hombres que aún tenían una parte de animal; es decir, un ser humano no evolucionado, alejado de la idea del ser humano hecho a imagen y semejanza de Dios. Además, el tener cuatro patas nos está diciendo que está más anclado a la Tierra que si tuviera dos; es decir, es un ser al que le cuesta mucho desprenderse de lo terreno para llegar a lo divino.

Toda esta información enmarcada además en la puerta de entrada del poniente, la que representa la parte menos evolucionada en el simbolismo de la iglesia, la opuesta al ábside, la destinada a las personas que deben ser iniciadas hacia el camino espiritual, que culminaría en el altar.

Este mensaje tendrá también continuidad en el interior de los pies del templo y que iremos desgranando, pero antes de entrar nos llevará a entender el conjunto como una clara representación de la dualidad. Esa dualidad es, por tanto, el primer contenido simbólico que nos ofrece la portada desde la calle, un mensaje claramente terrenal (como la portada, al poniente, a los pies de la iglesia) pues manifiesta la percepción ilusoria de la separación frente a la unidad, una aparente separación entre opuestos que no ha sabido ver la interacción entre los mismos; es decir, cierto es que existen opuestos, pero el funcionamiento armónico entre ellos es lo que se ha malentendido, habiéndose quedado latente en nuestra sociedad la idea de separación, una idea poco evolucionada y que

contrasta con el sentido de unidad que ofrece lo sagrado, una idea por tanto de limitación y circunscripción a lo terrenal. Un mensaje simbólico de que estamos a los pies del templo, en un lugar que sólo nos sirve para acceder a lo sagrado, un lugar que debemos rebasar y trascender para acceder a la verdadera Unidad y Realidad de la existencia humana. Simplemente una puerta, un lugar de paso, pero que hay que entender en el conjunto de la totalidad del templo para tomar conciencia de que es precisamente esa dualidad, ese defecto humano, la causa de muchos de los males del mundo.

Y llegó el momento de entrar en la iglesia, por esta puerta tematizada (la principal, la de poniente) donde los mensajes (a través de símbolos) se siguen sucediendo.

Al traspasar el umbral e ingresar de lleno en el templo lo que nos encontramos a nuestra derecha, en la base de la parte más alta de la escalera que sube al coro, es un curioso conjunto en el que vemos la figura de un hombre que arrastra un pesado carro (a juzgar por la inclinación hacia delante que presenta la figura). Esa inclinación hace pensar que intenta avanzar, pero la pesada carga se lo impide o dificulta: su mirada puesta en el ábside, en la zona espiritual por excelencia, indica que quiere librarse de esa carga, que simboliza el aspecto terreno, material, pesado, para poder avanzar y evolucionar hasta llegar a la parte más sagrada, al altar; en su mirada podemos apreciar el anhelo por llegar. El cantero, además, ha desprovisto de piernas a la figura, lo cual simboliza de forma más fehaciente la dificultad de ese avance, y no olvidemos que las rodillas simbólicamente representan la iniciación, la pertenencia a un nivel superior (en este caso el maestro cantero las suprime para acentuar aún más esa situación de nivel bajo, terrenal, carente de espiritualidad).

Pero no acaba ahí la cosa porque, justo debajo, continúa el simbolismo. En este caso es la figura de un humano atrapado por las garras de dos bestias felinas en claro esfuerzo por impedir el avance del mismo (quizás utilizando el pasaje bíblico veterotestamentario de Daniel en el foso de los leones). En su cara se aprecia la angustia por ser liberado, con el consabido gesto



de manos juntas frente al pecho en actitud orante y de súplica, en un cuerpo que se inclina hacia delante con la intención de avanzar y zafarse de sus captores. Indudablemente, y de igual manera que ocurre con el otro conjunto superpuesto, simboliza cómo lo terreno (los pecados, la carne...) atenazan al humano dificultando así llegar a Dios. Pero es obligación de aquél purificarse e intentar llegar a lo divino libre de todo pecado.

Pero, ¿por qué son felinos?, y ¿por qué son dos? Claramente los felinos desde siempre han simbolizado la fuerza, y el conjunto de estas figuras nos transmiten el poderío con que estas bestias tiran hacia atrás de la figura humana, utilizando incluso las uñas para generar dolor (cosa que se aprecia claramente cuando se observa con detenimiento). Y son en número de dos porque aluden también a los dos leones que, según la mitología, tiraban del carro que transportaba a la diosa Gea, que simboliza la Tierra, y no olvidemos que la parte más al oeste de una iglesia representa la parte más terrena, en contraposición a la zona del altar, que representa la parte más divina.

No es casual, por tanto, que este conjunto se encuentre junto a la puerta de entrada (la de poniente), que simboliza el inicio de la inclusión del humano en la doctrina de la fe, desde la parte más alejada del altar, la parte de menor carga espiritual, la parte más terrenal. Nunca encontraríamos algo así en lugares más interiores de la iglesia. No olvidemos que la planta de un templo posee su simbolismo, y el humano recorre esa vía del pecado arrancando en la entrada, donde aún es humano pecador, y avanzará por la nave del templo para irse acercando al altar, a lo divino, donde simbólicamente obtendrá la redención.

El cantero ha dotado de rasgos femeninos a la figura humana atrapada por las bestias felinas, que se relacionan con la Tierra (otra vez este concepto), la que alimenta, nutre y da vida, por eso está debajo; mientras que encima se encuentra la figura masculina, en alusión a la protección.

Además, la figura masculina es de mayor tamaño que la femenina. Encontramos, por tanto y de nuevo, la manifestación de la dualidad, presente desde antaño en el concepto antro-

pológico del Universo en culturas ancestrales (arriba-abajo, grande-pequeño, hombre-mujer, yang-yin, luz-sombra...).

La dualidad se considera una limitación humana, algo impropio de seres espiritualmente avanzados, que son incapaces de comprender el Todo de la Existencia. Pero no es un concepto propio del mundo cristiano sino mucho más antiguo; es más, el espiritualismo de religiones orientales ha sabido comprender mejor este concepto. Prueba de ello son las filosofías milenarias que intentan superarlo, como el *Vedanta Advaita* del espiritualismo hindú.

Por otra parte, y como ya se ha apuntado, el hecho de que todo el conjunto se encuentre en los pies de la iglesia, entronca con el simbolismo de que ese era el lugar por donde se entraba cargado de pecados, a modo de pesada losa, y era el avance por la nave del templo lo que le llevaría al humano a buscar el contacto con Dios y su redención, simbolizados en el altar. De ahí el esfuerzo de las figuras humanas por avanzar, y desprenderse de su manifestación más terrenal para llegar a Dios. Un claro mensaje de conducta humana y declaración de intenciones para elevarse espiritualmente, que sería la meta a alcanzar.

Pero no queda ahí la clase magistral que el maestro cantero nos ha brindado en esa parte de la iglesia alertándonos del peligro de la dualidad, sendero que el humano recorrerá preso de la misma y de la que debe zafarse, pues nos ha colocado dos curiosos capiteles en las dos columnas de los arcos que soportan el coro y que, además, hacen juego con los de las pilastras con las que están alineados.

Son ángeles con sus alas extendidas y que podemos contemplar en estos capiteles y en los que una ojeada rápida nos llevaría a confusión al podernos parecer meras figuras ornamentales expuestas al feligrés (dado que son figuras muy comunes en los capiteles al simbolizar el carácter intermediario entre Dios y el Hombre). Pero nada más lejos de la realidad, porque si nos fijamos detenidamente, veremos que los ángeles de la columna de la derecha (según entramos por esa puerta y damos cara al altar) tienen las alas más desplegadas que los de la izquierda,

además de presentar un gesto de la cara bastante iracundo y, posiblemente para aquellas personas del medievo, bastante aterrador. Así, mediante el semblante intimidador empujan al feligrés a eludir el pecado, a eludir el Mal, favoreciendo su elección por el mundo celestial de las virtudes. Es como si esos ángeles estuviesen intentando detener el avance del humano que entra en la iglesia (las alas más extendidas son como brazos en alto frenando el avance del observador). Por el contrario, los que se encuentran en la columna de la izquierda, mantienen sus alas más relajadas, para no impedir el paso, y con un gesto facial más conciliador, incluso con la cabeza ladeada. Basta aproximarse a ellos para darse cuenta de la diferencia.

Y si nos fijamos en la figura del ángel que hay en sendos capiteles de las pilastras con las que se alinean las columnas, veremos también claramente cómo el de la derecha presenta las comisuras de los labios hacia abajo, en clara alusión a emociones negativas, mientras que el de la izquierda se muestra en actitud sonriente. Son detalles que pasan desapercibidos, pero que muestran ese simbolismo educador. Los ángeles también simbolizan la dualidad, al estar a caballo entre Dios y el Hombre, entre lo Invisible y lo Visible, representando la posibilidad de transformación del humano hasta llegar a su culmen espiritual.

Por otra parte, la base de estas figuras está *adornada* con motivos vegetales, que suelen hacer alusión al Árbol de la Vida, *del Bien y del Mal* (otra vez la dualidad), con ramas pequeñas, cercanas al suelo, manifestando la proximidad de la Madre Tierra, el hábitat del humano, el inicio del viaje para buscar a Dios (si hubiesen sido ramas elevadas, incluso frutos y flores, nos estaría aludiendo a lo más alto, a la divinidad, al final del camino. Pero no es el caso, y ahí está el detalle que marca la diferencia).

Obviamente, si nos ponemos en la mente de una persona del Medievo, está claro que no reaccionaría igual ante unas figuras que ante otras. Con ello, el maestro cantero nos dice que hay una parte del humano que es de tinieblas, de miedo,

el Mal, frente a otra que refleja la bondad, la parte de conciencia más elevada del humano, el Bien. Esas dos caras del ser humano (representadas en esos capiteles tan distintos, tan antagónicos), esos dos caminos de vida que puede tomar en su libre albedrío, se le presentan nada más entrar para que se haga consciente de esa dualidad y sea capaz de superarla, siempre en su avance hacia el altar, hacia el mensaje de Dios.

El mensaje pretende sacar al humano de su ignorancia, para que decida libremente el camino a seguir. Si no se le presentaran esas dos opciones, continuaría en su ignorancia y si se decantara hacia el Mal lo haría sin conocimiento de causa. En ese sentido se puede aplicar la doctrina socrática del *Intelectualismo Moral*, según la cual el que obra mal no es culpable sino ignorante. Culpable sería aquel que conociendo las dos opciones (el Bien y el Mal) se decantara libremente por una de ellas. Quizá el mensaje sea una justificación para que no se pueda alegar ignorancia y tener que responder cada uno por sus actos.

Al avanzar irá dejando atrás esa dualidad para irse purificando a medida que se acerca a Dios, al conocimiento supremo del Todo, en su sendero hacia el presbiterio. Y si en ese avance al feligrés se le ocurriera volver la vista atrás, esas mismas figuras se repiten de igual modo en las caras del capitel que miran hacia el altar, como en un intento de evitar que el mensaje sea olvidado.

Pero si, por el contrario, el observador se decantase por el camino de su derecha, el que simbolizan los ángeles oscuros, no irá en dirección al altar, sino que se le conducirá directamente a la calle, fuera de la iglesia, alejándose del elemento purificador. No en vano, la puerta del atrio (la del mediodía) se encuentra en esa dirección; es decir, los ángeles oscuros han sido colocados en la parte derecha porque son los que flanquearían el paso hasta la puerta de salida, para dar la opción de salir del templo en vez de seguir camino al altar.

Pero si seguimos las recomendaciones del maestro cantero y avanzamos hacia el altar, un poco más adelante en el *sendero conciliador*, a la derecha, en la base del púlpito, volvemos a

identificar esas dos figuras felinas que se encontraban a la entrada de la puerta de poniente atenazando a la figura femenina pero que, curiosamente, ahora ya no están en actitud rampante y salvaje como antes, sino que se encuentran echadas, tranquilas, descansando plácidamente y con las garras retraídas, incluso con una mueca de tristeza; en definitiva, amansadas. Y no es casual que se coloquen en ese lugar, puesto que el púlpito es el lugar desde donde el sacerdote predicaba a los feligreses. El sacerdote como representante de Dios está arriba, pisando la base del púlpito, pisando simbólicamente a las bestias; es decir, representa la victoria de Dios sobre el pecado. A esa altura de la nave central, ya cerca del altar, las bestias (el pecado) han perdido su fuerza (no como a la entrada de la iglesia, en la zona más terrenal, donde aparecen desplegando su poder frente al humano). Además, podemos apreciar una cruz que se interpone entre las dos bestias, una cruz que simboliza el triunfo del Bien sobre el Mal y que impide que esas dos bestias se conecten, se unan, en definitiva, impide que vuelvan a tener poder. Simbólicamente, Dios ha vencido, como vencerá cualquier humano que sea capaz de librarse de esa losa terrena, en su avance hacia el Reino de los Cielos.

Sin duda, una preciosa y perfecta alegoría que los maestros canteros se preocuparon en plasmar para la eternidad; no para comprender sino para sentir, puesto que es el inconsciente y no el raciocinio el que toma la lectura del símbolo.

El simbolismo permite que cada observador reciba la información en función de su nivel de comprensión, conocimiento y conciencia. El símbolo está ahí para todos, pero no todos captan lo mismo; todos lo ven, pero cada uno obtiene el mensaje que le corresponde en función de su nivel de conciencia. Es otra forma de llegar a lo invisible a través de lo visible. Ese es el poder del símbolo.

No en vano, a capiteles y demás motivos escultóricos de las iglesias se les ha denominado la *Biblia de los Ilustrados*, en clara alusión al porcentaje tan elevado de personas que en la Edad Media no sabían ni leer ni escribir y que podrían comprender el mensaje al observar estos trabajos.

No obstante, dadas las dificultades de interpretar el simbolismo subyacente a la imagen, las dificultades de llegar a lo invisible a través de lo visible, es posible que hubiese cierto carácter elitista en los trabajos que ejecutaban los maestros canteros, pues sólo las personas de conciencia abierta y sensibilidad especial y, por supuesto, los eruditos, podrían tomar conciencia real de estos mensajes encriptados y velados para el gran público. Aunque quizá no se pretendía aleccionar a los necios, sino favorecer la evolución de los más avanzados.

Un poco más adelante (seguimos el sendero espiritual) llegamos a la parte más ancha y diáfana de la nave, apareciendo a nuestra derecha lo que debería ser el transepto sur, pero que realmente es la sacristía; es decir, un volumen que no puede considerarse parte del espacio público de uso de la nave. Además, tiene la peculiaridad de tener el piso a un nivel inferior del resto del templo, como si fuese un elemento añadido a la nave principal de la iglesia. La hipótesis que se cita en este libro acerca de un antiguo y olvidado baptisterio en ese lugar debe ser suficiente como para explicar esa peculiaridad, ya que para acceder al acuífero que surca bajo nuestros pies es comprensible contar con un terreno más bajo que el nivel de la nave.

Una vez alcanzado el presbiterio (la parte más sagrada) y culminado el sendero que va desde la puerta de poniente hasta el sanctasanctorum, percibimos cómo el templo como conjunto se convierte así en una máquina de sensaciones para la elevación de la conciencia gracias a las características precisas del lugar en el que se ha construido, a la geometría sagrada y a la práctica ritual que en él se desarrolla, dirigida desde el puesto de mando que supone la presencia del altar.

Se erige así la iglesia como una verdadera puerta hacia el universo, que permite a quien está dentro desarrollar trabajos personales, con su conciencia, conectando con la frecuencia vibracional del templo: no olvidemos que, además de la vena de agua subterránea que favorece la potencia energética del lugar, los muros se constrúan siguiendo unos patrones específicos, en base a la denominada arquitectura sagrada. Si

comprendemos que en un elevado porcentaje nuestro cuerpo es agua, si comprendemos que el agua molecularmente tiene memoria, y si comprendemos que las moléculas del agua son sensibles (y responden) a los estados de conciencia, podremos atisbar la importancia que tenía para los maestros constructores alinear muros, pilares, cimientos, huecos, etc. con las venas de agua subterránea. Además, dado que el agua tiene memoria, cuando el humano anda, canta, reza...en la iglesia (opera con una actitud específica de recolección, de introspección), se produce un intercambio, una resonancia, una interacción entre el agua del subsuelo de ese lugar y el agua que tiene su propio cuerpo.

Esa circunstancia, unida al hecho de que ocurre con todos y cada uno de los asistentes al ritual, maximiza la capacidad y calidad vibratoria del lugar gracias a la acción grupal, y permite que en los templos se produzcan toda suerte de fenómenos mágicos a nivel de conciencia, sensaciones y percepciones. La oración en grupo posee una fuerza inimaginable.

Se combina así la fuerza de la fe con la fuerza de la arquitectura, la fuerza de la liturgia con la fuerza del templo, la fuerza del contenido con la fuerza del continente, porque otro de los aspectos que resulta pertinente subrayar en relación con ciertas manifestaciones arquitectónicas desarrolladas en territorio extremeño -que, en un sentido amplio, podrían clasificarse como románicas- es su notable pervivencia temporal, lo que dota a la liturgia de un recorrido sentido y vivido a largo plazo. Estas soluciones constructivas tendentes a incidir en el subconsciente del devoto se mantuvieron vigentes hasta bien entrada la primera mitad del siglo XIV, momento en el que, si bien se advierte ya la consolidación de fórmulas plenamente góticas, aún coexistían con pervivencias de raíz románica.

La coexistencia de mampostería en los muros laterales y sillería elaborada en la fachada principal es típica de iglesias parroquiales erigidas en contextos rurales con aportaciones puntuales de patronazgo señorial o municipal.

Asimismo, la introducción del alfiz como recurso compositivo sugiere una pervivencia de tradiciones constructivas hispánicas, especialmente en zonas de influencia mudéjar. Este eclecticismo estilístico refleja las dinámicas culturales del Medioevo peninsular, donde la convivencia de técnicas y lenguajes arquitectónicos dio lugar a soluciones singulares.

El templo constituye un ejemplo relevante de la arquitectura religiosa de pequeña escala en el ámbito castellano bajomedieval. Su valor reside tanto en la armonización de recursos constructivos modestos con elementos formales de alta calidad (portada gótica, ventana geminada), como en su integración urbanística en el corazón de la villa. Este análisis permite situar al edificio dentro de una tipología propia de las parroquias rurales de la época, al tiempo que subraya la importancia de conservar y estudiar este tipo de manifestaciones patrimoniales.

El análisis del perímetro exterior del templo revela la existencia de diversos elementos epigráficos insertos en el muro del Evangelio (lado norte del edificio). Estos testimonios, reutilizados en la fábrica de la iglesia, constituyen un recurso habitual en construcciones medievales, donde materiales procedentes de edificaciones anteriores o hallazgos en el entorno inmediato se integraban tanto con fines prácticos como simbólicos.

Entre dichos epígrafes destaca una estela funeraria de cronología romana, fechada en el siglo I d. C., tallada en granito y de forma rectangular. Su estructura presenta una cabecera semicircular, típica de las estelas funerarias romanas de carácter provincial, especialmente en el ámbito occidental del Imperio.

En la parte superior de la estela, dentro del campo epigráfico y a modo de decoración simbólica, se encuentra grabada una rosácea hexapétala inscrita dentro de un círculo. Este motivo, frecuente en contextos funerarios romanos y tardoantiguos, posee un posible carácter apotropaico o solar, y podría interpretarse como un símbolo de eternidad o de protección del alma del difunto. Inmediatamente debajo de este motivo se representan dos escuadras afrontadas, cuyos extremos están



rematados en puntas de flecha, conformando una disposición simétrica que podría aludir a nociones de equilibrio, defensa o incluso al oficio del difunto, aunque esta última hipótesis requiere mayor contextualización arqueológica.

La inscripción latina, grabada en el cuerpo central de la estela, sigue una fórmula epigráfica común en epitafios romanos. El texto puede transcribirse y desarrollarse como sigue: *Q(uintus) Caecilius Macrio, an(norum) XXV, h(ic) e(st) s(itus), s(it) t(ibi) t(erra) l(evis). Soror faciendum curavit*. Y cuya traducción es: “Quinto Cecilio Macrio, de 25 años. Aquí está sepultado. Que la tierra te sea leve. Su hermana se encargó de erigir (esta estela)”.

Este epitafio combina elementos típicos de la epigrafía funeraria latina: el onomástico *tria nomina*, que denota la ciudadanía romana del difunto; la edad de fallecimiento, que era habitual incluir; la fórmula de descanso eterno (“*hic est situs*”); la expresión de buenos deseos *post mortem* (“*sit tibi terra levis*”), y finalmente una mención al oferente o encargado de la obra, en este caso, la hermana del fallecido.

Desde el punto de vista epigráfico, el uso de abreviaturas (*Q., an., h.e.s., s.t.t.l., c.*) es característico del periodo y responde tanto a razones de espacio como a fórmulas convencionales consolidadas en la tradición epigráfica romana.

En conjunto, esta estela constituye un testimonio significativo del uso de la epigrafía y el simbolismo en los rituales funerarios romanos en contextos provinciales, reflejando no solo prácticas religiosas y sociales, sino también vínculos familiares y expresiones de memoria del difunto.

Al lado, otra estela funeraria romana de granito, de forma rectangular, aunque rota en su zona superior, lo que sugiere una pérdida parcial de su estructura original. Este tipo de estelas son comunes en el contexto funerario de las provincias occidentales del Imperio romano, y su manufactura en granito indica una cierta perdurabilidad intencionada, asociada al culto a la memoria del difunto.

En la parte superior de la estela, dentro de la cabecera, se conserva un motivo decorativo simbólico, una rosa hexapétala inscrita en un círculo. Este diseño, de raíz simbólica e interpretaciones diversas, suele asociarse a significados funerarios, solares o apotropaicos, y su presencia en estelas de época romana es relativamente frecuente, particularmente en Hispania y la Galia. Su inclusión refuerza el carácter protector y conmemorativo del monumento.

La inscripción se encuentra grabada en letras capitales cuadradas, de ejecución clara y regular, lo que refleja un conocimiento técnico y estético de las convenciones epigráficas romanas. Además, se emplean signos de interpunción redondos entre palabras o abreviaturas, un rasgo característico de las inscripciones funerarias del Alto Imperio. El texto, siguiendo las fórmulas convencionales del latín epigráfico, puede transcribirse del siguiente modo: *L(ucius) Goutius Camali f(filius) / an(norum) LX. h(ic) s(itus) e(st) / s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*. Cuya traducción en español: “Lucio Goutio, hijo de Camalo, de 60 años. Aquí está sepultado. Que la tierra te sea leve”.

Este epitafio conserva las fórmulas habituales en la epigrafía funeraria romana: el praenomen (*Lucius*), el nomen (*Goutius*), y la filiación (*Camali filius*, “hijo de Camalo”), lo que indica una romanización onomástica que convive con elementos indígenas (como el nombre *Camalus*, de origen probablemente local). La mención de la edad al fallecer (*annorum LX*) proporciona un dato biográfico relevante, y las fórmulas *hic situs est* y *sit tibi terra levis* expresan el lugar de reposo y el deseo de descanso eterno, respectivamente. La datación en el siglo I d. C. sitúa esta estela en una fase temprana del proceso de romanización epigráfica en la península ibérica, donde ya se advierte la adopción de las convenciones funerarias latinas por parte de individuos posiblemente de origen indígena o mixto, integrados en la ciudadanía romana o sus formas jurídicas.

En conjunto, la estela de *Lucius Goutius* constituye un testimonio epigráfico de notable interés, no solo por sus características formales y decorativas, sino también por lo que revela acerca de la integración de poblaciones locales en las prácticas culturales y conmemorativas del mundo romano.

Por último, otra estela romana conservada en la fachada eclesial. Nos encontramos ante una estela romana completa, compuesta por las tres partes clásicas del modelo arquitectónico votivo romano: coronamiento, fuste y zócalo. Su diseño evidencia una ejecución formal estandarizada y cuidadosamente estructurada, en consonancia con la tradición epigráfica y monumental del mundo romano. Al estar incrustada en la pared no se aprecia el hueco o cazoleta que se presupone en su parte superior, lo que unido a su forma y tallado confiere es esta piedra la categoría de ara o altar. Y un dato de suma importancia es que es la única epigrafía romana en el pueblo dedicada a la Luz Divina. La ubicación de esta lápida junto al ábside de la iglesia de la Vera Cruz, su peculiar tipología, así como por el voto a esa deidad específica, favorece la teoría de la existencia de un templo romano en esta ubicación.

La cabecera de la estela se presenta simple, sin elementos decorativos, lo cual puede interpretarse como una elección deliberada o una expresión de sobriedad en el contexto votivo. La inscripción está realizada en letras capitales cuadradas, característica de las inscripciones romanas del Alto Imperio, y no presenta elementos gráficos ornamentales adicionales, como símbolos o relieves figurativos.

El texto epigráfico, dispuesto de forma clara y ordenada, se transcribe de la siguiente manera: *P(ublius) Helvius Celer Lic(i) Divinae aram posuit, votum solvit animo libens.*

Traducido sería así: “Publio Helvio Celer dedicó un altar a la Luz Divina, cumpliendo su voto de buena voluntad”.

La fórmula empleada en esta inscripción -*votum solvit animo libens* (v.s.l.a.l.)- es típica de las dedicatorias votivas romanas, utilizada cuando un individuo ofrecía un voto (*votum*) a una divinidad y posteriormente cumplía con la promesa al ver cumplida su petición, generalmente mediante la dedicación de un altar o una ofrenda.

La mención a *Lic(i) Divinae*, es decir, a la Luz Divina, es particularmente significativa. El término *Lux Divina* remite a una divinidad o principio lumínico de carácter espiritual, cuya na-

turalidad no está completamente definida dentro del panteón clásico, pero que puede vincularse con formas de religiosidad más abstractas, helenizadas o incluso místicas, muy presentes en el mundo romano del Alto Imperio. En este contexto, podría interpretarse como una manifestación de culto heno-teísta o incluso neoplatónico, en el que la divina lux representa una fuerza cósmica, fuente de verdad o revelación espiritual.

Esa *Lux Divina* también podría referirse al lucero del alba, al planeta venus, por su luminosidad en el cielo (sólo superada visualmente por la luna y el sol).

Lo notable en esta estela es que la dedicatoria no procede de un grupo marginal o periférico, sino de un ciudadano plenamente integrado en la romanidad: *Publio Helvio Celer*, portador de una onomástica romana completa (praenomen, nomen y cognomen), lo que indica su ciudadanía y su integración cultural. Esto sugiere que la invocación a la Luz Divina no pertenece a una práctica religiosa externa o marginal, sino que fue adoptada y expresada desde el interior del sistema romano, posiblemente como parte de cultos personales, místicos o filosóficos sincréticos.

Por tanto, esta estela constituye un ejemplo relevante de cómo la religiosidad romana del siglo I d. C. podía incorporar elementos de espiritualidad abstracta dentro de las fórmulas votivas tradicionales, reflejando la diversidad y complejidad del paisaje religioso en el Imperio. Al mismo tiempo, la inscripción da testimonio de la manera en que los ciudadanos romanos podían expresar devoción personal y establecer relaciones individuales con lo divino, más allá de los grandes cultos públicos.

El costado sur de la nave de la iglesia queda precedido por un pórtico longitudinal compuesto por siete arcos de medio punto apoyados en pilares de sencilla molduración, todo ello asentado sobre un zócalo corrido y liso de escasa altura. La seriación de siete arcos determina un módulo rítmico regular que ordena la fachada meridional y genera un espacio intermedio -atrio cubierto- entre la vía pública y el interior sagrado. El

arranque de los arcos, previsiblemente con impostas discretas (hoy lisas o muy erosionadas), subraya el traspaso de cargas hacia los soportes verticales.

Desde un punto de vista resistente, cada arco transmite las cargas gravitatorias hacia los pilares y de éstos al zócalo y cimentación. El medio punto -solución geométricamente estable- minimiza empujes horizontales en relación con luces moderadas, coherentes con una fábrica tradicional (mampostería de muros y sillería puntual en aristas o dovelas). El zócalo liso cumple función de protección frente a humedades por capilaridad y erosión por salpicadura, además de ofrecer una línea de asiento homogénea para los pedestales de los soportes.

La molduración sencilla de los pilares sugiere economía de medios y un grado de estandarización artesanal, aristas biseladas o chaflanes mínimos, y basas apenas insinuadas. Es verosímil la combinación de mampostería en paramentos de cerramiento del pórtico con sillería en dovelas e impostas, práctica común en porticados parroquiales de cronología moderna. La ausencia de ornamentación superflua refuerza su lectura como espacio funcional.

El pórtico genera un umbral climático (sombra, refugio de lluvia) y ceremonial (ámbito de preparación para procesiones y asambleas), además de haber servido históricamente para usos catequéticos, reuniones concejiles y mercados ocasionales. Esta polivalencia explica su desarrollo en longitud y su articulación en tramos regulares.

La traza del pórtico “resta visibilidad” a la portada de la Epístola. Esta superposición de planos -arquería por delante del vano de acceso- es frecuente en iglesias porticadas, la arquería actúa como filtro óptico que amortigua la frontalidad de la portada y desplaza su lectura a ángulos oblicuos desde el exterior. El efecto, aunque reduce la monumentalidad inmediata del acceso, enriquece la secuencia espacial de llegada (calle → pórtico → portada → nave).

La portada meridional es de medio punto y queda flanqueada por columnas compuestas elevadas sobre plintos. El

conjunto remata en entablamento de friso desornamentado y frontón recto (triangular de trazas simples o bien frontón de cornisa horizontal, según se conserve), conformando un léxico clasicista depurado.

En lo referente al léxico clásico y filiación estilística, el orden compuesto, capiteles con volutas y hojas (o su versión local abreviada) que anuncian un lenguaje de tradición renacentista o clasicismo post-tridentino. Un entablamento liso, friso sin triglifos ni relieves, que responde a una economía decorativa compatible con cronologías del tardo renacimiento o primer barroco sobrio. Un frontón recto, que es una solución de cantería disciplinada, frecuente en portadas civiles y religiosas de los siglos XVI-XVII, que enfatiza la ortogonalidad frente al dinamismo curvilíneo barroco pleno.

La coexistencia de un acceso clasicista con un pórtico de arcos seriados sugiere fases constructivas escalonadas: un núcleo medieval de la nave, reforma o adición moderna de la portada meridional con repertorio clásico, porticado longitudinal para atender necesidades climáticas y pastorales de la comunidad. El resultado es una imagen palimpséstica donde cada intervención añade capa cronológica sin cancelar las anteriores.

La portada de la Epístola -aunque parcialmente velada por el pórtico- conserva lectura de acceso secundario (entrada cotidiana, circulación procesional lateral), siendo la portada occidental la que suele asumir la representatividad. Esta jerarquía es coherente con la organización litúrgica tradicional (lado de la Epístola al sur; lado del Evangelio al norte). En la fachada, una artística ventana con mainel y arcada gótica lobulada y, en el centro, un escudete con la flor de lis.

Y dado el trasiego de fieles que transitan por esta portada, no es de extrañar la presencia de cruces grabadas en piedra, como la que hay en la jamba izquierda del acceso al templo. Es una cruz de trazos humildes y sencillos, manifestaciones comunes en los períodos medieval y moderno, y que no parecen arrojar luz acerca de la motivación de su ejecución precisamente en lugares sagrados, en las paredes de los

templos. Ante ello, se barajan varias teorías: bien podrían ser por mera devoción, fruto del fervor popular, tan apegado a este símbolo como forma de enaltecimiento del mismo; bien hacerse como parte de la búsqueda de protección y seguridad que otorgaba este símbolo a la hora de plasmarlo en un lugar determinado; bien para sacralizar un lugar que debía ser especialmente respetado, advirtiéndose al transeúnte que ahí no podía arrojar inmundicias, hacer sus necesidades, o llevar a cabo otras prácticas propias de la sociedad del momento pero contrarias al decoro que tal lugar exigía; o bien, para algunos investigadores, señalar aquellos templos que contenían en su interior (o lo habían hecho en el pasado) un fragmento del *Lignum Crucis* (astilla de la Cruz de Cristo). En el caso de la Iglesia de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra, se tiene constancia de la presencia de esta Sagrada Reliquia ya en los primeros siglos del cristianismo, aunque aquella vetusta reliquia desapareciera con el paso del tiempo (actualmente sí hay una reliquia del Vera Cruz en el interior del templo, como si aquella otrora maravilla y prodigio de la fe hubiera querido volver a este emblemático lugar tras casi dos milenios).

En todo caso, es una cruz fruto del fervor y la espontaneidad populares, no como manifestación de la oficialidad eclesiástica, al igual que ocurre con otra cruz que aparece en la jamba derecha de la puerta de la fachada norte, la que se tapió y que en sus tiempos de uso unía el templo con el antiguo cementerio anejo a la iglesia. En este caso, quizá un símbolo apotropaico para proteger el interior de la iglesia (mundo de los vivos) del cementerio (mundo de los muertos); una forma de impedir simbólicamente la entrada al templo de los elementos no deseados.

Nada que ver con el sentido de otra cruz grabada, en este caso de tipo tumulario; podemos verla en un sillar de la arista norte de la pared exterior de la capilla mandada construir por Hernando de la Fuente, la capilla donde se ubican la Virgen de la Consolación y el Santísimo Cristo del Perdón; cruz que nos aproxima a una realidad oscura, de muerte a destiempo, pues simboliza un suceso luctuoso: bien una muerte por duelo, bien un suicidio o, en cualquier caso, una muerte traumática por el

motivo que fuere, ante la que un familiar grabaría ese tipo de cruz a efectos de alertar al viandante de la necesidad de orar por el alma del finado, en muchos casos excomulgado por producirse el desenlace de forma contraria a los cánones cristianos (el suicidio es considerado pecado, pues nadie puede quitar la vida, salvo Dios; y la muerte por duelo quedó proscrita por las directrices del Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563). En cualquier caso, almas en pena, en pecado, que necesitaban de oraciones para redimirse y poder alcanzar el Cielo. Símbolo muy representativo del período tardomedieval y moderno.

Como grabados, tampoco pueden pasarnos desapercibidas las dos cruces grabadas en los paramentos horizontales del atrio, en los llamados baluartes (concretamente en los que se encuentran bajo los arcos que flanquean el arco principal de entrada), de generoso tamaño aunque esquivas al ojo no entrenado. Dos ejemplos simétricos de exaltación de la religiosidad, de lo sagrado. Dos símbolos que sacralizan el espacio del atrio como espacio de intercesión entre el mundo profano de la calle y el mundo sagrado del templo.

Aunque estos grabados, más que cruces podemos identificarlos como cruceros de piedra pues, además de la cruz, aparecen sendas bases o peldaños a modo de apoyo y ensalzamiento del conjunto. Desgraciadamente muchos son los que transitan ese lugar de estancia y paso, pero pocos los que perciben estos símbolos tan propios de centurias pasadas y que, sin duda, forman parte de las pulsiones humanas, las creencias, el compromiso y la fe.

También nos resultan llamativas la multitud de marcas de improvisados alarifes en los paramentos horizontales de la bancada del atrio, además de hendiduras hechas en la piedra horizontal de los asientos para afilar útiles de campo (algo muy común en los edificios sagrados, algo así como para sacralizar las herramientas que favorecen la consecución del pan de cada día), así como multitud de cazoletas en la cantería horizontal de los baluartes que dan a la plaza: unas aparentan constelaciones (dato muy curioso), y otras pudieran haber tenido un cometido mercantil, para realizar cálculos y cálculos comer-



ciales. La proximidad a la plaza Mayor, lugar de celebración del mercado local, podría avalar esta aseveración.

Siguiendo por el exterior, al norte, unida a la fachada de los pies, se erige una torre de un solo cuerpo con remate piramidal. En el cuerpo superior, en sus cuatro frentes, se abren vanos de medio punto para las campanas. En uno de sus frentes hay dos cabezas de piedra, que posiblemente formaban canecillos en la portada. El remate de la torre es obra del siglo XVII; no obstante, el cuerpo de la torre está fechado en 1499, a juzgar por los números romanos que aparecen grabados en un sillar a media altura junto a la arista noroeste.

En 1693 el hospital de la localidad entregó 100 reales para obras en el campanario. Durante siglos se mantuvo en su estado primigenio, salvo leves reparaciones de mantenimiento.

Esta disposición perimetral de vanos y campanas garantiza la difusión isótropa del sonido hacia el caserío y el término. La torre es de un solo cuerpo con coronación piramidal – chapitel o cubrición a cuatro aguas sobre estructura de madera- siendo propia de ambientes rurales o semiurbanos con recursos ajustados. Conserva saeteras (pequeños vanos verticales) lo que revela un claro carácter defensivo, y los huecos de medio punto responden a una búsqueda de estabilidad con macizos generosos en las esquinas. Fue restaurada en la década de 1980, pues estaba perdiendo verticalidad al estar apoyada en una base de adobes, piedras y tierra. Para algunos investigadores, estos materiales de la base son propios de uso en arquitectura musulmana, lo que supone un indicio de la posible presencia de una mezquita previa a la construcción que conocemos.

En su cara norte podemos apreciar dos figuras, a modo de gárgolas, que se encuentran alineadas con el vano superior, y que bien podrían haber hecho la labor de desagüe de los distintos niveles o plantas que, en sus originales rellanos internos, presentaba la torre. Esa torre que funciona como altavoz en la llamada a los fieles a toque de campana, de defensa al constituir una atalaya desde la que otear el entorno y, desde luego, de hito visual que se eleva sobre el caserío de la pobla-

ción otorgando majestuosidad al espacio sagrado del templo. Múltiples funciones para una estructura determinante en el paisaje urbano del municipio.

Como en todo templo, la torre se erige como verdadera antena de proyección hacia las alturas, hacia los cielos. Ese tentáculo captador de la energía cósmica, ese ariete que desde la Tierra pretende clavarse en el Cielo, ha destacado desde antaño como el elemento visible y diferenciador del templo al que representa.

Porque no nos impacta un templo por sus dimensiones superficiales, sino por la envergadura de su torre, esa parte de la construcción que se ha atrevido a abandonar el mundo terreno para pujar hacia el Cielo, para servir de nexo entre el *Más Acá* y el *Más Allá*, como si el humano hubiera puesto en la torre sus anhelos de proyectarse hacia lo más alto, como si hubiera empeñado toda su confianza en ese camino pétreo hacia las estrellas con la pretenciosa intención de arañar el Cielo.

Este distintivo, a veces anexo a veces exento, en ocasiones con fecha propia de construcción al margen del templo al que sirve (como es el caso), se erige en un elemento arquitectónico que ha servido tradicionalmente al pueblo como guía para llegar al *Paraíso*, que tradicionalmente se ha pensado que estaría arriba, en lo alto, sobre nuestras cabezas, en el Cielo. Además, como símbolo de distinción y soporte de las campanas (que con su incansable tañer metálico proyectan los potentes impulsos sonoros que emanan del alma de los templos hacia lo más alto), este vetusto rascacielos ha portado a sus espaldas, a través del sílice que compone su piedra, la capacidad de mantener al pueblo conectado permanentemente con Dios, a través de su altiva presencia.

Y altiva debe considerarse, pues además de ser un tótem en la lejanía a la hora de identificar la posición de un pueblo (conceptualizando así la realidad de un paisaje sagrado fácilmente identificable desde kilómetros de distancia) simboliza también la misteriosa ascensión de las plegarias del humano hasta la cúpula de lo más alto al encuentro con su Dios, gracias

a la consistencia y fortaleza que proporcionan unas sólidas y vetustas piedras que han sido forjadas por los avatares del destino y los acontecimientos históricos.

La arquitectura religiosa y civil de la Península Ibérica entre los siglos XVI y XIX estuvo acompañada de elementos instrumentales que trascendieron lo puramente utilitario para convertirse en referentes de cohesión social. Entre ellos, el reloj de sol y, posteriormente, los relojes mecánicos instalados en torres, constituyeron símbolos de control temporal y de organización comunitaria. De forma paralela, las campanas, como objetos litúrgicos y comunitarios, marcaron no sólo los ritmos del culto religioso, sino también los de la vida civil, actuando como un verdadero código acústico compartido por toda la población.

Santa Cruz de la Sierra tuvo su reloj de sol, actualmente desaparecido, a juzgar por la esfera base claramente visible en la parte más elevada del cuerpo arquitectónico de la pared exterior sur de la sacristía.

La función de estos artilugios (compuestos de forma simple por la esfera de base, los números o tabla horaria y el gnomon o varilla), enclavados en la pared meridional para obtener directamente la luz del sol, podía ser tanto la de dar la hora solar a la vecindad (uso laico y popular), como la de establecer las horas canónicas (las de los oficios religiosos o liturgia de horas). En este último caso también eran denominados *relojes de misa*.

Dada la importancia de los toques de campana, el sacristán de turno se valía de estos relojes para saber en qué momento había que hacer los toques para cualquiera de los oficios religiosos que correspondieran en cada momento, destacando los de misa y los del ángelus (estipulado en la Edad Media en la hora sexta, o las doce del mediodía, rememorando la Anunciación que el arcángel san Gabriel hizo a María).

Como vemos, en tiempos medievales había interés práctico por los fenómenos astronómicos, como lo atestigua la expedición llevada a cabo por científicos y simpatizantes del Observatorio de Cádiz (primer observatorio astronómico de España), que se desplazaron hasta Trujillo para observar el fenómeno de eclipse total de sol que se produjo el 26 de octubre de 1756

(aunque, por error de cálculo, el eclipse fue parcial). Este fenómeno, y quién sabe si también la llegada de personas foráneas interesadas, tuvo que tener su oportuno eco (por proximidad) en la población de Santa Cruz de la Sierra.

Actualmente, desde la plaza Mayor puede verse sin problema lo que queda del vetusto sistema medieval de medir el tiempo, que fue reemplazado más tarde por uno mecánico.

Porque Santa Cruz también tuvo su reloj mecánico, aunque tampoco quede actualmente nada de él. Un acta fechada el 19 de junio de 1617 así lo demuestra, dado que en ella se registra la construcción de un reloj y la fundición de una campana. El papel de estos artefactos en la articulación temporal, simbólica y social de la comunidad es un hecho patente.

La referencia documental de 1617 permite situar con precisión la introducción de un reloj en la torre de la iglesia de Santa Cruz. Este reloj, instalado en un adosado orientado hacia la plaza, respondía a una necesidad de carácter colectivo: la regulación temporal de la vida civil y religiosa en un contexto en que los relojes domésticos eran todavía escasos y costosos.

La reunión “a voz de concejo” de las autoridades locales, entre ellas los alcaldes ordinarios Matías de Hermosa y Juan Jiménez de la Morenas, así como el regidor Pedro Alonso Calvo y el escribano Cristóbal García de la Cruz, evidencia la relevancia pública de la decisión. El hecho de que la financiación proviniera del impuesto sobre el trabajo en el Ejido indica el carácter comunitario del proyecto: el reloj no era patrimonio exclusivo de la parroquia, sino un bien común orientado a todos los vecinos.

El mismo documento señala que la construcción de una nueva campana estuvo directamente vinculada a la instalación del reloj. Se acordó destinar la recaudación íntegra a sufragar la campana mediana, encargada a Francisco de la Sota Anero y Blas de Ayala, vecinos de Plasencia. La importancia de esta fundición radica en que la campana debía sustituir la que se había retirado para acoplar el reloj, mostrando la interdependencia funcional de ambos instrumentos.

Con el paso del tiempo, la campana adquirió un valor simbólico que excedió su función original. La disputa entre el concejo y los párrocos refleja la tensión entre las esferas civil y eclesiástica en torno al control de los recursos sonoros. Mientras los representantes municipales reclamaban el derecho a utilizarla para convocatorias públicas y asuntos concejiles, los clérigos defendían su carácter exclusivamente parroquial. Este conflicto ilustra el solapamiento de lo religioso y lo civil en el espacio sonoro de la comunidad.

Las campanas, en la tradición católica, no eran meros instrumentos de señalización, sino objetos sacralizados mediante ceremonias de bendición o bautizo. Estas prácticas dotaban al bronce de un carácter simbólico que lo convertía en mediador entre lo humano y lo divino. No en vano, las inscripciones grabadas -peso, fecha, advocaciones, jaculatorias- reforzaban su dimensión identitaria.

En Santa Cruz, como en otros lugares de Castilla, el repertorio sonoro de la campana incluía múltiples toques diferenciados que conformaban un verdadero “lenguaje acústico”: convocatoria religiosa, como llamada a los oficios divinos; función civil, como convocar a concejo “a campana tañida” y anunciar pregones; función de advertencia de incendios, catástrofes, ataques o pérdidas; así como función social: doblar a muerto, marcar festividades, señalar las horas del día...

Este sistema, transmitido de generación en generación, constituía un código compartido y comprendido por todos los habitantes, incluso en ausencia de alfabetización formal.

El reloj instalado en 1617 funcionó durante 279 años, hasta 1896, cuando la maquinaria se descompuso definitivamente. El largo periodo de actividad atestigua tanto la durabilidad de los mecanismos de relojería como la importancia que la comunidad otorgó a su mantenimiento. Posteriormente se instaló un nuevo reloj que permaneció en servicio hasta 1985, cuando la torre fue restaurada y se retiró la instalación considerada un “pegote”.

El ciclo vital de estos relojes refleja la transición entre la cultura del tiempo sacralizado y comunitario hacia una concepción moderna del tiempo como dimensión técnica y estandarizada. Mientras que en el siglo XVII el reloj de torre suplía la carencia de relojes individuales, en el siglo XX la proliferación de relojes domésticos, de bolsillo y finalmente eléctricos, relegó su papel a un símbolo patrimonial.

El caso de Santa Cruz ilustra cómo la introducción de un reloj y la fundición de campanas en el siglo XVII no fueron simples añadidos arquitectónicos, sino operaciones de gran trascendencia social. Ambos instrumentos sirvieron para articular el tiempo colectivo, reforzar la cohesión comunitaria y proyectar la autoridad de las instituciones, tanto eclesiásticas como municipales.

La campana, en particular, condensó una polisemia única: objeto litúrgico, instrumento civil y dispositivo de alarma. Su tañido constituyó un lenguaje sonoro capaz de ordenar la vida cotidiana y de responder a emergencias, mientras que el reloj de torre simbolizó la domesticación del tiempo por parte de la comunidad.

En perspectiva, la coexistencia y posterior transformación de estos artefactos nos recuerda que el tiempo no sólo es una categoría abstracta, sino una construcción social materializada en dispositivos técnicos, rituales y sonoros que, como en Santa Cruz, definieron la vida de generaciones enteras.

En cuanto a las fases constructivas e interpretación histórica del templo, existió una iglesia previa tardorrománica que tuvo su fase medieval en la nave de mampostería y portada occidental; un foco representativo en la segunda mitad del siglo XV en la nave y fachada occidental (portada con arquivoltas apuntadas); una fase moderna (siglos XVI–XVII) en la portada meridional clasicista (columnas compuestas, entablamento liso, frontón recto). De mediados del siglo XVI es el coro, mientras que el pórtico que precede a la portada de la Epístola se puede situar en los comienzos del siglo XVII. Esta estratigrafía explica la heterogeneidad estilística del conjunto: gótico

(o gótico tardío) en el acceso principal; clasicismo sobrio en la portada meridional; arquitectura utilitaria en el pórtico; y campanario de solución tipológica común en el ámbito rural.

El ábside está conformado de forma ochavada (ocho lados), de tradición bajomedieval, constituyendo la cabecera litúrgica del edificio, respondiendo su configuración poligonal a las tipologías habituales en el gótico tardío castellano, donde la cabecera poligonal reemplaza al tradicional ábside semicircular, permitiendo una mayor complejidad espacial y un aprovechamiento óptimo de la luz natural.

Al acceder al templo se percibe de inmediato su amplio ábside, configurado en esa planta poligonal ochavada y cubierto mediante dos tramos de bóveda de crucería de granito, enriquecida con terceletes que responden al más depurado lenguaje gótico tardío. En la clave central de dicha bóveda se observa el escudo episcopal de don Gutierre Álvarez de Toledo, obispo de Plasencia entre 1496 y 1506 e hijo del primer duque de Alba. Este prelado, de carácter emprendedor, impulsó la construcción de la nueva catedral placentina, empresa en la que participaron maestros de reconocido prestigio internacional, dando lugar a una de las realizaciones más notables del gótico hispano.

La presencia del escudo heráldico en la capilla mayor permite establecer una datación aproximada de esta parte del edificio, situando su construcción en el período del episcopado de Álvarez de Toledo. El resto de la fábrica parroquial, sin embargo, se completó en fases posteriores, lo que evidencia un proceso constructivo dilatado y condicionado por diferentes coyunturas históricas y artísticas.

En la fachada exterior meridional del ábside hay un pequeño escudo heráldico labrado en piedra y una inscripción en caracteres góticos con la leyenda: año de MDIII, datación que corresponde al año 1503. Ambos elementos, en su posición elevada sobre el vano y fácilmente visibles desde la plaza Mayor, actúan como marcadores cronológicos y simbólicos, contribuyendo a fijar la cronología de una parte sustancial del edificio y a vincularlo con posibles agentes promotores. El año 1503, que

coincide con la prelatura de dicho obispo, sería la fecha en que se terminó el ábside. Los paños o plementos de la bóveda son de sillería granítica y están cerrados por finos nervios o terceletes, que descansan sobre un cornisamento que circunda toda la capilla. Las claves de los puntos de intercesión son de menor tamaño que la polar, y están adornadas con símbolos religiosos: estrellas de cinco puntas, cruces, soles, etc.

La ventana sobre la que se disponen el escudo y la inscripción presenta molduración gótica, consistente en un perfil moldurado que delimita el vano, con probable uso de bocel continuo y acanaladuras. Esta molduración constituye un elemento característico del gótico final o isabelino, donde la decoración pierde el excesivo protagonismo del gótico florido internacional, pero mantiene un lenguaje refinado que subraya la verticalidad y elegancia del hueco.

La ubicación de la ventana en el ochavo sur sugiere que esta desempeñaba una función iluminadora directa de la zona presbiterial, particularmente significativa en ceremonias litúrgicas. Su disposición se integra dentro de un programa arquitectónico de carácter unitario, propio de finales del siglo XV y comienzos del XVI, momento en el que la arquitectura gótica en Castilla se encuentra en plena transición hacia las fórmulas renacentistas.

La interpretación del pequeño escudo está sujeta a controversia sin un estudio heráldico pormenorizado que arroje luz al asunto; no obstante, su mera presencia es reveladora. En la arquitectura eclesiástica tardo-medieval, la incorporación de blasones en puntos estratégicos -especialmente en cabeceras, portadas o claves de bóveda- suele responder a un patrocinio o mecenazgo de linajes locales que financian la obra. La pequeña dimensión del escudo sugiere que, más que un despliegue heráldico monumental, se trate de un signo de identificación asociado a un patrocinador concreto, probablemente vinculado a la campaña constructiva de comienzos del siglo XVI, o bien un elemento con información específica que no ha trascendido hasta nuestros días.



Como hemos indicado, junto al escudo y tallada en caracteres góticos se conserva la inscripción. Esta fórmula, que emplea numeración romana aditiva, debe leerse como 1503. La elección de letra gótica -muy probablemente gótica textual o fracturada, de trazo anguloso y compacto- corresponde al uso habitual en inscripciones castellanas de finales del siglo XV y principios del XVI, incluso en un contexto en el que la escritura humanística comenzaba a difundirse en ámbitos documentales. La datación de 1503 resulta de gran importancia, ya que permite atribuir una parte sustancial de la edificación del templo a inicios del siglo XVI. Ello concuerda con la pervivencia del gótico isabelino en este periodo, que integraba elementos heráldicos y epigráficos como testimonios de patronazgo, así como la transición hacia el Renacimiento, visible en otros elementos del templo (como la portada meridional clasicista). La fecha de la inscripción corresponde al contexto histórico del reinado de los Reyes Católicos, etapa de notable impulso constructivo, en la que numerosas parroquias rurales acometieron ampliaciones significativas.

La inscripción actúa como documento pétreo, ofreciendo un testimonio cronológico que, al estar colocado en el exterior del edificio, cumplía una función de publicidad y legitimación social. Inscribir la fecha en un punto visible significaba dar fe de la obra ejecutada, inmortalizando el esfuerzo comunitario o del mecenas en piedra.

La presencia conjunta de ventana moldurada, escudo heráldico e inscripción datada permite proponer una fase constructiva homogénea en torno a 1503, momento en el que probablemente se concluyó la capilla mayor o, al menos, su estructura fundamental. Ello sitúa el edificio dentro de la órbita del gótico final castellano, con influencias del estilo isabelino, caracterizado por el uso de elementos góticos depurados (molduras, vanos apuntados o conopiales), la inclusión de emblemas y fechas conmemorativas, así como la integración progresiva de soluciones espaciales más racionales, preludio del Renacimiento.

En definitiva, el paño meridional del ochavo de la capilla mayor constituye un testimonio clave para la comprensión histórica del templo. La ventana gótica moldurada reafirma la pertenencia del edificio al gótico tardío castellano; el escudo heráldico sugiere un agente promotor específico; y la inscripción fechada en 1503 ofrece un anclaje cronológico fiable para atribuir la construcción de la cabecera al tránsito entre la Edad Media y la Modernidad.

Este conjunto demuestra cómo, incluso en el marco de una arquitectura parroquial, los elementos simbólicos y conmemorativos cumplían una función central: asegurar la memoria de la obra y su legitimación social a través del lenguaje pétreo de la heráldica y la epigrafía.

En su interior, la capilla mayor se resuelve mediante un ochavo poligonal que está cubierto por dos tramos de bóveda de terceletes. La bóveda presenta plementería ejecutada en sillar granítico, con nervios finos que se entrecruzan en claves que aparecen decoradas con motivos heráldicos y simbólicos (blasones, cruces, estrellas, aspas). Los blasones, susceptibles de ser identificados mediante estudio heráldico; y los programas simbólicos (cruces y estrellas) pueden remitir a devociones, órdenes, creencias o advocaciones concretas.

La disposición de los nervios sugiere un esquema de tercelete típico del gótico tardío: nervio central longitudinal (perimetral del paño) y nervios secundarios que configuran terceletes intermedios, generando una compleja retícula lineal que articula visual y estructuralmente la bóveda.

Pero para poder comprender en su justa medida esas bóvedas, es necesario saber interpretar el simbolismo que subyace en ellas.

Desde el suelo, observando, arropados por la parte más elevada de la nave, donde se unen el cuerpo central y el ábside de la iglesia de la Vera Cruz, miramos al cielo del templo, en el que se nos presentan dos bóvedas de crucería enlazadas con unos medallones que *adornan* exquisitamente los nervios del conjunto, donde destacan sus claves, y que conforman una simbología que bien merece ser expresada; un mensaje que los *Magistri Murorum* (maestros canteros) esculpieron en esas bóvedas hace más de 500 años y que es necesario comprender.

Si nos fijamos en el techo de un templo, debemos saber que no es únicamente un elemento arquitectónico para cerrarlo por arriba y así resguardarse de las inclemencias del tiempo, pues eso sería su parte visible. Es su parte invisible la que dota de carisma a esa estructura, y que es necesario comprender: desde los pies de la iglesia (la puerta principal, o de poniente) el feligrés se ve inmerso en un recorrido que va desde lo Terreno a lo Divino, del Humano a Dios; por eso el techo de los pies de la iglesia es más bajo, y a medida que avanzamos hacia la parte más sagrada los espacios van aumentando, para elevarse esa techumbre en el cuerpo central y el ábside a modo de bóveda celeste, en clara simbología divina. Así, el techo es más elevado en esta zona y, por supuesto, más ricamente ornamentado tanto desde el punto de vista estético como simbólico.

Y será en esas bóvedas de crucería de la iglesia de la Vera Cruz, lugar de unión de Cielo y Tierra, de lo Trascendente con lo Intrascendente, donde destacan dos medallones en sendas claves, siendo el medallón más grande (que orna la clave de la bóveda del ábside) el que manifiesta el escudo episcopal de D. Gutiérrez Álvarez de Toledo, el que fuera Obispo de la Diócesis de Plasencia (a la que pertenece Santa Cruz) entre 1496 y 1506, bajo cuyo episcopado se finalizó oficialmente la construcción de la iglesia en 1503.

El medallón de la segunda clave, más pequeño, el que cierra la bóveda del cuerpo central, presenta tres flores de lis, que en blasones de cariz religioso hacen alusión a la pureza, la perfección, la luz y la Resurrección.

Y acompañando a estos dos grandes escudos aparecen otros medallones más pequeños, cuyo significado describimos a continuación, y que dividiremos entre los que están en la bóveda del ábside y los que están en la bóveda del cuerpo central.

#### Bóveda del ábside:

El mensaje que guardan los medallones de esta bóveda posee una temática claramente alusiva a la Pasión de Cristo, re-

presentando algunos de los elementos del *Arma Christi*, concretamente de la Crucifixión y el Descendimiento. *Arma Christi* son todos los elementos que se conjugaron en la Pasión de Cristo, entendiéndose esta como el bloque temporal que va desde la Última Cena hasta su entierro. Y no solo están representados en la iglesia, pues en la Casa del Conde aparecen también algunos de estos elementos grabados en piedra, como símbolos pétreos utilizados antaño en los peldaños de una escalera.

Clavos, martillo e hisopo: tres clavos, un martillo y una especie de esponja o hisopo (que utilizaron los romanos para dar de beber a Jesús ya en la cruz ante la petición del mismo). La tradición más arraigada dice que se le dio a beber vinagre; sin embargo, varios estudios aseveran que era *posca* (bebida a base de agua y vino picado o avinagrado), muy común entre el pueblo llano y entre los soldados romanos. Y respecto a los clavos de la Crucifixión, hay dudas de si se emplearon tres o cuatro, habiendo prevalecido en la tradición el número de tres por la línea teológica de la Santísima Trinidad.

Ancla con peces: un pez colgando de cada uno de los brazos del ancla simboliza el amarre a las enseñanzas de Jesús, la esperanza en el Advenimiento del Reino de Dios. Los peces, además, han representado a Cristo y sus seguidores desde los primeros momentos del cristianismo.

Escalera: que puede representar un doble simbolismo, bien la escalera del Descendimiento, utilizada para bajar a Jesús de la Cruz (como símbolo de la Pasión), o bien representando la *Escala Dei* del sueño de Jacob (como forma de indicar que esa zona, el ábside de la iglesia, es el lugar donde confluyen las pretensiones humanas con las divinas, el lugar preciso como espacio sagrado, y reforzado por el Altar Mayor como lugar de conexión entre Tierra y Cielo). *Escala Dei*, o Escalera de Dios, es lo que Jacob vio en su sueño como elemento por el que se unían el Cielo y la Tierra (Génesis 28, 11-19). Por esa escalera subían y bajaban ángeles, y venía a represen-

tar el lugar propicio (y no otro) para esa conexión con Dios. También la escalera es un símbolo masón que, aunque no sea el caso, llama la atención por la relación de la masonería con las construcciones de catedrales en la Edad Media (a pesar de la aparente incompatibilidad de la Iglesia con esta institución de carácter iniciático). La palabra *maçon* se traduce etimológicamente por *albañil*, pero no desde el punto de vista actual del término, sino que era equiparable a lo que hoy conocemos como *Maestro Constructor* e incluso *Arquitecto* (aunque había varias categorías), pues estos eruditos diseñaban y colocaban la primera *piedra angular o fundacional*, y terminaban con la *piedra angular final o clave de bóveda*, siendo así los artífices del Principio y el Final de un templo, del Alfa y el Omega (apréciese que este medallón está precisamente en la bóveda del ábside). En esos profesionales recaía el diseño y construcción del templo, la arquitectura adaptada a lo sagrado, las proporciones constructivas... en definitiva, el conseguir que el templo fuese una auténtica nave de transformación espiritual para el humano. Se convirtieron así en los conocidos como *Magistri Murorum* (término que engloba a los artistas de la piedra o *Maestros Canteros*).

Estrella de ocho puntas: en alusión al eclipse de sol que se produjo cuando expiró Jesús.

Sol: con forma de Custodia, también llamada *Ostensorio* (es el recipiente donde se guarda la eucaristía, de forma que esté visible para la adoración). Es un símbolo de Luz y Divinidad, relacionado con la temática de la estrella que lo representa, así como con la liturgia (representando al recipiente en forma de sol radiante, y que contiene la Hostia Consagrada).

Bóveda del cuerpo central:

Aquí la temática tiene más relación con el humano, aunque un humano muy cerca de la divinidad (no olvidemos que estamos a las mismísimas *puertas* del ábside), por lo que la

simbología hará referencia al Hombre pero de una avanzada espiritualidad. Es pues un conjunto que sirve de antesala al anteriormente visto del ábside, y del que no podemos desligarlo para entender la simbología de la totalidad.

En esta bóveda encontramos los siguientes símbolos en los medallones:

Cruz Botonada (llamada también *Cruz Pometeada*): es una cruz cuyas puntas rematan en esferas, con una esfera en el centro (en la unión de los cuatro brazos), y que simboliza la expansión del cristianismo hacia las cuatro direcciones, por el mundo, por el orbe (de ahí las esferas). Sus botones también han sido interpretados como manzanas (símbolo de fe cristiana), siendo considerada como una cruz de autoridad (obispos, patriarcas) por su uso en báculos pastorales.

Cruz Solar: inserta en una esfera, a modo de rueda, a modo de símbolo de la bóveda celeste, con los cuatro brazos que han representado tradicionalmente la rueda del año, las estaciones, el movimiento, los puntos cardinales, tan necesarios en épocas ancestrales para predecir las estaciones, las épocas de cosecha y recolección, además de un largo etcétera que denota la observación que antaño se hacía del firmamento y del entorno astronómico y natural; por su parte, su uso en el cristianismo ha venido a representar la evolución de la conciencia y la protección frente al Mal (el círculo protege la cruz a modo de frontera así como a sus seguidores, que estarían dentro de ese círculo protector). Este símbolo religioso es quizá de los más antiguos y no precisamente cristiano, ya que su uso está constatado incluso en época prehistórica, manifestando no solo el movimiento continuo de la Existencia, sino que ese movimiento debía pasar ineludiblemente por ciertas etapas, ciertos momentos del año que eran característicos desde el punto de vista sagrado y simbólico. Y en este medallón concreto el punto central más engrosado de esa cruz a modo de eje de rueda delata esa tradición.

Pentagrama: también llamado *Pentalfa* (por estar formado por 5 letras *Alfa*), es un símbolo muy antiguo y que ha venido arrastrando varios significados: estrella de 5 puntas asociada a un humano con cabeza hacia arriba, manos en cruz y pies separados en alusión a su unión con los puntos cardinales y en consonancia con los elementos del mundo natural (aludiendo a una armonía entre cuerpo, mente y espíritu); también se ha identificado este símbolo con la realidad mariana e, incluso, con las cinco llagas de Cristo; en el lenguaje de los sueños hace referencia a la consciencia despierta; los pitagóricos lo denominaban *Signum Salutatis*, por representar la armonía entre cuerpo, mente y espíritu (signo de salud, por tanto). Tras todas estas interpretaciones (y otras) encontramos a este símbolo, del que se tiene constancia de su utilización allá por el 3500 a.C. en tierras de Mesopotamia.

Cruz de san Andrés: simboliza la humildad, el sufrimiento y la penitencia (en honor a san Andrés, que fue martirizado en una cruz en forma de aspa). Aunque ese aspa también es un elemento de tradición prehistórica, al ser la base del famoso *Cuadrilátero Solsticial*; esto es, la unión de los puntos de salida y puesta del sol en los solsticios de verano e invierno (propio de lugares prehistóricos de vocación astronómica, así como de marcas y amuletos con la cruz y hélice de 4 u 8 brazos, siempre en alusión a lugares y símbolos relacionados con la observación celeste), y que más tarde daría lugar al *Crismón* (símbolo utilizado por Constantino I el Grande en la famosa batalla de Puente Milvio, al interpretar en su conocido sueño que debía portar la señal celestial de Dios, convirtiéndose desde entonces ese monograma en el nuevo símbolo del poder imperial); y símbolo también muy utilizado posteriormente en las fachadas de muchas iglesias medievales que arrastraban ese mensaje encriptado propio de los Maestros Canteros (pues se ha podido comprobar que, efectivamente, *Crismón* y *Cuadrilátero Solsticial* coincidían, solo que aquél se superponía a éste). El *Crismón* simboliza el nombre de Cristo en lengua griega, al

superponer las letras Chi (X) y Ro (P), correspondientes a sus iniciales. Se le suelen añadir a este monograma las letras alfa y omega simbolizando *Principio* y *Fin* (Cristo como Principio y Fin de Todo). Sin duda, un elemento tan simple en su ejecución como complejo en su interpretación.

Y uniendo estas dos bóvedas, tenemos un medallón de nexo:

Cruz Patriarcal: es una cruz de tres travesaños siendo el del medio el más largo puesto que representa al *patibulum* donde fueron anclados los brazos de Jesús; el superior, más corto, representa el *Titvlvs Crvcis* (tablilla donde se puso la inscripción en hebreo, griego y latín que, posteriormente, se ha resumido en INRI); y el inferior, también más corto, que simula el lugar donde fueron anclados al madero los pies de Jesús (*suppedaneum*).

Y respecto a la bóveda adyacente, en el lado del Evangelio y ya fuera de la nave central, decir únicamente que al realizarse esta capilla posteriormente a cargo de Hernando de la Fuente en 1591 (en la que actualmente se encuentran las figuras de la Virgen de la Consolación y el Santísimo Cristo del Perdón), no participa directamente del simbolismo que poseen las bóvedas del cuerpo principal del templo. Bien es verdad que la tipología es similar, bóveda de crucería con nervios y medallones (tres en este caso), que ornan este espacio con motivos florales en dos de ellos, y el famoso monograma IHS (*Iesus Hominum Salvator*, Jesús Salvador de los Hombres) en el otro. No obstante, dado su carácter de añadido, carece de la representatividad de las otras bóvedas.

En todo caso, la plementería pétrea maciza (sillar granítico) implica un comportamiento muy rígido y una gran inercia térmica. Los nervios -labrados en piedra de grano fino o en sillar- actúan como esqueleto que acopia cargas y las transmite a los apoyos perimetrales del ochavo (muros y contrafuertes, si existen). Las claves asornadas, además de cumplir función de cierre geométrico, son soportes icónicos con función didáctica y simbólica; su presencia indica voluntad decorativa y de conmemoración.



La nave presenta mayor anchura que la capilla, aunque menor elevación, y está subdividida en tres secciones mediante arcos diafragma apuntados (arcos transversales que actúan como diafragmas rígidos). Estos arcos sostienen una techumbre a dos vertientes (tejado a dos aguas con estructura de cerchas o entramado tradicional). En el tramo inmediatamente contiguo al presbiterio la cubierta ha sido sustituida por una estructura de cemento, introducción evidente de época reciente que altera las condiciones mecánicas y ambientales del tramo, rompiendo con el diseño desarrollado primigeniamente por la arquitectura sagrada de origen.

Hasta el mes de noviembre de 1984, la techumbre original del templo, compuesta por una armadura de madera de mayor elevación que la correspondiente al portal adosado en el costado sur, se mantenía en pie, a pesar del deterioro progresivo de su estructura. Este sistema de cubierta, característico de la arquitectura tradicional de los siglos XV al XVII, no solo cumplía una función estructural y protectora, sino que constituía un elemento fundamental para la lectura volumétrica y estética del edificio. El juego de desniveles entre el pórtico y la nave principal otorgaba al conjunto un ritmo arquitectónico armónico y coherente con las formas constructivas de su tiempo.

Sin embargo, ante el estado avanzado de deterioro de la techumbre, en 1984 se procedió a su sustitución por una nueva solución estructural de carácter radicalmente distinto. Se optó por la instalación de una cubierta de placas de cemento nervado, sostenida por grandes vigas de hormigón armado. La elección de materiales modernos, de naturaleza industrial y alejada de las técnicas constructivas originales, alteró de manera irreversible el carácter histórico y estético del templo. La estructura fue posteriormente pintada de color blanco, lo que acentuó aún más el contraste visual respecto al resto del edificio y generó un efecto de extrañeza e incoherencia formal en el observador.

Desde una perspectiva de análisis patrimonial, esta intervención puede calificarse como un ejemplo paradigmático de inadecuada restauración arquitectónica, realizada sin considerar los principios básicos de conservación histórica. En

primer lugar, se rompió el desnivel original entre el pórtico y la nave, nivelando ambos volúmenes de manera artificial (los más antiguos aún recordarán que el tejado del atrio era más bajo que el del templo). El resultado exterior fue la conformación de un tejado que, en lugar de integrarse en la lógica del conjunto, se percibe como una superficie plana, desproporcionada y de gran impacto visual negativo. La apreciación subjetiva de “plancha enorme de horrorosa vistosidad” responde a una valoración crítica justificada por la pérdida de armonía entre el templo histórico y la intervención moderna.

La responsabilidad de esta actuación recayó en la Sección de Bellas Artes de la Junta de Extremadura, lo que resulta particularmente contradictorio. En teoría, dicho organismo tenía como cometido la salvaguarda, conservación y puesta en valor del patrimonio histórico-artístico. No obstante, el proyecto de sustitución priorizó únicamente la durabilidad estructural y la seguridad física del inmueble, relegando a un segundo plano la fidelidad histórica, la autenticidad material y la coherencia estilística. La intervención ignoró tanto la época de construcción de la iglesia (siglos XV al XVII) como la funcionalidad original de sus dependencias, introduciendo un criterio puramente utilitarista y tecnocrático.

Este episodio puede inscribirse en un fenómeno más amplio de las décadas de 1960 a 1980, cuando en España y en otros países europeos se llevaron a cabo numerosas restauraciones patrimoniales bajo parámetros funcionalistas y modernistas, en ocasiones con consecuencias irreversibles para la integridad estética de los monumentos. En el caso concreto de esta iglesia, la sustitución de la cubierta constituye un claro ejemplo de lo que la teoría contemporánea de la conservación denomina “restauración agresiva”, en la cual la obra nueva suplanta y desvirtúa el testimonio histórico en lugar de integrarse respetuosamente en él.

En conclusión, la intervención de 1984 debe ser entendida como un fracaso en la gestión patrimonial, donde la búsqueda de soluciones técnicas inmediatas eclipsó la necesidad de respetar la memoria arquitectónica del templo. Más allá de la crítica es-

tética, lo ocurrido plantea interrogantes sobre la formación de los equipos técnicos, la legislación vigente en aquel momento y la concepción misma del patrimonio como bien cultural. En términos actuales, la operación podría considerarse contraria a los principios de la Carta de Venecia (1964), que ya en esas fechas proponía criterios de autenticidad, reversibilidad e integración armónica en toda intervención de conservación arquitectónica.

Los arcos diafragma descargan sus empujes en pilastras prismáticas, las cuales rematan en una pieza maciza a modo de capitel con decoración corrida de rosetas. Desde el punto de vista tipológico, estas pilastras funcionan como elementos de concentración de carga lineal y como módulo visual que organiza la lectura interior de la nave.

En la cabecera oeste, a los pies de la nave, se dispone el coro elevado. La estructura que lo delimita está compuesta por arcos de medio punto, en los que el arco central presenta carácter escarzano (ligeramente rebajado o de menor flecha que el medio punto estándar). Los arcos se apoyan sobre columnas cuyo remate son capiteles con volutas invertidas, un motivo decorativo que remite a una genealogía clasicista o a adaptaciones locales del repertorio renacentista-manierista.

Es importante destacar que las bóvedas de terceletos, al estar nervadas, concentran esfuerzos en los nervios y en las claves; la plementería de sillar trabaja fundamentalmente a compresión. El sistema transmite cargas verticales y horizontales, las cargas verticales se conducen por nervios y muros; las horizontales (empujes) se oponen por transmisión al propio espesor mural o por contrafuertes/arcadas adyacentes. Dado que la plementería es de sillar granítico, la rigidez es elevada, lo que disminuye deformaciones pero aumenta demandas de continuidad en apoyos; cualquier asiento diferencial o rotura de juntas puede provocar fisuración en la plementería o desprendimientos en las claves.

Los arcos diafragma apuntados que separan las tres secciones actúan como elementos de diafragma que ordenan los tramos de cubierta y confieren rigidez transversal. No obstante, si las pilastras de apoyo sufren recalces diferenciales

(por cimientos heterogéneos) o si la cubierta admite cargas fuera de lo previsto (por ejemplo, sustitución por materiales más pesados), pueden aparecer fisuras en el encuentro bóveda-muro o en impostas.

La sustitución de la techumbre de madera por una estructura de cemento modifica sensiblemente tanto el comportamiento estructural y ambiental como un claro aumento de cargas permanentes sobre muros y arcos, ya que el hormigón (al ser de mayor peso) origina mayores solicitaciones. El cemento presenta mayor rigidez que la madera, provocando redistribución de esfuerzos y concentración en apoyos. Existen también problemas de compatibilidad higrotérmica, por la utilización de materiales poco transpirables como el hormigón, lo que favorece condensaciones, elevación de humedad en muros y aparición de salitre. Está claro que se priorizó la economía frente a la compatibilidad.

El coro con arco escarzano central ejerce cargas puntuales sobre las columnas; las volutas invertidas en los capiteles son indicativas de cierta libertad estilística en momentos de reforma. El escarzano implica una geometría que altera levemente los empujes horizontales respecto al medio punto y requiere verificación de apoyos sobre los basamentos.

La presencia de terceletes y claves decoradas sugiere una factura de final del gótico (finales siglo XV–principios del siglo XVI), coincidente con otros indicios epigráficos (por ejemplo la fecha 1503 mencionada en aportes previos). El uso de diafragmas apuntados es coherente con soluciones góticas que perduran, aunque la antigua techumbre de madera a dos aguas puede haber sido renovada en distintos momentos.

En el presbiterio del templo se erige un retablo del siglo XVII de notable valor artístico y devocional, cuya estructura, decoración pictórica y escultórica constituyen un ejemplo representativo del arte barroco español en su fase inicial. La complejidad de su programa iconográfico, junto con la calidad de su ensamblaje arquitectónico, lo sitúan como pieza de referencia en el ámbito artístico regional.

El retablo de la iglesia de la Vera Cruz está datado del siglo XVII, de madera policromada y con la estructura típica de los retablos de la época: banco, casa o basamento (cuerpo horizontal que otorga asiento y base al conjunto), cuerpo (conformado por calles verticales que de forma longitudinal ascienden desde la base hasta lo más alto) y remate o ático (el cuerpo más elevado que sirve de coronación a la estructura). Todo ello generando una pantalla que los feligreses contemplan en todo momento durante los actos religiosos, por lo que goza de un importante poder didáctico, catequético y divulgativo en la exposición visual del mensaje evangélico. El retablo, como mueble litúrgico, sostiene y expone figuras y reliquias, liberando así de tal cometido al altar mayor.

El retablo se inscribe dentro del barroco inicial español, caracterizado por la pervivencia de elementos clasicistas (frontón recto partido, columnas estriadas con capiteles compuestos) combinados con una creciente complejidad iconográfica y una mayor integración de pintura, escultura y arquitectura. La presencia de reliquias y de santos de distintas órdenes refleja la influencia directa de la Contrarreforma, que convirtió el retablo en un instrumento pedagógico y propagandístico de primer orden.

Posiblemente, sea obra de Baltasar Díaz, maestro entallador cuya figura, aunque velada por la falta de documentación exhaustiva, emerge con fuerza desde el corazón artístico de Trujillo, irradiando su influencia por los pueblos de su entorno comarcal.

En los albores del siglo XVII, cuando el manierismo español daba sus últimos pasos hacia el pleno barroco, Díaz aparece como un agente estético activo, un canal por el cual los lenguajes plásticos del Renacimiento tardío y los primeros gestos barrocos se traducen en madera y policromía, en volúmenes devotos y arquitectura esculpida. Su taller, instalado en Trujillo, se convierte en centro de producción y difusión de una sensibilidad artística propia, reconocible por sus rasgos compositivos y ornamentales.

Trujillo, ciudad de ilustres linajes y calado renacentista, no solo legó al mundo figuras como Francisco Pizarro, sino también un entramado artesanal de notable vitalidad, que supo canalizar las corrientes estéticas dominantes desde los centros artísticos mayores -Toledo, Sevilla, Valladolid- hacia los espacios periféricos de la Extremadura interior. En este contexto, Baltasar Díaz destaca no solo como ejecutor, sino también como transmisor de una estética híbrida, en constante evolución.

Desde su taller trujillano, Díaz desplegó una producción intensa, bien acogida en núcleos parroquiales de pueblos cercanos, donde la devoción popular demandaba imágenes que enseñaran y emocionaran, que envolvieran en misterio y belleza el sacrificio eucarístico. Los retablos concebidos por su mano o bajo su supervisión fueron numerosos, pero han sobrevivido solo fragmentariamente, diseminados por iglesias que hoy guardan su legado como una reliquia silenciosa.

En la obra de Baltasar Díaz se reconocen de inmediato las huellas del manierismo tardío, que, aunque ya superado en los grandes centros peninsulares por los excesos barrocos, encontraba aún eco en las zonas rurales. Su lenguaje artístico se nutre de una arquitectura fingida, donde los juegos de volúmenes se convierten en escenografía simbólica. En estos altares de madera dorada, la verticalidad se acentúa mediante columnas entorchadas y estriadas, elementos que no solo cumplen una función estructural o decorativa, sino que remiten, en su retorcimiento ascendente, al drama espiritual del alma que busca lo divino.

Estas columnas, inspiradas sin duda en modelos italianos difundidos por grabados, son acompañadas por entablamentos densamente decorados, frisos poblados de roleos vegetales y ménsulas recortadas que enmarcan hornacinas. El uso de elementos clásicos reinterpretados, como frontones partidos, pilastras jónicas, guirnaldas y óvalos, compone un universo visual complejo, donde la arquitectura se transforma en narrativa visual, al servicio del dogma.

La atribución de obras a Baltasar Díaz ha sido posible gracias al estudio comparativo de sus recursos estilísticos y, en

algunos casos, a la documentación conservada. Entre los ejemplos más paradigmáticos destaca el retablo de la capilla de la Virgen del Rosario, en Zorita, obra de gran riqueza formal, que combina la monumentalidad del diseño arquitectónico con la finura del trabajo decorativo. La talla de columnas entorchadas, dispuestas en calles laterales y calle central, así como el equilibrio compositivo de la calle principal, muestran una coherencia estilística que se repite en otras obras próximas.

Otro caso significativo lo hallamos en Escorial, localidad cacereña donde un libro de cuentas conservado en los archivos parroquiales revela que Baltasar Díaz falleció en 1622, dato que permite fijar con mayor precisión el arco cronológico de su actividad. El retablo de esta iglesia, atribuido por analogía estilística, revela las mismas constantes: preferencia por la verticalidad marcada, juegos de simetría, profusión de talla vegetal, y una integración armónica de pintura y escultura.

Baltasar Díaz no fue un genio solitario ni un revolucionario artístico. Fue, en cambio, un fiel reflejo de su época, un oficial de taller, un técnico de la fe, que supo materializar en madera los ideales estéticos y espirituales de la Contrarreforma. En su obra se entrelazan el decoro litúrgico y la expresividad visual, la artesanía y la teología, el cálculo compositivo y el fervor popular.

El hecho de que no dejara escuela formal ni discípulos conocidos no le resta importancia; al contrario, su figura representa a toda una generación de artistas cuya obra queda diseminada por el paisaje rural español, muchas veces sin nombre, pero no sin alma. A través de sus retablos, de las columnas que se enroscan como oraciones ascendentes, de los altares que aún acogen el misterio del Sacramento, su memoria pervive, silenciosa pero firme, como la madera que trabajó.

La recuperación de figuras como Baltasar Díaz no es solo una tarea de justicia histórica, sino también un ejercicio de sensibilidad contemporánea. Nos obliga a mirar con otros ojos las obras que, durante siglos, han sido parte del horizonte cotidiano de nuestros pueblos. Nos recuerda que, detrás de cada retablo, hay no solo una iconografía, sino una biografía. Que

el arte sacro no se reduce a nombres célebres, sino que está tejido con las manos calladas de cientos de artesanos cuyo legado aún nos habla, si aprendemos a escucharlo.

Baltasar Díaz fue uno de esos artífices. Su obra, dispersa pero consistente, es testimonio elocuente de un tiempo y un estilo, de una fe encarnada en formas, y de una Extremadura que, lejos de los focos de la historia oficial, también supo alzar su voz -dorada, entallada, eterna- a través del arte.

El conjunto retablístico de Santa Cruz de la Sierra presenta problemas de conservación, especialmente en las pinturas laterales, cuyo deterioro compromete la lectura integral del programa iconográfico. Factores como la humedad, la acumulación de polvo y posibles intervenciones inadecuadas han acelerado este deterioro. No obstante, su valor patrimonial sigue siendo elevado, al tratarse de un testimonio íntegro de la religiosidad y el arte del siglo XVII, merecedor de medidas urgentes de conservación preventiva y restauración científica.

Este retablo del presbiterio constituye una obra de gran relevancia artística e histórica, representativa del barroco clasicista y de la espiritualidad postridentina. Su estudio aporta información valiosa sobre la evolución del arte sacro en la región, la función del retablo como catequesis visual y la interacción entre arquitectura, pintura y escultura en la liturgia católica del siglo XVII.

En 2017 se añadieron dos pinturas de considerable tamaño que flanquean el conjunto retablístico, y que representan a los santos patronos agustinos: santa Rita de Casia y san Agustín de Hipona, ambas obras del autor Pedro Vela. Otra pintura del mismo autor, de 2018, en este caso del Santísimo Cristo del Perdón, orna una de las paredes de la sacristía.

Pero lo más distinguido de este retablo de la iglesia de la Vera Cruz es su utilización como depositario de reliquias, un retablo-relicario dividido en alacenas o compartimentos creados ex profeso para albergar una importante cantidad de restos de santos, lo que define su estructura visual por esa división en pequeños tabernáculos en los que calaveras, huesos, tejidos y otros retos han dormido durante centurias el sueño de los justos.



Al observar este imponente retablo elevándose hacia los cielos y ocupando todo el fondo del presbiterio podemos ver cuatro grandes columnas de fuste estriado y capitel compuesto que otorgan solidez y empaque a todo el conjunto, recurso propio del lenguaje clasicista que impregna el barroco temprano, además de figuras y pinturas de las Sagrada Escrituras, pasajes bíblicos y personajes relevantes. Las calles laterales presentan tres pinturas por lado, actualmente en mal estado de conservación, que incluyen representaciones hagiográficas, entre las que destacan, en las tablas superiores, la figura de un santo franciscano y un santo dominico, lo que sugiere un mensaje de unidad y complementariedad entre distintas órdenes religiosas dentro del marco de la Contrarreforma.

En lo más alto del cuerpo del ático, que culmina en un frontón recto partido, vemos la coronación de la Virgen María (con corona de plata maciza) por parte de Dios en presencia de cuatro ángeles (del siglo XVII). Esta escena, situada en el punto más alto del retablo, enfatiza la gloria celestial como destino último del creyente (la meta de la salvación), coronando visual y teológicamente el programa iconográfico del altar. El cuadro queda rematado en la parte superior por dos frisos que sostienen un frontón recto partido con bolas en los ángulos de los extremos, mientras que sobre el central se ha colocado una preciosa cruz que arranca del medio del tímpano.

A los lados de esta escena, en la parte más externa, hay dos medallones con una cruz en su interior; y más próximos al mismo, pero igualmente equidistantes, están dos conchas o palmetas terminadas en bolas o bezantes.

El programa iconográfico del retablo responde a las directrices postridentinas de reafirmación de los dogmas católicos a través del arte. La disposición jerárquica de las escenas obedece a un esquema ascendente:

En el banco, en la parte más baja, se muestra el misterio de la Encarnación (Natividad) y la manifestación universal de Cristo (Epifanía). Óleos sobre lienzo muy retocados en la restauración llevada a cabo en julio de 1997. Estas escenas,

fundamentales en el ciclo de la infancia de Cristo, reflejan la función catequética del retablo, orientada a instruir al fiel mediante imágenes fácilmente reconocibles. El banco, además de su función iconográfica, cumple un papel estructural, sirviendo de soporte a los elementos superiores.

Entre la parte más elevada y la más baja se desarrolla el cuerpo central, el relicario con sus reliquias refuerza la idea de santidad tangible, mientras que las calles laterales, con figuras de santos de órdenes mendicantes, evocan ejemplos de vida cristiana activa y contemplativa. Este cuerpo central del retablo se concibe como un amplio relicario de planta rectangular, con unas dimensiones aproximadas de 1,75 x 1,25 metros. Está delimitado lateralmente por cuatro columnas de orden corintio, cuyos fustes, estriados y dorados, se coronan con capiteles policromados en los que se destacan con gran detalle las hojas de acanto. El espacio interior se encuentra dividido en nueve alacenas o compartimentos, dispuestos en una organización tripartita, tanto en sentido vertical como horizontal, concebidos para la custodia y exposición de reliquias vinculadas a vírgenes y santos. Este diseño responde a la función devocional y litúrgica del mueble, integrando su carácter ornamental con la dimensión sacra.

De forma visualmente centrada destaca un sencillo Cristo crucificado también del siglo XVII, con dos antebrazos huecos a los lados como relicarios. A este Cristo la iconografía lo muestra vivo, con los brazos rígidos, la cabeza elevada y perizoma anudado a la derecha. Este tipo de representación, de raigambre postridentina, enfatiza el carácter triunfante del sacrificio redentor, en contraposición a las imágenes de Cristo muerto que prevalecieron en periodos anteriores.

Junto a este crucifijo se conservan dos imágenes en madera policromada: a la izquierda san Agustín (ataviado con los preceptivos atuendos episcopales en señal de jerarquía, fácilmente reconocible por la mitra y el báculo) y a la derecha santo Tomás de Villanueva (también con mitra y con su típica talega en la mano para repartir limosna, ya que este santo era cono-

cido como obispo del pueblo, por su infinita caridad), ambas fechables hacia 1700. Estas figuras, asociadas a los Padres de la Iglesia Latina, consolidan el discurso doctrinal del conjunto, reforzando la ortodoxia católica mediante la referencia a pilares del pensamiento cristiano occidental. San Agustín es uno de los tres patronos que tiene la parroquia, cuya festividad se celebra el 28 de agosto. El punto simétrico lo ocupa santo Tomás de Villanueva. Ambas efigies se trajeron cuando los frailes del convento agustino fueron expulsados de la localidad.

Bajo la figura de Cristo se encuentra el Sagrario, hábilmente ensalzado y enmarcado entre cuatro columnas barrocas y flanqueado por dos pequeñas estatuillas policromadas correspondientes a san Pedro (lado del Evangelio) y san Pablo (lado de la Epístola). En el ritual de 1614, el papa Pablo IV se mostró a favor de que los sagrarios se colocaran en la parte central del retablo, refrendando la tradición que se había venido imponiendo una centuria antes. Pasaban así las especies consagradas a estar en el retablo en lugar de la sacristía.

La puerta de la hornacina del tabernáculo/sagrario aparece con representaciones pictóricas. En el ámbito del patrimonio artístico mueble vinculado a la arquitectura sacra, la puerta de hornacina aquí analizada representa un elemento singular por su doble condición: objeto funcional -cerramiento de un espacio litúrgico o devocional- y soporte pictórico. Su decoración a doble cara, ejecutada al óleo sobre madera y fechable en el siglo XVII, constituye un ejemplo representativo de la pintura religiosa hispana del barroco temprano, en su vertiente tanto narrativa devocional como ornamental manierista.

La puerta está realizada en madera ensamblada a partir de tablones, sobre los que se ha aplicado una preparación de yeso y cola animal que sirve de base a la pintura al óleo. Esta técnica, difundida en la Península Ibérica desde el siglo XVI, permitía la obtención de colores intensos y veladuras características del naturalismo barroco.

La cara externa presenta la Virgen y san Juan ante la Cruz, iconografía de raíz pasionista que muestra a los dos persona-

jes al pie del madero, testigos del sacrificio redentor. Se trata de una obra del siglo XVII, pero su estado actual es muy deteriorado: pérdida de capa pictórica en amplias zonas, abrasión de colores y alteración del barniz original, que presenta oxidación generalizada.

Desde el punto de vista técnico, la composición sigue esquemas convencionales de la pintura barroca devocional: figuras de tres cuartos, disposición triangular, fondo neutro o apenas sugerido para centrar la atención en la escena sagrada. El dibujo subyacente, perceptible en las zonas donde la pintura se ha perdido, indica el uso de un trazo firme y ágil, posiblemente ejecutado por un taller local de segundo orden.

La cara interna ofrece una pintura de mayor calidad técnica y artística, centrada en la Resurrección de Cristo, uno de los misterios gloriosos fundamentales del cristianismo. La figura del Resucitado aparece en posición triunfante, emergiendo del sepulcro con el estandarte de la victoria, rodeado por soldados caídos en actitudes dinámicas.

El conjunto está enmarcado por una orla de estilo manierista, recurso ornamental caracterizado por el uso de motivos vegetales estilizados, volutas, roleos y cartelas, que aún pervivían en el siglo XVII como vestigio del gusto decorativo del siglo anterior. La aplicación de la técnica del estofado en esta orla -consistente en dorar previamente la superficie, cubrirla con temple o aceite coloreado y posteriormente raspar o incidir para dejar ver el oro en motivos decorativos- confiere al marco una riqueza cromática y lumínica notable, destacando especialmente en las zonas donde el dorado se ha conservado.

La cronología de la pieza, situada en el siglo XVII, coincide con la consolidación del barroco en España, aunque con persistencias manieristas en ámbitos periféricos. En la pintura externa, el tema pasionista de la Virgen y san Juan ante la Cruz refleja el énfasis contrarreformista en la humanidad sufriente de Cristo y en el papel intercesor de María, promovido por las directrices del Concilio de Trento (1545-1563). La Virgen Dolorosa representa a María como corredentora, asociada íntimamente al sacrificio de Cristo; san Juan Evangelista simboliza la fidelidad del

discípulo amado y el testimonio apostólico y la Cruz vacía o con Cristo ausente (en el estado actual no es posible determinarlo), enfatiza la contemplación del misterio pascual.

Por otro lado, la Resurrección en el interior representa la victoria sobre la muerte y ofrece un mensaje de esperanza y salvación, completando así un ciclo teológico que va del sacrificio al triunfo. Este contraste entre dolor externo y gloria interna revela un programa devocional coherente, probablemente pensado para acompañar la apertura y cierre de la hornacina durante celebraciones litúrgicas específicas.

La coexistencia de una orla manierista con un tema barroco central confirma el carácter transicional de la obra: mientras la estructura ornamental remite al gusto decorativo del Renacimiento tardío, la escena principal responde ya al naturalismo, movimiento y teatralidad propios del barroco.

La puerta de hornacina constituye un testimonio excepcional del arte religioso del siglo XVII, integrando pintura devocional, ornamentación manierista y técnica estofada. Su restauración científica y su adecuada conservación permitirán no solo recuperar su valor estético, sino también comprender y transmitir su función original como mediadora entre lo sagrado y el fiel.

Pero todo ese conjunto retablístico no está conformado de manera aleatoria, sino que es resultado de una bien planificada carga simbólica: Cristo crucificado, centro de la fe y, por tanto, centro del retablo. La devoción mariana en toda la cristiandad ejemplificada en la coronación por Dios, hecho decisivo que se ensalza al situarlo en lo más elevado del conjunto, y sin olvidar que esa coronación se produce en el Cielo (una vez la Virgen María es asunta por Dios Padre), y el Cielo está en lo más alto, al igual que ocurre con la escena en el retablo, en lo más elevado del mismo. Y respecto a las figurillas de san Pedro y san Pablo, ¿podrían invertirse sus lugares de ubicación?, obviamente no, pues Pedro como sucesor de Cristo y cabeza de la Iglesia debe ir obligatoriamente en el lado del Evangelio (el más sagrado del templo), mientras que Pablo ocupa el lugar que le corresponde en el lado de la Epístola, en relación directa

con su amplia labor de Cartas (epístolas canónicas) enviadas a las distintas y primitivas comunidades cristianas.

Pero lo que define a esta estructura de madera policromada en su conjunto es, precisamente, el atesoramiento de preciadas reliquias para la cristiandad; es decir, no es un retablo sin más, sino un retablo-relicario en base a ese espacio central rectangular enmarcado lateralmente por dos columnas a cada lado y dividido en nueve alacenas estructuradas horizontal y verticalmente de tres en tres, cuya función devocional refuerza el carácter sagrado del altar mayor. La custodia de reliquias en el altar mayor respondía al mandato del Concilio de Trento (1545-1563), que exigía la presencia de reliquias en los altares para su consagración y fomentaba su exposición al culto público como reafirmación de la fe católica frente a la crítica protestante.

Para entender sucintamente la historia de las reliquias y su relación con los retablos se nos antoja necesario comprender la evolución de los escenarios históricos acaecidos desde los inicios del cristianismo.

Recordemos que la crucifixión de Jesús sucedió en una Jerusalén ocupada por el imperio romano, en cuyos dominios se profesaba una religión politeísta, por lo que muchos de los seguidores de Cristo eran perseguidos y torturados. Mientras que el cristianismo era una religión proscrita, el judaísmo era permitido, aunque con limitaciones y más por motivos de orden público en la Palestina romana que por los preceptos religiosos en sí.

En ese contexto histórico, muchos de los que no renegaban de su fe eran asesinados, surgiendo así la figura del mártir. La palabra *mártir* deriva del griego y significa *testigo*, en relación a que el mártir seguía dando testimonio de su fe aun en los momentos más difíciles, incluso cuando estaba siendo torturado (optaba por perder su vida antes que renegar de su fe).

Aun así, el cristianismo continuaba su expansión, sobre todo en los lugares más periféricos del Imperio, incluso celebrando eventos públicos a pesar de no estar todavía legalizado. Y aunque los decretos imperiales que llevaron a la gran perse-

cución de Diocleciano empezaron a sucederse a partir del año 303, los lugares más alejados de Roma (como era el caso de Hispania) sufrieron más tardíamente y en menor grado esas medidas coercitivas.

En cualquier caso, las persecuciones, martirios y ejecuciones sobre los cristianos se prodigaban, y el acto heroico de morir por la causa convertía a estos mártires en personas virtuosas y ejemplos a seguir por parte de la entonces proscrita comunidad cristiana. No debe extrañarnos pues que, ante un atroz castigo o una ejecución, las pequeñas comunidades cristianas de entonces intentaran recuperar los cuerpos de sus mártires, así como cualquier objeto relacionado con ellos, sobre todo partes del cuerpo, ropas manchadas de sangre y otros restos. Esos restos son lo que hoy llamamos reliquias (la palabra deriva del latín *reliquia-ae*, que quiere decir resto, lo que queda). Estas reliquias se dividen en 3 grados:

Grado I: cuerpo o parte del cuerpo de la persona (huesos, cabello, uñas, vísceras...).

Grado II: cualquier objeto que tuviera contacto directo con esa persona (cruz, espina, rosario, manto...).

Grado III: cualquier objeto que haya tenido contacto físico con una reliquia de Grado I (silla, utensilio, piedra, tela...).

Y según sea el tipo de resto sagrado, siendo distinto de un caso a otro, es objeto de denominación distinta. Así, se pueden clasificar en reliquias...

... *ex ossibus* (si son huesos).

... *ex capsá* (si es un trozo de ataúd).

... *ex indumentis* (si es un trozo de tela, tipo túnica o similar).

... *ex cineribus* (si son cenizas).

... *ex capellis* (si es cabello).

... *ex sanguine* (si es sangre).

... *ex corpore* (si es un trozo de cuerpo).

... y un largo etcétera.

Así las cosas, las primeras misas se desarrollaban en total secreto, como es de suponer, sobre todo las que se libraban sobre las tumbas de las desafortunadas víctimas, de los mártires, naturalizándose así ese concepto y veneración de reliquias o restos de los cuerpos de los ajusticiados: había comenzado el culto a las mismas y la celebración de la liturgia sobre esos mismos restos humanos.

En origen esa liturgia se hacía sobre una tabla de madera, a modo de improvisado altar, en muchos casos sobre las mismas tumbas: de ahí deriva la normativa de que las reliquias de una iglesia deban estar bajo el altar (nunca sobre él) o en capillas aparte.

De esa tabla deriva también lo que conocemos hoy como retablo; es decir, *tábula retro altaris* (tabla detrás del altar) o *retro tabulum* (detrás de la tabla): esos elementos que se situaban detrás de la tabla (altar) y que posteriormente servirían para cerrar la pared del presbiterio tras al altar mayor, ganando especial relevancia a partir del Concilio de Trento (1545-1563) al posicionarse el retablo como un fondo escenográfico al que se dirigía la atención, un conjunto de imágenes con carácter pedagógico para enseñar a través de los sentidos.

Desde este decisivo Concilio quedó protocolizada la misa de espaldas a la feligresía (misa tridentina), y no será hasta el Concilio Vaticano II (1962-1965) cuando esto cambia de forma oficial y pase el altar a quedar definitivamente exento, separado del retablo, mirando hacia los fieles y con el sagrario en el centro del retablo.

Se ha estado considerando erróneamente que dar la espalda al pueblo por parte del sacerdote era un acto de soberbia y separación del oficiante con respecto a la feligresía; sin embargo, era la forma de celebrar la liturgia mirando todos hacia el oriente, otorgando importancia crucial al hecho de que toda la concurrencia dirigiera su atención (sacerdote incluido) hacia el lugar del Sol Naciente, el lugar de la Luz, el lugar desde donde Cristo se ofreció al mundo. Era, por tanto, igualar a todas las figuras participantes de la liturgia en un cuerpo común.



En todo caso, la posición del retablo garantiza su visualización y la atención decisiva por parte de todos los asistentes a la liturgia. Esa enorme estructura de madera con esos pequeños tabernáculos que albergan una serie de reliquias que, según Manuel Hidalgo como maestro de la localidad a finales del siglo XIX, tenían sus correspondientes certificados de autenticidad (el documento oficial denominado *Authéntica*), pero que desgraciadamente están desaparecidos en la actualidad.

Contar con esa *Authéntica* otorgaría valor singular y oficial a la reliquia que fuera respaldada por ese documento, cuya expedición corre a cargo del Dicasterio para las Causas de los Santos.

Según refiere el cronista local del siglo XIX, don Manuel Hidalgo, quien tuvo ocasión de examinar el relicario a finales de dicho siglo, cada uno de los compartimentos mostraba el siguiente contenido, ordenado de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, al contemplar el altar de frente:

- Alacena inferior de la calle derecha: hueso del brazo de san Jerónimo.
- Alacena del medio de la calle derecha: custodia de bronce amarillo con huesecillo dentro de tubo de cristal (viril), desconociéndose el donante.
- Alacena de arriba de la calle derecha: está vacía.
- Alacena inferior de la calle del medio: dos calaveras forradas de terciopelo, dos tubos vacíos, un recipiente de cristal con relicario de san Antonio Abad y dos huesecillos pertenecientes a las denominadas *once mil vírgenes*. Si el lector conoce la historia de Úrsula y las once mil vírgenes, acaecida en el siglo IV, debe saber que el ingente número es fruto de errores de transcripción de textos antiguos (la *M* que en los textos medievales se ha venido traduciendo como *mil*, actualmente se sabe que significaba *mártir*, por lo que no serían *once mil vírgenes* sino *once mártires vírgenes*, que es el número de mujeres implicadas en la conocida historia). No en vano, la principal protagonista fue elevada a los altares como santa Úrsula, y no como Virgen. Quizá sea un intento por ensalzar, además de justificar

con otros ejemplos, la triple virginidad de María: antes, durante y después del parto (*ante partum, in partu et post partum*), y que en los primeros siglos del cristianismo no tenía ese carácter sexual que nuestra sociedad plantea, sino que era una forma de enaltecer el recto proceder de la Madre de Jesús para, según la moral de la época, alcanzar el Cielo con todas las garantías y marcar así el carácter milagrero de la misma.

- Alacena del medio de la calle del medio: globo de madera vacío.
- Alacena superior de la calle del medio: está vacía.
- Alacena inferior de la calle izquierda: cuadro forrado de terciopelo con un hueso de san Fulgencio (patrono de la diócesis).
- Alacena del medio de la calle izquierda: Calavera forrada de terciopelo y pirámide en cuyo interior hay un hueso de san Clemente.
- Alacena superior de la calle izquierda: está vacía.

Las citadas alacenas han permanecido cerradas durante décadas, teniéndose constancia de que tradicionalmente se abrían en fechas señaladas para solaz de la concurrencia. Cada reliquia, en este caso de 1º grado *ex ossibus*, por ser partes óseas de santos, era venerada como parte de un conjunto sacro sin importar el conocimiento que el feligrés tuviera de cada uno de los donantes a los que supuestamente pertenecen esos huesos.

Y a ambos lados del Cristo del retablo podemos ver dos relicarios en forma de antebrazo. Es común que los relicarios adopten la forma de la reliquia que portan; en este caso, como son antebrazos, quiere decir que en su interior guardan un hueso del antebrazo del personaje sagrado donante. Sin embargo desconocemos el origen de estos huesos ya que estos relicarios se encontraban dentro de las alacenas del retablo hasta que fueron sacados y colocados en la posición actual a finales del siglo pasado, coincidiendo con la restauración

llevada a cabo sobre el retablo por el párroco don José Gómez y sus alumnas Ana María y Dori, ambas de la vecina población del Puerto de Santa Cruz; pero que al no estar en la lista aportada en su momento por don Manuel Hidalgo (no cita los antebrazos como relicarios), nos lleva a pensar que son aportaciones cronológicamente posteriores al resto de reliquias.

Pero no se queda ahí la riqueza de reliquias de este templo, pues destaca quizá la que podíamos denominar la joya de la corona, a la que esta iglesia debe su nombre: nos referimos a la Vera Cruz, *Lignum Crucis* o astilla de la Verdadera Cruz de Cristo, que se encuentra en un relicario o estauroteca (así se denomina el receptáculo en forma de cruz que, por tradición cristiana, guarda la reliquia del *Lignum Crucis*, de *stauros*=cruz, y *teca*=depósito) de plata con forma de cruz barroca a los pies de la imagen del Santísimo Cristo del Perdón, que es el patrono más antiguo que tiene el pueblo, porque san Agustín y santa Rita pasaron a ser patronos de la localidad una vez producida la exclaustración del Convento de san Joaquín en 1835, pues eran dos santos pertenecientes al antiguo cenobio de los Frailes Agustinos Recoletos. Una vez estos frailes abandonaron el recinto, las imágenes que allí eran veneradas fueron traídas a la Iglesia de la Vera Cruz, y las dos citadas fueron elevadas a la categoría de Santos Patronos, pero sin olvidar al que ya había, y que aún hoy sigue siendo (aunque mucha gente lo desconozca): el Santísimo Cristo del Perdón.

Se denomina *Lignum Crucis* a todo trozo de madera perteneciente a la Cruz en la que fue crucificado Jesús de Nazaret (más concretamente al *Patibulum* o travesaño horizontal, que era lo que cada reo portaba, ya que el palo vertical o *Stipes* era reutilizado para otros reos). Esa Cruz, según la tradición, fue encontrada por la Emperatriz Elena (madre del Emperador Constantino I *El Grande*, a la postre santa Elena) en mayo del año 326 (será a partir de entonces que la cruz se convertirá en el símbolo del cristianismo), robada posteriormente por los persas en el siglo VI, y recuperada en septiembre de 628 por el Emperador Heraclio. Las festividades cristianas que ensal-

zan esos acontecimientos históricos son, respectivamente, el *Día de la Invención/Descubrimiento de la Cruz* (3 de mayo) y el *Día de la Exaltación de la Cruz* (14 de septiembre). La primera festividad es la más antigua, pues se sabe que ya era celebrada por las comunidades mozárabes. Además, hasta hace unas décadas perduraba la cristiana costumbre de hacer pequeñas cruces de madera o alambre que se revestían con flores y cada 3 de mayo se colgaban de puertas y ventanas a modo de símbolo protector de la casa.

De esa Vera Cruz hay repartidos por el mundo cristiano infinidad de trozos (el más grande se encuentra en el Monasterio de santo Toribio de Liébana, en Cantabria), y un trozo, aunque pequeño, podemos verlo en la iglesia de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra. Esta reliquia se considera toda una joya para el mundo cristiano, pues representa el objeto donde estuvo martirizada la *Salvación del Mundo*, objeto que simbólicamente sería un trozo del Árbol de la Cruz, *Lignum Vitae* o Árbol de la Vida, en línea con la teología cristiana y su concepto de la muerte de Jesús para salvar, para dar Vida, a la humanidad.

Y la otra reliquia significativa y muy venerada no sólo en Santa Cruz de la Sierra sino también en poblaciones del entorno, es la de un trozo de túnica de santa Rita, la Santa Patrona del pueblo. Como ya se ha dicho, el patrono más antiguo del pueblo es el Santísimo Cristo del Perdón (su festividad es el 14 de septiembre). A este patrono se añadieron dos copatronazgos: san Agustín (festividad el 28 de agosto) y santa Rita (festividad el 22 de mayo), por venir esas imágenes y su culto del Convento Agustino de san Joaquín tras la exclaustación en 1835. Todas las imágenes que había en el convento se bajaron a la iglesia de la Vera Cruz cuando el cenobio se abandonó, pero quedó la importante huella de la Orden de san Agustín no solo en las imponentes ruinas del cenobio que aún hoy a duras penas se tienen en pie, sino en los principales patronos del pueblo: ambos destacados pertenecientes a la Orden que durante poco más de dos siglos regentó el estamento clerical de Santa Cruz (san Agustín de Hipona, el

fundador de la Orden, y santa Rita de Casia, la monja y santa agustina más reconocida). La Orden de san Agustín sigue pues, todavía, muy presente en Santa Cruz.

Esa preciada reliquia de 2º grado *ex indumentis* se encuentra habitualmente en la sacristía del templo que da cobijo a la imagen, conservada en un relicario de cristal que se expone a los devotos cada 22 de mayo, día de santa Rita, patrona de Santa Cruz de la Sierra. Aunque quizás el lugar apropiado para su exposición pública debiera ser la capilla de la Santa. No en vano tradicionalmente las capillas albergaban reliquias, ya que el mismo concepto de capilla deriva de una parte de la capa de san Martín de Tours, santo que vivió en el siglo IV en lo que hoy es Francia, y que habiendo roto su capa militar para entregar la mitad a un pobre se quedó sólo con la otra mitad, y una vez canonizado, ese trozo de su capa pasó a ser considerado reliquia de 2º grado *ex indumentis*. Durante el Medievo los reyes franceses custodiaban esa preciada reliquia en sus palacios, incluso se la llevaban a las batallas disponiendo una pequeña tienda para su ubicación a cargo de un custodio llamado capellán (el que cuida la capilla, el trozo de capa, la de san Martín). Por eso, en la capilla dedicada a un santo debería estar también su reliquia, si se dispusiera de ella.

Debemos considerar, además, que tanto la reliquia de santa Rita como el *Lignum Crucis* poseen certificados oficiales de autenticidad (la *Authéntica*): la primera presenta firmado el certificado por el que fuera arzobispo de Valencia y cardenal, Monseñor Agustín García Gasco (1931-2011), y el segundo por la Congregación de san Felipe Neri de Talavera de la Reina (Toledo). Y en este sentido, citar el pequeñísimo trozo de tela de san Felipe Neri como reliquia de 2º grado *ex indumentis* que podemos ver en la parte inferior de la misma estauroteca en que está el *Lignum Crucis*: dos reliquias en un mismo relicario pero que suelen pasar desapercibidas.

Por todo ello, el poder atribuido a las reliquias deriva de la creencia de que proceden de personas que fueron virtuosas en vida. En muchas ocasiones es la misma comunidad de

creyentes la que elige ciertas veneraciones, culto a personas concretas, por tenerse constancia de haber manifestado un recto proceder, un comportamiento ejemplar, incluso milagros o proezas relacionadas con lo mágico y misterioso; en otros casos es la misma Iglesia la que eleva a los altares a personajes relevantes desde el punto de vista católico.

Durante toda la Edad Media y hasta la implantación del Derecho Canónico (*Codex Iuris Canonici*) en 1917 los mecanismos de beatificación y canonización se basaban en criterios a veces variables, en función de la época en que se desarrollaban. Con la aplicación de este Código y su renovación en 1983, se han unificado y estandarizados esos criterios.

Abandonando ya el retablo, y descendiendo al altar mayor, cabe destacar una pilastra (realmente un tenante-altar) visigoda de mediados del siglo VII, actualmente reutilizada como pie de altar (la columna central de las tres que soportan el Altar Mayor).

La palabra *tenante* corresponde a una cronotipología de los altares visigodos del s. VII, que sostenían un altar tipo *Tau* (mesa con soporte único), frente a la cada vez más abandonada tipología de las mesas con cuatro y cinco soportes, tan propias de la etapa paleocristiana de siglos anteriores; aunque también pudiera haber sido el soporte central en un conjunto de varios, donde dada su posición estaría más ricamente decorado. Sigue la tradición de las aras o cipos romanos pero que, en la evolución propia de los templos y las creencias, se iría aceptando el sistema litúrgico cristiano para colocar las reliquias de los mártires o de los santos, y encima de las cuales se celebraba la Santa Misa.

Esta columna es una pieza monolítica de mármol blanco de 0,96 m de alto, dividida en tres cuerpos. La basa tiene proporciones cúbicas de 0,20 m en cada una de las tres dimensiones, y está compuesta por un podio achaflanado en las aristas y unas molduras superpuestas.

El fuste es un octógono irregular también achaflanado con dos caras opuestas, las más anchas, igualmente ornamentadas. Las otras son lisas.

La decoración de las caras talladas es en bajorrelieve, y está formada por una especie de fuste de forma heleicoidal o por superposiciones de rodajas biseladas que sostiene una cruz ensanchada o patada de brazos desiguales, por donde recorre una bordura paralela a los mismos. El elemento central es la cruz, símbolo inequívoco del cristianismo y del triunfo de Cristo sobre la muerte. Su presencia en el arte visigodo refuerza la identidad católica del reino, especialmente tras la consolidación de la ortodoxia trinitaria. El sogueado, motivo en espiral, se asocia al concepto de ascensión espiritual y al vínculo entre lo terrenal y lo divino. Su función no era meramente estructural, sino también teológica, ya que la cruz, era el eje de la salvación, visible para los fieles. Las columnas como soporte metafórico de la Iglesia como comunidad; y el sogueado, continuidad de la fe, cadena inquebrantable que une al creyente con Cristo.

Por encima hay una paloma con rama de olivo, símbolo paleocristiano, separada de la cruz por una moldura.

Esa simbología ha sido relacionada con el Espíritu Santo, y también con el fin del *Diluvio Universal*, por lo de la rama de olivo en el pico una vez llevada a cabo la reconciliación de Dios con el Hombre.

La cruz sostenida sobre columnas esquemáticas con sogueado es un motivo característico del repertorio ornamental visigodo, que conjuga referencias cristianas universales con elementos de tradición local e influencias mediterráneas.

En la parte superior de la cara que mira al lado de la Epístola aparece un grabado con el símbolo IHS, con una pequeña cruz encima y un pequeño enmarque en su parte superior; y en la cara que mira al lado del Evangelio, pero en la parte inferior, aparecen grabados los números romanos *VII*, que en un principio pudiera parecer la fecha de ejecución de esta factura; pero aunque date de ese siglo, es de entender que los artesanos no datarían su obra aludiendo al siglo en cuestión, sino al año, por lo que la estampación de esa fecha como referente al siglo VII quizá pudiera ser posterior (cabría otra posibilidad: que VII fuese el año de construcción; es decir, el año VII del siglo VII, el 607).

Culmina con un capitel de estilo corintio con volutas enlazadas. Cuando esta pieza se podía contemplar en su totalidad se apreciaba en la parte superior una oquedad circular de 9 cm, el *luculus*. Por esta peculiaridad (no visible por estar tapado este *luculus* por la mesa de altar), más que *tenante* (soporte arquitectónico) debiera ser considerado como un auténtico altar en sí mismo, lo que ha llevado a adoptar la denominación de *tenante-altar*.

Este elemento constituye un testimonio material de primer orden para comprender la pervivencia del arte visigodo en la Península Ibérica, su simbolismo religioso y las dinámicas de reutilización de piezas antiguas en contextos litúrgicos posteriores.

El reino visigodo de Toledo (siglos V-VIII) supuso la consolidación del cristianismo en la península ibérica tras la caída del Imperio Romano de Occidente. A partir del III Concilio de Toledo (589), con la conversión oficial de Recaredo al catolicismo, la Iglesia visigoda adoptó un papel central en la organización política, social y cultural del reino.

En el ámbito artístico, el siglo VII se caracteriza por la fusión de elementos romanos tardíos, paleocristianos, bizantinos y germánicos.

En el territorio de Trujillo existieron varias basílicas visigodas, de planta de cruz latina y de pequeña escala, con decoración escultórica integrada en elementos arquitectónicos.

El *tenante* analizado se inscribe en este contexto como ejemplo de escultura arquitectónica de función estructural y simbólica, probablemente procedente de un templo visigodo existente en el territorio, muy posiblemente en la base de la actual iglesia. La pieza conservada corresponde a un elemento de soporte arquitectónico -probablemente parte de una estructura adosada o soporte de cancel litúrgico-.

La integración de símbolos en elementos arquitectónicos refleja la concepción unitaria del arte visigodo, donde forma, función y significado estaban indisolublemente unidos. Este tipo de pilastras formaba parte de cancelos (barreras litúrgicas que delimitaban el presbiterio) o de arcos y soportes dentro de la arquitectura visigoda.



La actual ubicación de la pilastra como pie de altar responde a una práctica común en el mundo cristiano: la reutilización de piezas antiguas (*spolia o botín*), con fines tanto prácticos como simbólicos. Prácticos para el aprovechamiento de materiales de calidad y bien labrados; y simbólicos, como integración del pasado sagrado en el presente litúrgico, reforzando la continuidad de la fe a lo largo de los siglos. En este caso, el uso de un elemento visigodo en el altar mayor actúa como un vínculo tangible entre la comunidad actual y la tradición cristiana hispana altomedieval.

La pilastra presenta paralelos con otros ejemplos visigodos existentes en el Museo Visigodo de Mérida o en las basílicas de san Juan de Baños (Palencia, siglo VII), capiteles y canceles con cruces patadas y sogueados; san Pedro de la Nave (Zamora, siglo VII): relieves con columnas sogueadas en arcos interiores; así como en Quintanilla de las Viñas (Burgos, siglo VII): decoración simbólica en soportes, incluyendo cruces inscritas.

Estos paralelos confirman la difusión peninsular de un lenguaje visual común, aunque con variantes locales.

La pilastra visigoda del altar mayor reviste un valor excepcional. Desde el punto de vista histórico, es testimonio de la cristianización y del arte visigodo del siglo VII. Desde el punto de vista artístico, es un ejemplo de escultura arquitectónica de alto contenido simbólico y evidencia de la persistencia de símbolos a través del tiempo y su resignificación.

Su estudio contribuye a comprender el desarrollo del arte medieval hispano, la relación entre liturgia y arte, y la preservación del patrimonio arqueológico en contextos vivos.

El fragmento de pilar visigodo del siglo VII, hoy integrado en el altar mayor, constituye un puente material entre la Hispania visigoda y la liturgia contemporánea. Su cruz y columnas sogueadas son símbolos de fe, permanencia y trascendencia. Su preservación y estudio no solo salvaguardan un objeto artístico, sino que también mantienen vivo un legado espiritual que ha perdurado más de trece siglos. Existen indicios, tanto arqueológicos como en la tradición local, que sugieren la posible existencia de una basílica visigoda en el mismo emplazamiento donde posteriormente se erigió la actual iglesia, de

hecho la iglesia conserva varias piezas visigodas de mármol en el piso superior de su sacristía. Esta hipótesis se sustenta en la práctica, ampliamente documentada en la península ibérica, de reaprovechar los lugares de culto de culturas precedentes tras los procesos de conquista o cambio religioso. Ejemplos de este fenómeno se observan en distintos puntos de España, donde templos romanos, visigodos o musulmanes fueron reutilizados y transformados en espacios cristianos. Una superposición de teofanías (culto al Dios de cada cultura) sobre las hierofanías (lugares especiales hábilmente seleccionados para el contacto con la divinidad).

No obstante, en general y más allá de las conjeturas sobre los orígenes tardoantiguos de esta iglesia de la Vera Cruz, lo que se constata de manera indudable es que nos encontramos ante un santuario de gran singularidad arquitectónica y devocional, considerado el edificio más representativo y emblemático de esta localidad extremeña.

El templo sufrió importantes modificaciones en el siglo XIX, mediante el cual las lápidas que estaban diseminadas, señalando la sepultura que habían recibido cada uno de los difuntos que allí se encontraban, terminaron colocadas en hileras desde el altar mayor hasta la puerta de poniente.

Algunas de ellas quedaron recogidas en el manuscrito que escribiese don Manuel Hidalgo, como la votiva de época romana: "Saturnina cumplió un voto a Júpiter vengador". Otras hacen referencias a personajes importantes de la vida local, entre las que estaba la del primer alcalde, Juan Vicioso de Hinojosa, nombrado por don Juan de Chaves, Señor de la villa, cuando en 1627 tomó posesión del pueblo. Fue este Hinojosa alcalde por el estado de los hijosdalgos. Su lápida está llena de abreviaturas, como otras muchas, y dice así: Sepultura de Juan Vicioso de Hinojosa y de Estevana de Hinojosa su hermana". Este caballero era licenciado e hijosdalgo de ejecutoria.

En la misma hilera y junto a la anterior estaba la del licenciado Gabriel Jiménez, presbítero, y la de sus hermanos, fechadas en el año 1679. Dice don Manuel que había visto escritura de venta de esta sepultura en la que constaba lo siguiente: "que

la heredó Francisco Maquedano, de Trujillo, quien la vendió en el año 1742 a Juan Blázquez Solano, de Santa Cruz, otorgando escritura por valor de 80 reales. Es decir que en aquella época había propiedades sepulcrales dentro de la iglesia, y de ahí que ciertas familias tuvieran un derecho preferente en el templo”. Lo mismo que hoy sucede en ciertos cementerios. Junto a la anterior estaba la de Juana Blázquez, viuda de Francisco Broncano, y de su hija María, año de 1640. Según cuenta el citado maestro decimonónico de la localidad.

En el lado del Evangelio del templo está la capilla de santa Ana, con amplio arco de medio punto con chaflán en uno de los lados, y bóveda de crucería igualmente granítica con terceletes, claves y cornisamento como la capilla mayor. Se denomina así porque estuvo dedicada a la madre de la Virgen, y fue presidida en un principio por los cuadros de santa Ana y san Joaquín, y a la izquierda se encontraba el retrato de su fundador, Hernando de la Fuente, natural de Santa Cruz de la Sierra, hijo legítimo de Miguel Jiménez de la Fuente y de Teresa Gil, que casó con su sobrina María Jiménez, sin que tuvieran descendencia, y mandó construir el recinto para su propio panteón. La fecha de construcción parece que fue el año 1591, según un rótulo grabado en piedra que aparece en la pared exterior por encima de la ventana que da luz a la capilla. Su voluntad quedó recogida en el testamento que realizó en el año 1586, el cual mandó que se guardase en una alacena que hay en dicha capilla en cuya pared aparecía la inscripción: *“Aquí está el testamento y escritura de Hernando de la Fuente”*, pero a mediados del siglo XIX, al parecer, ese rótulo se perdió.

A mediados de siglo XIX habían desaparecido los cuadros anteriormente citados, y pasó a denominarse capilla de la Purísima porque en ella se colocó una preciosa imagen de esta advocación. Sucedió que un sacerdote, apellidado Pugas, coadjutor del vecino lugar del Puerto, que debería compartir su labor pastoral en ambas localidades, no consideró que dicha efigie estaba en lugar adecuado para el culto, al encontrarse arrinconada próxima al altar mayor, y pidió autorización al Sr. Obispo para trasladarla a su parroquia de procedencia. Cuando

el párroco y vecinos de esta villa se enteraron de la autorización, se levantaron ante dicha autoridad para que no consintiera su traslado. *“Vistas por el Sr. Obispo las razones expuestas por una y otra parte, ordenó al párroco de Santa Cruz que si en un plazo breve no se ponía la imagen de la Purísima Concepción en un altar independiente para el culto, permitiría su salida a otro pueblo. Entonces fue cuando se hicieron los altares en dicha capilla, uno para la Purísima y otro para el Santísimo Cristo de la Agonía, que estaba en las mismas circunstancias. Faltó muy poco para que entre los dos pueblos no hubiera una conspiración preparados estos vecinos a defender la salida de la imagen y envalentonados los del Puerto con la orden del Sr. Obispo”.*

El recinto que en la actualidad se identifica con el nombre de capilla de Nuestra Señora de la Consolación, denominada asimismo por la tradición popular como Virgen de la Correa, constituye un ejemplo significativo de la persistencia del culto mariano en el ámbito local y de la evolución de los espacios devocionales en relación con las transformaciones litúrgicas y patrimoniales acontecidas desde el siglo XVIII. Esta advocación particular se consolidó debido al traslado de la imagen desde el altar mayor del templo hasta este espacio secundario, lo que conllevó una resignificación tanto del ámbito físico como del ceremonial.

La designación de Virgen de la Correa responde a un rasgo iconográfico concreto y muy revelador: la imagen solía portar un cinto o correa, atributo distintivo de su vinculación con la espiritualidad agustiniana. Dicho elemento, que actuaba como signo visible de pertenencia a la orden de san Agustín y de la devoción mariana característica de dicha tradición, ha desaparecido en la actualidad, privando a la escultura de uno de sus marcadores identitarios más explícitos. La ausencia de este accesorio no anula, sin embargo, el valor histórico del registro documental y testimonial que confirma la existencia de tal ornamento.

Desde el punto de vista material y técnico, la imagen responde a las características formales de la escultura en madera policromada del primer tercio del siglo XVIII. La talla se en-

cuentra ejecutada con corrección tanto en la definición anatómica de las facciones como en el tratamiento de los pliegues y ornamentos textiles, siguiendo cánones propios de la tradición barroca tardía y de la escultura religiosa hispánica. El cromatismo aplicado, aunque hoy probablemente afectado por restauraciones, decoloraciones o pérdidas parciales, mantenía en origen la finalidad de realzar el efecto devocional mediante contrastes lumínicos y efectos ilusionistas.

En cuanto a la composición iconográfica, la Virgen se representa sentada sobre un conjunto de nubes, elemento que simboliza la gloria celeste y que se acompaña de tres cabezas de querubines. Estos motivos angelicales cumplen una doble función: por un lado, reafirman la condición trascendente de la figura mariana, situada en un plano intercesor entre la divinidad y los fieles; por otro, añaden un componente estético característico del barroco, donde lo ornamental y lo teológico aparecen íntimamente entrelazados.

La posición de los brazos resulta también de interés en la lectura iconográfica. El brazo derecho sostiene al Niño Jesús, reforzando el valor maternal de la efigie, mientras que el brazo izquierdo se abre hacia el espectador, gesto que puede interpretarse como invitación a la oración, gesto de acogida y símbolo del consuelo que la advocación promete a los creyentes.

El Niño Jesús, por su parte, aparece representado desnudo, recurso común en la escultura devocional del período, que buscaba enfatizar la pureza, la fragilidad humana y, al mismo tiempo, la encarnación de la divinidad. Sus brazos extendidos evocan la apertura universal del mensaje cristiano, mientras que el globo terráqueo coronado por la cruz, sostenido en la mano izquierda, remite a la soberanía de Cristo sobre el mundo y su misión salvífica. Esta iconografía es consistente con los tratados de arte sacro del barroco, en los que se insiste en la unión entre majestad y humildad en las representaciones del Niño Dios.

Pero lo que otorga empaque sacro a esta capilla es la actual ubicación en ella de la última figura restaurada del Santísimo Cristo del Perdón, antigua escultura de cartón-piedra, siguien-

do los cánones del Santo Patrono y que pretende ser un referente en la recuperación de la importancia que este Cristo ha tenido en la vida religiosa y la historia de Santa Cruz. Su antigua situación de deterioro, la fragilidad del material del que está hecho y su abandono en el coro por su escaso valor artístico durante décadas, ha dado paso a una nueva vida para esta imagen que, curiosamente, ha ayudado a dinamizar el fervor que los fieles han profesado tradicionalmente a su Santo Patrono, gracias al excelente trabajo de restauración llevado a cabo en los talleres de Margarita Campos, en Plasencia.

La colocación de la última imagen restaurada del Santísimo Cristo del Perdón junto a la talla de la Virgen de la Consolación (la talla más antigua de las traídas del antiguo cenobio de san Joaquín) genera un tándem sagrado entre Madre e Hijo, Virgen y Cristo, advocación y devoción mariana y crística (al igual que ocurre en el caso de la otra talla del Santísimo Cristo del Perdón, la que está junto a la capilla de santa Rita y en cuyos pies está colocada la reliquia del *Lignum Crucis*, pero en ese caso hace tándem sagrado con la Dolorosa, siendo ambas tallas más modernas que las existentes en la capilla de la Consolación).

El carácter seriado y la menor calidad técnica de esta última citada talla del Cristo revela una producción ligada a talleres populares o de carácter industrial, alejados de los cánones estéticos de los siglos precedentes.

En términos de valor histórico-artístico, la capilla de Nuestra Señora de la Consolación constituye un microcosmos representativo de las tensiones entre tradición y renovación. Conserva una obra barroca de indudable interés que testimonia la religiosidad del siglo XVIII.

Desde la perspectiva antropológica y social, el culto a la Virgen de la Correa ha tenido un papel central en la configuración de la religiosidad popular. La designación cariñosa de los fieles hacia la imagen, junto con su participación en fiestas locales y actos procesionales, ha contribuido a generar un imaginario colectivo de protección y consuelo. La iconografía misma, con su gesto de acogida, refuerza esta percepción co-

munitaria, constituyéndose en símbolo de identidad espiritual para la población.

En conclusión, el análisis de este recinto no puede limitarse a una mera descripción formal, sino que requiere una aproximación interdisciplinar que integre la historia del arte, la teología, la antropología y la conservación patrimonial. La capilla de Nuestra Señora de la Consolación es testimonio tangible de la pervivencia de la devoción mariana, de las adaptaciones litúrgicas a lo largo de los siglos y de la capacidad del patrimonio religioso para seguir articulando significados en la sociedad contemporánea.

Por otra parte, a uno y otro lado del primer arco del templo se encuentran dos altares votivos, cuyo emplazamiento aprovecha la amplitud del espacio disponible en esta zona liminar del edificio. Ambos altares, dedicados a la Purísima Concepción (lado de la Epístola) y al Cristo Crucificado (lado del Evangelio, junto a la capilla de santa Rita), no poseen mesa ni ara destinadas a la celebración eucarística, lo que confirma que fueron concebidos como espacios de oración y veneración popular, antes que como ámbitos estrictamente litúrgicos. En consecuencia, su finalidad es más bien devocional y catequética, orientada a reforzar la religiosidad de los fieles mediante el contacto directo con las imágenes sagradas.

Los retablos de ambos altares están contruidos en madera dorada, recurso característico del barroco hispánico y especialmente del siglo XVIII, con el objetivo de intensificar la luminosidad y el efecto teatral de la composición. En cada retablo destaca una hornacina central, ubicada en el intercolumnio de mayor amplitud, destinada a albergar la imagen titular.

El altar de la Purísima Concepción presenta una disposición equilibrada sustentada por dos columnas salomónicas y dos pilastras, recurso arquitectónico cargado de simbolismo. La columna salomónica, asociada tradicionalmente al templo de Jerusalén y a la espiritualidad ascensional, dota de dinamismo al conjunto, evocando el movimiento del alma hacia lo divino. Hace unas décadas esta talla fue restaurada por el párroco de entonces, D. José, que añadió los rayos y la aureola. También

se restauró la parte de la derecha del retablo que la cobija por afectación de termitas.

Junto a este altar destaca una hornacina diseñada con un marco de pilastras y entablamento con casetones almohadillados. La combinación de columnas estriadas sobre podio y la presencia de una cartela con el monograma de Jesús Salvador sobre la cornisa refuerzan el carácter devocional del conjunto y su función como elemento central para la exposición de imágenes litúrgicas.

Lo más destacado de esta hornacina es, sin embargo, su interior, en donde se observa un conjunto de cuatro arcos ciegos con columnillas y tracerías de influencia gótica, evidenciando que la pieza incorpora elementos tardogóticos que la sitúan como una obra de gran valor artístico de la segunda mitad del siglo XV. Esta combinación de estilos -gótico en el interior y barroco en el marco- ilustra la práctica frecuente en la España de los siglos XVI y XVII de reestructurar o enmarcar piezas más antiguas, integrando tradición y renovación artística.

La hornacina cobija una talla de madera policromada con la representación de san José, fechable en el siglo XVII, que presenta un tratamiento delicado de los pliegues de la vestimenta y una expresividad serena en el rostro, característica de la imaginería barroca española. La atención al detalle en los paños y la expresión del personaje responde a la función pedagógica de la escultura como mediadora entre el devoto y lo divino.

El altar del Cristo Crucificado, en el lado opuesto, en cambio, muestra una mayor complejidad ornamental, articulada en torno a cuatro columnas de fuste espiral, salomónicas, y un repertorio decorativo más recargado. La multiplicación de soportes, sumada a la profusión de ornamentos barrocos, intensifica la percepción dramática, reforzando la experiencia contemplativa ante la figura del Redentor crucificado.

En ambos altares se aprecia una continuidad estilística: bancos, cornisas y remates responden al mismo espíritu dieciochesco, caracterizado por la recarga decorativa, el predominio del oro y la intención de provocar un efecto sensorial capaz de conmover al fiel.



Un aspecto de gran relevancia histórica es la conservación, en la parte inferior de ambos altares, de frontales decorados con azulejería de Talavera del siglo XVII. Estas piezas cerámicas constituyen no solo un elemento ornamental, sino también un testimonio material del sincretismo artístico que caracteriza a este templo. Los azulejos, producidos en uno de los principales centros cerámicos peninsulares, presentan decoración alusiva a las imágenes titulares, reforzando así la función simbólica y catequética de cada altar. La incorporación de azulejería renacentista en retablos barrocos del siglo XVIII pone de manifiesto la estratificación cronológica del patrimonio, fenómeno común en muchos templos españoles, donde distintas fases constructivas y artísticas se superponen y conviven en un mismo espacio sacro.

La imagen de la Purísima Concepción, advocación que alcanzó un auge extraordinario en la Península desde el siglo XVII, mucho antes de la definición dogmática proclamada por Pío IX en 1854, se centra sobre un retablo obra del último tercio del siglo XVII. La escultura es una talla en madera policromada de notable calidad, datada en el siglo XVII. Se distingue por la corrección en el modelado, la suavidad de las facciones y la delicadeza en la policromía, lo que evidencia la pericia de su autor, posiblemente vinculado a talleres regionales influenciados por el naturalismo barroco.

La imagen refleja los atributos iconográficos habituales de la Inmaculada: juventud, pureza y actitud contemplativa. Representa a María como mujer sin mancha, prefigurada en la teología franciscana y profundamente venerada en los territorios hispánicos. Su ubicación estratégica, próxima a la entrada, refuerza su carácter de protectora e intercesora inmediata ante los fieles.

Junto a la Purísima y san José, una nueva talla hace su aparición en junio de 2023: la Virgen de Cotoca (Bolivia), traída con mucha devoción hasta este municipio por el alcalde de Cotoca, donde se encuentra el santuario de esta advocación y donde cada año miles de cruceños (bolivianos) peregrinan

para venerarla. Todo ello en virtud del hermanamiento entre la Santa Cruz de la Sierra cacereña y la boliviana, y para que los bolivianos residentes en España tengan su lugar de peregrinación y de culto en esta iglesia de la Vera Cruz, como lugar de encuentro, amistad y fe. Obviamente, y como no podía ser de otra manera, la pequeña talla de la Virgen de Cotoca tiene su lugar de honor junto a la Purísima Concepción, donde permanece todo el año y de donde sólo sale para las procesiones pertinentes cuando el pueblo boliviano peregrina para rendir culto a su *Mamita*.

Por otro lado, el altar del Cristo Crucificado responde a la espiritualidad barroca que buscaba provocar en el devoto un sentimiento de compasión, penitencia y catarsis religiosa. El marco retabístico del siglo XVIII indica la intención de acentuar el dramatismo del sacrificio del Cristo para el que fue diseñado. Esta estructura presenta dos pares de columnas salomónicas, profusamente ornamentadas con motivos vegetales tallados en relieve, tales como roleos, hojas de acanto y racimos de frutos, que responden al gusto ornamental del barroco tardío. El estilo de las columnas, de fuste entorchado y decoración exuberante, revela influencias de los talleres locales del siglo XVIII, que, inspirados por modelos peninsulares, adoptaron un lenguaje formal dinámico y recargado.

Este altar erigido en honor al Santísimo Cristo del Perdón, constituye uno de los núcleos devocionales más antiguos y relevantes de la localidad. La advocación al Cristo del Perdón se vincula con la tradición religiosa de los siglos finales de la Edad Media y del comienzo de la Edad Moderna, donde proliferaron cofradías penitenciales que promovían el culto a imágenes de Cristo crucificado. En este contexto, el Santísimo Cristo del Perdón fue reconocido como primer patrono del municipio, celebrándose su festividad el día 14 de septiembre, coincidiendo con la Exaltación de la Santa Cruz, solemnidad de origen universal en la liturgia católica.

La imagen de la Dolorosa que acompaña la escena y actualmente hace tándem con la talla más moderna del Santísimo Cristo del Perdón, junto a la capilla de santa Rita, es obra del

siglo XIX, y fue traída por el cura de este lugar, don Alejandro Quirós Nieto a finales de la década de 1960, de la localidad de Madroñera, una vez que entregó la Virgen del Rosario, imagen de bastidor, al convento de san Miguel de Trujillo. La colocación de la Virgen junto al Cristo ha sido deliberada en aras de formar el tándem sacro del que ya se ha hablado.

La devoción mariana se materializa de manera especial en las ofrendas de joyas y piezas de plata. Dentro de esta tradición se destacan la diadema y el corazón de la Virgen, ambos realizados en plata y concebidos como exvotos de profundo simbolismo.

La diadema, de forma semicircular, presenta un delicado trabajo calado y cincelado que reproduce estrellas y rayos de luz, símbolos de la realeza y pureza de María. Este ornamento, colocado sobre la imagen, acentúa su carácter de Reina del Cielo y refleja la piedad popular que la rodea.

El corazón, por su parte, está trabajado con gran detalle, evocando los Siete Dolores de la Virgen. Estas piezas, más allá de su valor artístico, hablan del amor filial de los fieles hacia la Madre de Dios.

Los otros patronos de la villa, santa Rita y san Agustín, se incorporaron en una etapa posterior, como consecuencia de la presencia de la Orden de san Agustín, que ejerció una notable influencia en la vida religiosa, cultural y social del lugar. Esta distinción temporal resulta significativa: mientras que el culto al Cristo del Perdón hunde sus raíces en la religiosidad popular y penitencial de larga duración, las advocaciones agustinianas reflejan una implantación institucional más tardía, derivada de la gestión conventual y de las dinámicas de patronazgo propias de la orden mendicante.

Hasta tiempos recientes, la efigie titular del Cristo del Perdón correspondía a una escultura del siglo XVIII, muy deteriorada tanto en su policromía como en la estructura de la talla y que fue restaurada, gracias a la iniciativa pastoral del párroco don José Gómez a finales del siglo XX, lo que hace que en la actualidad se encuentre en buen estado de conservación (según este párroco, era la talla más pequeña pero valiosa de

los cristos del Perdón que había en la iglesia). Actualmente se encuentra dispuesto en la pared de la derecha de la entrada a la sacristía (próxima al púlpito).

En décadas atrás esta talla procesionaba el día de su festividad. Con el tiempo dejó de hacerlo en favor de la Santa Cruz. Pero en la festividad del 14 de septiembre de 2025 se vuelve a retomar la costumbre de que procesione la imagen, en este caso en favor de la que ha sido restaurada en este mismo año, pues la talla que se encuentra junto a la capilla de santa Rita ha permanecido siempre en su retablo.

Sin duda un Santo Patrono omnipresente en el recinto sagrado del templo, así como en el sentir popular en centurias pasadas; no en vano era una figura muy venerada en tiempos de sequías y calamidades, buscando los vecinos protección y elevando rogativas para obtener su favor.

La imagen que actualmente preside el retablo (junto a la capilla de santa Rita) es una nueva talla de madera policromada, réplica de un modelo de gran prestigio artístico, un Cristo conservado en la ermita de Cantarranas de Ceclavín (Cáceres), atribuido al escultor vallisoletano Gregorio Fernández (1576-1636), una de las máximas figuras de la imaginería barroca española del siglo XVII.

Para preservar la singularidad del original y evitar confusión con la iconografía del Cristo yacente, el obispo de Coria-Cáceres, don Jesús Domínguez, concedió autorización para la realización de cuatro copias, con la condición expresa de que ninguna de ellas reprodujese al Cristo en posición yacente. Esta medida revela la preocupación eclesial por conservar la autenticidad iconográfica del original, evitando al mismo tiempo la multiplicación indiscriminada de imágenes idénticas.

Las réplicas autorizadas, realizadas en los talleres de Horche (Guadalajara), se encuentran distribuidas en distintos enclaves de la diócesis y su entorno: san Juan de los Majarretes, Valencia de Alcántara; santa María de Don Benito; en el convento de las Clarisas de Trujillo y en la parroquia local, dedicada al Santísimo Cristo del Perdón. La presencia de estas copias evidencia un fenómeno interesante de difusión contro-

lada de modelos escultóricos, en el que confluyen factores artísticos, litúrgicos y pastorales.

El altar del Cristo del Perdón fue concebido con un marcado carácter penitencial, en consonancia con la espiritualidad de la Cofradía que lo venera, promotora de su construcción. Esta cofradía, al igual que otras hermandades surgidas en los siglos modernos, tenía como finalidad principal el ejercicio de la penitencia, la promoción del culto a la Pasión de Cristo y la organización de actos públicos, como procesiones, especialmente intensificados durante la Semana Santa.

La ornamentación del altar refuerza esta dimensión penitencial a través de un programa iconográfico que presenta, en cuatro círculos en relieve, diversos instrumentos y símbolos relacionados con la Pasión de Cristo. En el lateral derecho (desde la perspectiva del espectador): los flagelos, que evocan la flagelación de Cristo; el gallo, símbolo de la negación de Pedro; los dados, representación del juego mediante el cual los soldados se disputaron las vestiduras del Señor; el guante, que alude a la bofetada propinada durante el proceso. En el lateral izquierdo: las tenazas y el martillo, instrumentos empleados en la crucifixión para clavar y extraer los clavos; la esponja empapada en vinagre, sujeta a una lanza, que recuerda el momento en que Cristo, sediento, recibió esta amarga bebida; las escaleras, indispensables para descender el cuerpo de la cruz.

Este conjunto iconográfico, de gran claridad simbólica, se inserta en la tradición barroca de la "*Arma Christi*" o "Instrumentos de la Pasión", cuyo objetivo es mantener viva en la memoria del fiel la intensidad dramática del sacrificio redentor.

En la parte superior del altar se encuentra el cartel con el monograma de Cristo, conocido como crismón (XPT), formado por las letras griegas ji (X), ro (P) y tau (T). Este signo cristológico, que puede transcribirse en caracteres latinos como \*Khristo\*, tuvo un uso muy difundido en la Edad Media y en la Edad Moderna como abreviatura sagrada del nombre de Cristo. Su colocación en el coronamiento no solo legitima iconográficamente el altar, sino que subraya el carácter central de la figura de Jesús en el conjunto.

En época reciente se ha añadido a los pies de la cruz un relicario de la Vera Cruz, de gran valor histórico y espiritual. Se trata de una cruz barroca de plata, perteneciente anteriormente a la Congregación de san Felipe Neri de Talavera de la Reina, que alberga en su interior dos reliquias de notable significación: una astilla de la Cruz de Cristo, considerada testimonio directo de la Pasión y una reliquia de san Felipe Neri (1515-1595), fundador de la congregación.

La presencia de este relicario incrementa el carácter sagrado del altar y potencia su función de espacio de mediación entre lo terrenal y lo divino. Además, su conservación se ha asegurado gracias a la intervención del párroco José Gómez, quien lo preparó y resguardó en una caja dorada para evitar su deterioro.

El altar del Cristo del Perdón constituye una síntesis de religiosidad, arte y tradición. Su origen penitencial, vinculado a la cofradía local, lo convierte en un testimonio vivo de la espiritualidad de la comunidad. La sustitución de la antigua efigie por una réplica inspirada en Gregorio Fernández lo integra en la gran corriente de la imaginería barroca castellana, mientras que los relieves de los instrumentos de la Pasión recuerdan al fiel el sufrimiento redentor de Cristo. El añadido del relicario de la Vera Cruz, de procedencia filipeana, enriquece aún más el valor simbólico del altar, que se convierte en un espacio privilegiado de memoria, penitencia y esperanza.

En conjunto, este altar no es solo un elemento arquitectónico o artístico, sino también un documento vivo de la historia religiosa local, que permite rastrear las conexiones entre lo universal (el barroco hispánico, la devoción a la Vera Cruz) y lo particular (el patronazgo del Cristo del Perdón en esta localidad concreta).

La disposición de ambos altares en paralelo no es casual. La conjunción de una advocación mariana (Purísima) con una cristológica (Crucificado) refleja el núcleo de la teología católica barroca: la mediación maternal de María y la redención por la Pasión de Cristo. Ubicados en un lugar de tránsito, al inicio del recorrido interior por el templo, estos altares actua-

ban como espacios de acogida espiritual y como recordatorios permanentes de los misterios centrales de la fe.

El retablo actual del Santísimo Cristo del Perdón, que data del siglo XVIII, no corresponde al primer conjunto devocional que ocupó este lugar privilegiado dentro de la iglesia. Como es lógico suponer, la advocación estaba ya presente desde los primeros momentos de construcción del templo, por lo que existió un retablo anterior, documentado en fuentes de archivo.

Gracias a un contrato fechado el 10 de julio de 1615, conocemos que el cura propio don Martín Acedo y el pintor don Francisco Polo, vecino de Trujillo, acordaron la ejecución de un retablo de tipo sepulcral destinado a esta advocación. El compromiso contemplaba no solo la pintura al óleo, sino también el dorado y el estofado, técnicas imprescindibles en la imaginería barroca para conferir riqueza cromática y resplandor simbólico.

El retablo sepulcral contemplaba un Cristo yacente como imagen central. Los tableros del banco estarían decorados con escenas narrativas alusivas a la Pasión, lo que indica una clara función catequética: mediante la imagen se transmitían al fiel los principales episodios del sacrificio de Cristo. También los laterales se decorarían con motivos similares. La urna destinada a custodiar la imagen estaba proyectada con una profusión de dorados y estofados, mientras que la caja interior se pintaría en dos registros diferenciados: la mitad inferior con motivos simbólicos adecuados a la Pasión, y la parte superior en azul oscuro con estrellas de oro, evocando el firmamento celestial como marco de la victoria de Cristo sobre la muerte.

El programa ornamental se completaba con columnas de estilo clásico, pilastras, capiteles dorados y un frontispicio que incluiría la representación de Dios Padre entre nubes oscuras, subrayando así la dimensión trinitaria del conjunto. El coste total de la obra ascendió a 950 reales, pagaderos en tres plazos. Además, el pintor recibió alojamiento en la localidad durante los tres meses que duró el trabajo (septiembre, octubre y noviembre), y como compensación final se le facilitó una cabalgadura para regresar a Trujillo. Estos detalles con-

tractuales, aparentemente menores, nos proporcionan una valiosa ventana socioeconómica a las condiciones laborales de los artistas en la España del Siglo de Oro.

La iglesia celebra cada 14 de septiembre la festividad de la Exaltación de la Santa Cruz, solemnidad universal que conmemora un episodio de gran trascendencia histórica: la recuperación del Lignum Crucis por parte del emperador bizantino Heraclio en el año 628. Tras la invasión de Jerusalén por los persas en 614, el rey Cosroes II había arrebatado la reliquia, llevándosela como trofeo. Años después, Heraclio logró devolverla y, según la tradición, la condujo personalmente en procesión hasta el Calvario, despojado de sus insignias imperiales, en un gesto de humildad ante el madero redentor.

En la localidad de Santa Cruz de la Sierra, esta solemnidad litúrgica se ha revestido de una celebración particular con hondas raíces en el imaginario colectivo. Los festejos se inician la víspera, el 13 de septiembre, con la denominada Velá del Cristo, en la que confluyen rituales religiosos y costumbres ancestrales.

La tradición consistía en la construcción de dos chozos de cañas y paja en la plaza, frente a la iglesia. El primero se encendía en el momento de salida de la procesión, de modo que las llamas acompañasen visualmente al cortejo del Santo Cristo. El segundo se prende al regreso de la procesión, en medio de un silencio sobrecogedor que magnifica la atmósfera ritual.

Los relatos de los siglos XIX y XX (Libro de Cuentas de Fábrica, 1855) documentan la organización material de esta costumbre. En el siglo XIX se adquirían dos cargas de leña específicas para la Velada. A mediados del XX, la práctica estaba institucionalizada, participaban tanto el sacristán como personal municipal, reforzando los chozos con estopas de lino para incrementar la potencia de las llamas. Además, los muchachos recorrían la plaza portando “jopos” o “guisopos”, antorchas artesanales hechas con caña y una bola de lino trenzado, encendidas para iluminar el ambiente festivo y añadir espectacularidad al ritual.



El simbolismo del fuego en este contexto es de enorme relevancia. Su ambivalencia -luz y calor vital, pero también destrucción y purificación- conecta la tradición cristiana con rituales primitivos de culturas prerromanas (íberos, celtas, vettones, lusitanos), donde el fuego desempeñaba un papel central en las celebraciones estacionales, especialmente en el solsticio de verano. Saltar sobre las llamas, cruzar brasas descalzos o entonar cantos alrededor de las hogueras eran gestos destinados a la purificación, la protección contra el mal y la renovación cíclica de la vida.

El cristianismo, en su proceso de inculturación, anatematizó inicialmente estas prácticas, tal como atestiguan diversos concilios de Toledo en la Alta Edad Media. Sin embargo, ante la imposibilidad de erradicarlas por completo, las fue sacralizando. El fuego pasó entonces a adquirir un sentido cristiano: como símbolo de Dios, que se manifiesta en la zarza ardiente con Moisés; como castigo eterno para los condenados en el infierno; como purificación temporal en el purgatorio y como símbolo de renovación, destruyendo lo viejo y celebrando la cosecha obtenida.

En el caso concreto de la Velá del Cristo en Santa Cruz, el fuego ilumina la procesión y simboliza tanto la victoria de la cruz sobre las tinieblas como la renovación de la comunidad creyente. La costumbre, heredera de ritos ancestrales, fue absorbida y resignificada en clave cristiana, convirtiéndose en un ejemplo paradigmático de continuidad cultural entre lo pagano y lo cristiano.

En la actualidad, el pueblo continúa desarrollando esta práctica ancestral con el fuego como protagonista, sello claramente vinculado al mundo prerromano e indudablemente pagano, que al unirlo a la Festividad de la Cruz está fusionando culturas aparentemente dispares entre sí, pero que han venido entrelazándose desde tiempos remotos. El fuego se utiliza como elemento purificador, elemento que permite transmutar alquímicamente la materia en energía por favorecer el cambio de lo superfluo a lo sutil. No debe extrañarnos, por tanto, que se mantenga este rito de origen pagano (ya cristianizado) en

una fiesta cristiana como la citada, y que al realizarse la noche anterior a la festividad cristiana está allanando simbólicamente el terreno para que esa festividad se inicie de forma limpia, pura y renovada.

El momento temporal próximo al equinoccio de otoño, la terminación del verano y el progresivo avance de la oscuridad favorecen el culto al fuego, a la luz, como símbolos protectores ante los demonios, los misterios, la oscuridad; y en esa forma de dar luz no podía faltar ese ariete *crístico*, ese faro director que para los cristianos supone la Vera Cruz, que iniciará en esas fechas su incansable combate con las sombras hasta culminar con la llegada del solsticio de invierno, cuando el *Sol Invictus* renazca con fuerza para expulsar las tinieblas, todo ello simbolizado en la fiesta cristiana de la Navidad.

Además, en esos rituales santacruceños de la festividad de los días 13 y 14 de septiembre, vemos que se produce una verdadera fusión armónica entre la ancestral simbología pagana y la cristiana, pues las hogueras no arden en cualquier momento, sino que se espera a que llegue la Cruz para prenderlas (la procesión va pasando por cada una de las hogueras, que se encienden a medida que la Cruz se acerca, buscándose así la purificación máxima en presencia de la misma); y de igual manera, la Cruz detiene su avance unos momentos una vez rebasada la hoguera, que son los necesarios para que el chozo ardiendo alcance su culmen, caiga *derrotado* y entonces, y solo entonces, la Cruz sigue su periplo. Es una clara simbiosis de simbolismos religiosos, en los que se alude al triunfo de la Cruz (ya que es testigo de la destrucción del chozo, de la disminución de las llamas, de la aniquilación del fuego, del destierro del paganismo), pero que curiosamente lo que ha pervivido en el ánimo y el recuerdo popular de esta festividad es el ritual de la *Quema de los Chozos*, asumido e identificado por los fieles como parte de su devoción al Cristo, como una fiesta de luz que ilumina y antecede a la festividad de su Santo Patrono.

En la actualidad se disponen 3 chozos: uno en la plaza Mayor, otro en la plazuela de Ramón y Cajal y, un tercero, en la plazuela de la Independencia (plazuelas anejas a la plaza

Mayor). Se van quemando (el último en quemarse es el de la plaza Mayor) conforme la procesión del Cristo va pasando al lado de ellos, no con la talla del Cristo sino simbolizado en una gran cruz de madera (no en vano es el *Día de la Exaltación de la Cruz*). El recorrido de esta procesión es corto, por las calles perimetrales de la iglesia: salida de la iglesia por la puerta del atrio a la plaza Mayor siguiendo dirección a su salida suroeste, avance por la calle Viriato hasta la plazuela de Ramón y Cajal, donde se quema el primer chozo, continuando por la calle José Zorrilla hasta llegar a la plazuela de la Independencia, donde se quema el segundo chozo, y finalizando en la plaza Mayor con la quema del tercer y último chozo. Acto seguido la procesión vuelve a la iglesia por la misma puerta por la que salió.

Todo el cortejo se desarrolla a toque de tambor, labor desarrollada tradicionalmente por Antonio Barrantes (*el churre-ro*), destacando la presencia y labor de los componentes de la Cofradía y público en general.

Por todo ello, tengamos en cuenta las confluencias devocionales existentes en esta fiesta: el estudio del retablo histórico de 1615, del actual retablo barroco del siglo XVIII y de la ritualidad festiva en torno al Cristo del Perdón muestra cómo en un mismo espacio confluyen estratos artísticos, litúrgicos y antropológicos. El patrimonio religioso no puede entenderse únicamente como un conjunto de bienes materiales (retablos, imágenes, relicarios), sino también como un corpus de prácticas vivas (procesiones, hogueras, veladas) que otorgan sentido a dichos objetos. Todo un amasijo cultural mantenido a través de los siglos gracias a la fe.

La fiesta del Cristo del Perdón, con su dimensión híbrida de devoción y rito ancestral, constituye un ejemplo excepcional de cómo las comunidades integran elementos culturales diversos en torno a un símbolo central de identidad colectiva: la cruz como signo de fe, purificación y renovación.

Y de vuelta de nuevo al interior del templo, a las dos capillas que flanquean la nave central (la de la Purísima y la del Santísimo Cristo del Perdón) destacamos sendos frontales de azulejos talaveranos debajo de cada uno de los retablos, con

marco de decoración geométrica y motivos vegetales, roleos y cartelas. Un repertorio que, lógicamente, se encuentra relacionado de manera íntima con los procesos espirituales, devocionales y culturales que se produjeron a lo largo de estos siglos, la Contrarreforma de manera general.

Los azulejos talaveranos de principios del siglo XVII suelen estar trabajados en loza estannífera, con vivos tonos azules, amarillos, verdes y anaranjados sobre fondo blanco. Estas piezas, de carácter devocional, no solo cumplían una función decorativa sino también catequética, mostrando escenas de la vida de Cristo y de la Virgen en un lenguaje comprensible y emotivo.

En el lado de la Epístola el paramento con azulejos representa a la Virgen Inmaculada, siguiendo el modelo iconográfico que ya comenzaba a consolidarse en el barroco temprano. Se la muestra erguida, de frente, sobre la media luna -símbolo de pureza y victoria sobre el pecado- y en sus brazos sostiene al Niño Jesús, en actitud serena. El manto se exhibe con amplios pliegues, rodeado por resplandores.

El paramento de azulejo del lado del Evangelio muestra el Calvario: Cristo crucificado en el centro, con los brazos extendidos, la cabeza inclinada y el paño de pureza en torno a la cintura. En muchos modelos talaveranos de esta época, la cruz aparece plantada sobre un montículo rocoso, a veces con la calavera de Adán como recordatorio del triunfo sobre el pecado original. Se acompaña de la Virgen Dolorosa y san Juan al pie de la cruz, ambos en actitud de duelo. El fondo es sobrio, con celajes y algún trazo paisajístico esquemático.

En conjunto, ambos grupos de azulejos reflejan la religiosidad popular, con un arte que combina sencillez técnica y una profunda carga simbólica, y que buscaba acercar al fiel a los misterios de la fe cristiana mediante imágenes de fuerte impacto visual.

Cabe destacar también que el sacramento del bautismo y, por ende, del agua, adquiere especial importancia en esta iglesia. Al respecto debemos destacar la plausible presencia de un baptisterio, hoy olvidado, y que ocuparía las dependencias de la actual sacristía.

A veces el paso del tiempo entorpece el verdadero conocimiento de las cosas al ocultar, con el velo del devenir de los años, el original y primigenio sentido de alguna de las pulsiones que mueven al Humano sobre el plano de existencia de esta Tierra. San Agustín defendía el bautismo como la ablución por el agua junto a la palabra, aseverando que si se quitaba el agua, ya no había bautismo: he ahí la importancia dada al agua en los primeros siglos del cristianismo, porque el agua sacralizada ha sido considerada fuente de vida para el renacimiento y la purificación en los rituales de iniciación, así como elemento para la sanación física y espiritual (en el cristianismo se utiliza, además, en exorcismos y entierros). Y precisamente nos vamos a ceñir a este sacramento y su manifestación dentro de la iglesia de la Vera Cruz para explicar y comprender ciertos aspectos de su simbolismo y su estructura, en aras de mirar con otros ojos este espacio cada vez que nos adentremos en el citado templo.

En el trazado inicial de la planta de la iglesia de la Vera Cruz no existían los brazos horizontales que compondrían el transepto, puesto que el pretendido brazo del lado del Evangelio realmente es una capilla adosada a finales del siglo XVI, y sufragada por Hernando de la Fuente, para que fuera su panteón una vez muerto; y el pretendido brazo del lado de la Epístola es actualmente la sacristía, que nunca se postuló como nave transversal a la nave principal.

En base a los indicios que encontramos, en sus tiempos primigenios el espacio que en la actualidad da cobijo a la sacristía pudiera haber sido el baptisterio, el lugar donde se bautizaba a los fieles. Con una perspectiva actual pudiera parecernos extraña esta aseveración, pero se sabe que en tiempos paleocristianos y de cultura visigoda era común tener el baptisterio separado de la iglesia, ya que se consideraba que los que no habían recibido este sacramento no podían entrar en la misma. De esa manera, por una puerta abierta directamente al exterior entraba el no bautizado para recibir el Santo Sacramento y solo entonces, una vez bautizado, pasaría de ese

recinto a la iglesia en sí (posiblemente por la misma puerta que hoy conecta la sacristía con la nave del templo). La puerta de paso del antiguo baptisterio a la calle actualmente se habría perdido, pudiéndose acceder en tiempos por una puerta desde el actual atrio o por la pared sur que conectaría la plaza Mayor actual con la sacristía. En el exterior de esa pared sur puede intuirse un antiguo vano de paso hacia la plaza Mayor; a juzgar por la disposición de los pilares y mampuestos de la fachada, así como un posible resto de un desagüe en piedra en su base.

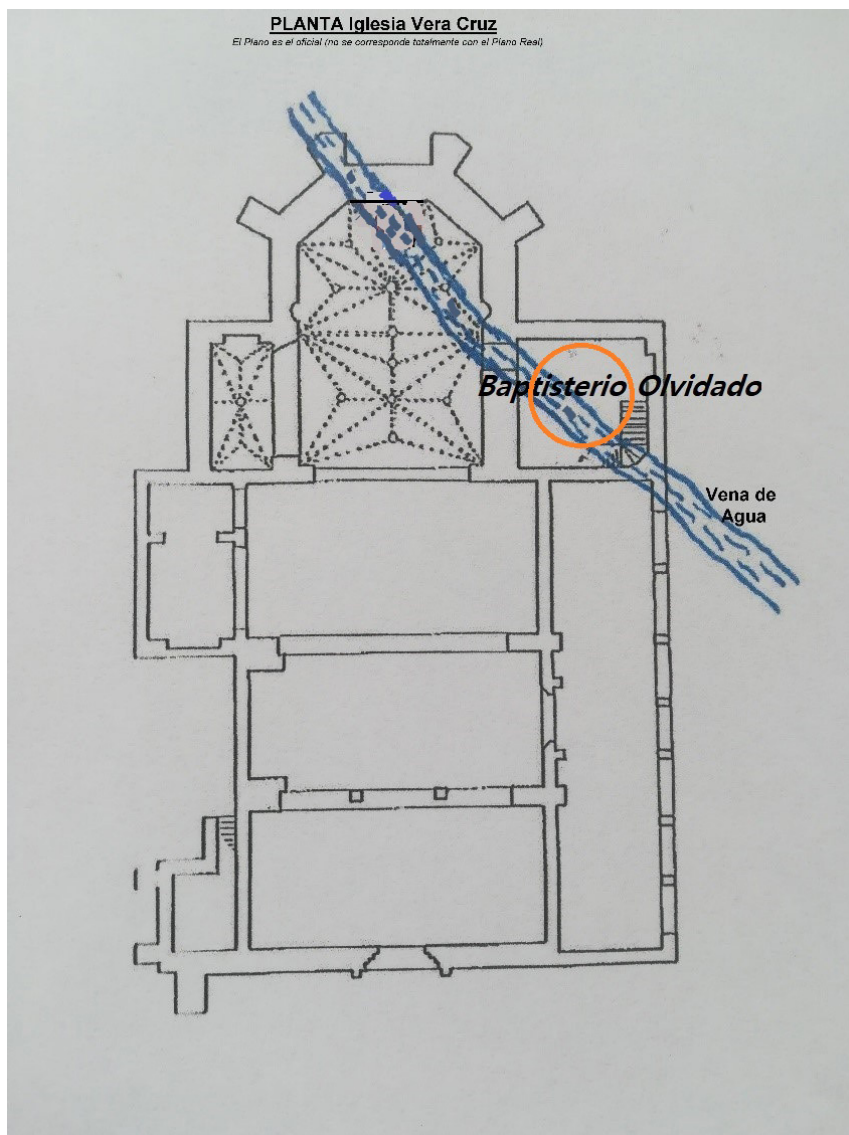
Todo esto únicamente es posible si consideramos la vena de agua subterránea que de noreste a suroeste atraviesa la parte posterior del Altar Mayor, pasa por la actual puerta que da acceso a la sacristía y sale por la unión de esta estancia con el atrio, para continuar por la Plaza Mayor. Esta vena de agua, de aproximadamente 1 metro de anchura y situada a una profundidad de unos 3 metros en verano, serviría en los primeros siglos del cristianismo para permitir llevar a cabo el bautismo por inmersión, y por eso el suelo de la sacristía está a un nivel inferior (incluso creo que en origen estaría aún más bajo para aproximarse al caudal de agua, quizá en forma de pozo habilitado a tal efecto, donde se practicaría el ritual con agua cogida directamente del subsuelo).

Bautismo, palabra que deriva de la transposición del vocablo griego *Baptizo*, o sumergir. De ahí recibe el nombre, ya que la forma más antigua era por *inmersión* (sumergir íntegramente a la persona, al igual que el Bautista hizo con Jesús en el Jordán). Otra forma de ablución, o ritual de purificación a través del agua (del latín *ablutio* o lavado), es por *infusión* o vertido de agua sobre la cabeza (es la forma más común actualmente). La tercera forma, menos utilizada, es por *aspersión*, salpicando agua. A lo largo de los años se ha tendido a la simplificación, por un predominio de la teología del pecado frente al ritual del renacimiento en sí que simbolizaba el bautismo por inmersión, pues tradicionalmente ha sido considerada la mejor forma de conseguir el renacimiento como hombre nuevo, libre de pecado, como hijo adoptivo de Dios.

Con el paso del tiempo se perdió esa forma del ritual, tapándose ese hipotético pozo y elevándose un poco el suelo de la estancia, quizá para preservarse de la excesiva humedad, toda vez que el antiguo rito hubo sido desechado. Comienza así el bautismo por infusión, lo que explicaría la doble pila de abluciones de factura avenerada de granito, que constituye uno de los elementos arquitectónicos más significativos del espacio existentes en la actual sacristía, que tomaría el relevo al antiguo ritual de la inmersión, y que tiene grabada la frase en latín *Memento Mei* (*Acuérdate de Mí* o *Recuérdame*), quizá en un intento de dar a ese sacramento la importancia que tiene y no caer en el error de olvidarlo al ampararse únicamente en las formas en vez de en el contenido simbólico. En algunos lugares, el ritual mediante inmersión pervivió hasta el siglo XIII. Incluso el dominico, y a la postre santo, Tomás de Aquino (1225-1274) defendía la preferencia del bautismo por inmersión frente al de infusión o aspersion. En la modalidad de inmersión, simbólicamente, el agua destruye las formas (antiguas) para volver a crearlas (renovadas), necesitando el humano el baño ritual íntegro para evolucionar, progresar, transformarse, en armonía con el ritmo cósmico pautado por su Dios. El agua absorbe la radiación, especialmente la infrarroja (por sus enlaces de puente de hidrógeno), alzándose por ello como creadora de vida (de ahí la tremenda importancia que tiene el agua, y no ningún otro sustituto, en los rituales de transformación y, entre ellos, el bautismo).

El agua como arquetipo de todos los líquidos, fuerza primordial para la vida y parte integrante del humano, reclama así su protagonismo en el ritual sagrado de ese espacio también sagrado, ya que el agua simbólicamente hace de vehículo que permite integrar las conexiones de las esencias de la Tierra en el humano para que este pueda armonizarse así con el Cosmos. Según el investigador de las religiones Mircea Eliade (1907-1986), la inmersión en agua (o sus formas derivadas) simboliza la regresión a lo *preformal*, la regeneración total al producirse la disolución de las formas, un nuevo renacimiento, un completo ritual iniciático (al igual que lo es el bautismo).





Plano de la Iglesia

Esa conexión con el agua, a través del simbolismo y el rito, ese lugar mágico, sagrado, donde según la tradición cristiana el humano se libera para siempre del Pecado Original, es el sitio donde se recibe el primer sacramento, el más importante por



simbolizar el inicio, la iniciación al catolicismo, del que no se puede prescindir según los cánones de la Iglesia, ya que desde esa visión iniciática se produce la muerte del humano pecador para emerger a la vida como humano redimido, para resurgir como una auténtica *Imitatio Dei* (a imagen y semejanza de Dios).

Dijimos anteriormente que esta tipología del baptisterio separado del resto del templo era común en los primeros años del cristianismo, destacando la etapa visigoda. Y, en esa línea, no podemos olvidar el pasado visigodo de la iglesia de la Vera Cruz, que presenta además el famoso tenante de altar, o columna central que sostiene actualmente el Altar Mayor, datada del siglo VII y proveniente de los talleres artísticos de Mérida.

Esta procedencia es un dato de extrema importancia a la hora de comprender la relevancia del agua, sus ritos, y su circunscripción a una estancia concreta, definida de forma singular, como es el baptisterio olvidado del que estamos hablando.

Si nos fijamos en la citada columna, presenta (entre otros motivos decorativos) una paloma con una rama de olivo. Esa simbología ha sido relacionada con el Espíritu Santo, y también con el fin del *Diluvio Universal*, por lo de la rama de olivo en el pico una vez llevada a cabo la reconciliación de Yavéh con el humano.

Pero el simbolismo va más allá, es más profundo que la somera y arcaica interpretación formal, no pudiendo obviar que la tradición cultural hunde sus profundas raíces en la colectividad, perdurando a través de los tiempos y solapando ideas y conceptos en las distintas y sucesivas civilizaciones, aunque las creencias religiosas partan de convicciones sólidas y no acierten conscientemente a establecer vínculos con teofanías anteriores. Ya en el mundo prerromano se adoraba a Ataecina, deidad muy antigua y presente en la península mucho antes de la llegada de los ejércitos de Roma. Sin existencia de imágenes que nos indiquen de forma certera cómo la representaban, su nombre se traduce como *Renacida*, y era considerada entre otras cosas diosa del renacer, de las aguas, del inframundo, de la fertilidad de la Tierra; deidad que fue asimilada por la religión politeísta de los romanos llegándola incluso a nombrar

en sus aras (altares) como *Dea Sancta Ataecina* (la Santa Diosa Ataecina). Los epítetos dejan ver la gran importancia de esta deidad, que se cree que era representada básicamente de dos formas: mediante una cabra (las más de las veces) y mediante una paloma blanca (como la paloma que hay en la columna visigoda de la iglesia de Santa Cruz, curiosamente).

En el proceso de asimilación romana, los símbolos perduraron, se adaptaron y se identificó a esta diosa con Proserpina, deidad romana muy relacionada con el agua y los manantiales (a pesar de su identificación, ambas diosas no llegaron a sincretizarse por completo). Así, el simbolismo ligado al agua nos va dando las claves para comprender la importancia que ese elemento tenía en origen en el paganismo romano, asumiendo con el cristianismo nuevas formas y conceptos, pero manteniendo la esencia de lo válido: el agua como elemento esencial de vida. Otra interpretación, otro concepto, pero una misma base.

Y en un templo cristiano, el agua supone regeneración, purificación y nueva vida en Cristo; y todo ello va irremediablemente unido al Bautismo, que se realiza sólo una vez porque infiere un sello sacramental indeleble, un momento de muerte y resurrección en base al agua, lo que refuerza la hipótesis de ese baptisterio en ese ambiente de símbolos relacionados con el líquido elemento. Ese ambiente como estancia con singularidad propia, separado en origen de la nave de la iglesia y hoy olvidado.

Si miramos la tradición y la historia, se cree que el actual culto a santa Eulalia (Patrona de Mérida) se inició discretamente a finales del siglo IV y se extendió abiertamente allá por el siglo VI, adoptando una hagiografía muy posiblemente derivada de la tradición romana precedente (de la diosa romana Proserpina). Y uno de los atributos de la Santa es un ramo, la *Palma Martirial* (y, también curiosamente, la paloma de la columna visigoda lleva una rama en el pico). Además, santa Eulalia está muy relacionada con la protección de las aves, incluso cuenta la leyenda que en el momento de su muerte (por martirio) salió una paloma blanca de su boca (y es una paloma la que aparece en el tenante-altar de la iglesia de Santa Cruz).

Así, la evolución de la veneración y culto en base al simbolismo del agua hunde sus raíces en *Ataecina-Proserpina-santa Eulalia*, de igual forma que se ve la relación de Mérida (talleres donde se ejecutó la columna visigoda de la iglesia de Santa Cruz) con los lugares donde el agua es protagonista, como el baptisterio olvidado de este templo. Es plausible, por tanto, que el simbolismo de la paloma no sea casual ni atribuible exclusivamente al concepto cristiano más tradicional, sino que debemos considerarlo de forma ambigua, aunque también cristiana, por venir de un lugar con unas convicciones y cultos concretos para situarse en otro lugar con las mismas inquietudes.

Pero no queda aquí el simbolismo que defiende la importancia del agua en la iglesia de Santa Cruz, pues en las columnas de su portada principal (la portada oeste), entre otros símbolos, aparecen dos sirenas (de las que ya hemos hablado) en sendas columnas (las columnas más exteriores, las románicas). Aunque la puerta principal de la iglesia presente una tipología gótica, esta se ve incluso en una portada más antigua, de factura románica. Sirenas y centauros adornan las columnas románicas, mientras que motivos florales hacen lo propio con las góticas. Además, el distinto color de la piedra que manifiesta uno y otro estilo arquitectónico expresa visualmente esa diferencia de épocas y estilos. Esas sirenas (en clara alusión a las aguas) están tocadas con un gorro *frigio*, un gorro que representa al iniciado cada vez que este se esculpe en las iglesias medievales.

De esta manera, nos presenta el simbolismo de que las representantes del agua son iniciadas, al igual que ocurre en el sacramento del bautismo, en que se produce una teórica y simbólica transformación de quien lo recibe, pasando de un mundo de pecado a un mundo de transmutación espiritual; es decir, de iniciación. Este concepto se verá reforzado en el exterior de esa fachada con dos cabezas tocadas también con gorro frigio, en un nivel más elevado de la misma, que se encuentran en la base del marco o alfiz que adorna la ventana (también gótica) que corona la portada principal. La cabeza

de la derecha se percibe fácilmente a simple vista, no así la de la izquierda, gravemente dañada por la erosión de la piedra.

Así, las sirenas flanquean con sus motivos románicos la portada gótica, de igual manera que esas dos cabezas, también sobre piedra del románico, flanquean la ventana que está en lo alto, de orden gótico; cabezas que presentan la boca abierta (en claro simbolismo y alusión a la importancia de la palabra que se va a escuchar dentro) y los ojos puestos en la puerta de entrada a la iglesia (en un claro gesto de advertir, de comunicar, el mensaje de iniciación que el feligrés encontrará a partir de ese momento, a partir de ese punto en el que se encuentra), lo que indica en su conjunto que al traspasar esa puerta se producirá la transformación espiritual del adepto. Eso es, ni más ni menos, lo que expresan y representan esas caras.

Toda una aportación al mundo del agua, al mundo del simbolismo, a la iniciación y a la transmutación espiritual, reflejado en los distintos espacios del templo de la Vera Cruz.

Y para terminar con esta visión de la importancia del agua, decir que la proporción de la misma que el propio cuerpo del humano posee hace resonancia directamente con el agua del templo. El agua que albergamos en nuestro organismo sintoniza con el entorno, con las emociones, con las percepciones, por lo que no debe extrañarnos que también reaccione ante la presencia de esas venas de agua que los templos poseen bajo sus solados. La iglesia como caja de resonancia del culto, como expansora de unos valores positivos, con una arquitectura sagrada basada en proporciones matemáticas perfectamente estructuradas y con un agua subterránea que se hace eco de todas esas oraciones, peticiones, plegarias y rituales enfocados a pulir la mente y la conciencia de los que asisten al ritual, no puede por menos que influir en el agua del humano que entra en el templo; dicho de otra manera, el agua de cada feligrés reacciona al ambiente que se genera dentro de las paredes de la iglesia, imbuyendo a este de una energía favorable para su autorrealización como persona, como si esa agua (tanto de la persona como del templo) actuase a modo de un receptor

mágico; de esta manera, dentro del templo se produciría una especie de mimetización emocional, gracias a la unificación de toda el agua presente en el mismo (humana y geológica). La iglesia se constituye así en un verdadero crisol de transmutación alquímica del humano como ser vivo al humano como ser espiritual, produciéndose una verdadera escalada en los peldaños de su evolución, un verdadero salto cualitativo hacia la deidad, un verdadero crecimiento personal, una verdadera proyección hacia Dios. Es, en definitiva, aprovechar las bonanzas del continente para expandir las del contenido, siendo el templo la Casa de Dios como continente apropiado para que el devoto alcance la comprensión absoluta de la liturgia y la común unión con el Altísimo.

Así, con la deambulación del humano por el templo, con su sola presencia, con su espíritu abierto y su conciencia expandida y proclive a los efectos del ritual, se produce un movimiento energético y de sensaciones que va más allá del mero posicionamiento en el lugar y que, sin duda, los maestros constructores medievales tomaban en consideración a la hora de conseguir que cada espacio, cada estancia de un templo, reverberase emocionalmente con la presencia ineludible del devoto.

Una adecuada puesta en escena para que cada feligrés alcance la unidad con el Todo, la unidad con Dios.

Esos arquitectos de lo sagrado, esos *Magistri Murorum*, eran los verdaderos artífices del templo, y no los mecenas que sufragaban las obras. El arquitecto, el verdadero artífice de la obra, no dejaba constancia de su participación, no necesitaba saciar su ego, pues era tal el nivel de conciencia de este personaje que no importaba su trascendencia, sino la función que su obra debía cumplir. El arte sagrado es una expresión tangible de algo invisible, que a través del simbolismo soslaya la importancia del artista, dado que el símbolo no es creado por el humano (realmente no se crea, sino que se descubre, por existir previamente quizá en planos no conocidos del Gran Geómetra y a los que se hace necesario acceder), no pertenece a la genialidad humana, sino al milagro acaecido gracias a la conexión con lo divino. El artista recibe la inspiración de lo Alto,

quedando en segundo plano por tanto su genialidad a nivel individual, puesto que el arte generado, la obra ejecutada, la grandeza simbólica plasmada, no son un fin en sí mismos sino un modo de transformación y crecimiento vital y espiritual.

Para el *Magister Muri*, realizar la construcción con arreglo al telurismo, al simbolismo, a la arquitectura sagrada, al plan constructor de Dios, era desarrollar un camino iniciático, experimentar un crecimiento personal y un servicio a la colectividad de tan magnánimas proporciones que su nombre y figura quedaban desplazados en favor de la grandiosidad y perpetuidad de su obra y diseño. Sin duda, todo un ejemplo de humildad y conocimiento, inequívoca virtud de los verdaderos Maestros.

Ya en tiempos posteriores, desde la plenitud del Medievo, destaca en el costado del Evangelio otra forma de llevar a cabo el bautismo, una pila bautismal de particular relevancia histórica y artística, cuya materialidad, cronología y elementos formales permiten situarla dentro de las producciones escultóricas de principios del siglo XVI en la Península Ibérica.

La pila está labrada en granito, roca ígnea de gran dureza y durabilidad, ampliamente utilizada en el ámbito constructivo y escultórico de la región durante la Baja Edad Media y los albores de la Edad Moderna. El uso de este material, además de responder a la disponibilidad geológica local, confería a las piezas litúrgicas una resistencia idónea frente al uso continuo y al desgaste ocasionado por el agua bendita, elemento indispensable en el sacramento del bautismo. El proceso de tallado del granito requería herramientas de hierro templado —cinceles, punteros y mazos— y una pericia técnica que solo los canteros especializados dominaban.

El primer enclave de la pila bautismal estuvo en el ángulo que forman las escaleras del coro, próximo a la puerta trasera del templo. Los neófitos lo primero que debían recibir al entrar en lugar sagrado era el bautismo, según la creencia antigua. La pila se trasladó al recinto actual cuando se tapiaron las puertas que conducían al antiguo cementerio adosado a la iglesia, que hoy ocupan algunas casas y una estrecha calle que se dejó para aislar el templo. En 1857 una gran peste de viruela hizo que el

convento abandonado años atrás tuviera que servir para enterrar los cadáveres que la epidemia producía, y hubo que llevar hasta allí las puertas de madera de ese vano de la parroquia, que se cerró porque ya carecía de cometido, al haberse inhabilitado el camposanto adyacente a la iglesia en favor del construido en 1836 que, aunque flamante, quedó pronto saturado debido al brutal ataque del virus.

La datación de la pila bautismal en los inicios del siglo XVI se fundamenta en el análisis estilístico de su ornamentación. Este periodo corresponde a la transición entre el gótico tardío y los primeros influjos renacentistas en la península ibérica. Las pilas bautismales de esta época, especialmente en zonas rurales, conservan aún soluciones formales propias del gótico final, como la presencia de gallones y motivos de tracería, mientras incorporan paulatinamente nuevas proporciones y sobriedad ornamental derivadas del incipiente Renacimiento.

El cuerpo de la pila presenta decoración a base de gallones, es decir, molduras convexas dispuestas radialmente que segmentan la superficie externa del vaso. Este recurso ornamental, heredero de tradiciones medievales, simboliza en el ámbito litúrgico la pureza y la regeneración espiritual que conlleva el bautismo. Asimismo, se observa una leve decoración de tracería gótica en su parte superior, caracterizada por líneas curvas entrelazadas y motivos geométricos de inspiración arquitectónica. Esta sobria aplicación ornamental revela un equilibrio entre la funcionalidad del objeto y la búsqueda de un componente estético acorde con la solemnidad del rito sacramental.

La disposición de la pila en el lado del Evangelio obedece a criterios litúrgicos vigentes durante la Edad Moderna. Situada generalmente cerca de la entrada del templo, simboliza el acceso del neófito a la comunidad cristiana a través del bautismo, primer sacramento de iniciación. La elección del lado del Evangelio, vinculado tradicionalmente con la doctrina y la palabra de Cristo, refuerza la idea de que el bautismo constituye la puerta hacia la vida espiritual y el conocimiento de la fe.

La combinación de gallones y tracería gótica, junto con su ejecución en granito, convierte a esta pila bautismal en un

testimonio significativo de la pervivencia del lenguaje gótico en las primeras décadas del siglo XVI, especialmente en contextos periféricos respecto a los grandes centros artísticos. Su estudio aporta datos relevantes sobre la continuidad de formas medievales y su adaptación a nuevas sensibilidades estéticas, así como sobre la práctica litúrgica de la época.

En el mismo espacio litúrgico se localiza una escultura de san Juan Bautista, datada en el siglo XVIII, ejemplo característico de la imaginería barroca española. La pieza presenta al precursor de Cristo en actitud de predicación, con atributos iconográficos clásicos: el cordero místico sobre un libro al que señala el santo, elementos que subrayan su papel teológico como anunciador del Mesías. El tratamiento del cuerpo, cubierto parcialmente por un tosco manto de piel, refleja un equilibrio entre naturalismo y dramatismo, acorde con las corrientes artísticas de su época.

Encima de la actual capilla bautismal se encuentra la tribuna, un espacio arquitectónico destinado a la comunicación visual y acústica entre el coro y el resto de la nave. La tribuna se conecta con el coro mediante una angosta puerta, característica frecuente en iglesias de tradición barroca y renacentista, donde la economía del espacio y la funcionalidad litúrgica condicionaban la distribución de los elementos arquitectónicos.

Históricamente, la tribuna estuvo ocupada por un órgano, instrumento que desempeñaba un papel central en la liturgia y en la música sacra. Los órganos no solo servían para acompañar el canto litúrgico, sino que también constituían un símbolo de prestigio eclesiástico y artístico, dada la complejidad técnica de su construcción y la riqueza ornamental de sus cajas y tuberías.

El órgano original sufrió una destrucción sistemática en el año 1836, durante la guerra civil que enfrentó a los carlistas con el gobierno instituido. En ese conflicto, los carlistas, adversarios del régimen central, ocuparon el pueblo y causaron daños significativos en diversos bienes religiosos, con el fin de afectar tanto la moral de la población local como los símbolos de la autoridad civil y eclesiástica. La destrucción del órgano



refleja, además, el carácter estratégico de los elementos litúrgicos como instrumentos de poder simbólico.

Tras la pérdida del órgano, se colocó en la tribuna un facistol o atril de coro, típicamente de carácter catedralicio o conventual. Este tipo de mobiliario estaba destinado a sostener partituras y libros litúrgicos, facilitando la lectura coral y la coordinación de los cantores. La calidad constructiva y el estilo del atril sugieren que procedía del antiguo cenobio, lo que indicaría una reutilización de bienes muebles monásticos tras la desamortización o abandono de los conventos en la región. Esta práctica de reaprovechamiento de elementos litúrgicos y muebles religiosos era habitual en el siglo XIX, tanto por razones económicas como por la intención de preservar objetos de valor artístico y funcional.

La tribuna, además de su función práctica, cumple un rol simbólico dentro del espacio sacro: actúa como enlace visual entre la comunidad de fieles y los responsables del canto y la música litúrgica, estableciendo un orden jerárquico y acústico coherente con la estructura eclesial. La presencia del facistol, junto con los restos históricos de la capilla bautismal y del antiguo órgano, evidencia la estratificación histórica del mobiliario y la adaptación de los espacios litúrgicos a lo largo del tiempo, reflejando las transformaciones políticas, sociales y religiosas que afectaron al templo y a la localidad.

Actualmente parte del coro sirve de almacén a imágenes y elementos sacros, destacando un óleo sobre lienzo, obra popular del siglo XVIII en estado bastante precario de conservación, que representa a la Virgen del Carmen. No obstante, muestra el carácter devocional y la función de la pintura como objeto de culto adaptado a la estética local.

Mención especial en el templo requiere la talla de santa Rita de Casia, sita en el lado del Evangelio, una imagen escultórica de notable interés histórico-artístico, ejecutada en madera policromada y atribuible al siglo XVII.

A mediados del siglo XIX, cuando los frailes del convento de la localidad fueron exclaustrados, se trajo el templete con

la efigie de santa Rita de Casia a este lugar, y desde entonces recibe el nombre de esa advocación. Poco después se picó y se lució la capilla para adecentarla al culto, por un importe de 93 reales (Libro de Cuentas de Fábrica, año 1858). La Santa recibió el título de patrona del pueblo y la gran devoción que por todo el contorno ya tenía se vio acrecentada.

Santa Rita nació un 22 de mayo de 1381 en Roccaporena (Italia) con el nombre de Margherita Lotti Ferri (su familia la llamaría cariñosamente Rita), es casada a los 14 años con el que sería un marido maltratador (Paolo Mancini), y con el que tuvo dos hijos mellizos (Jacobo y Paolo). Por tribulaciones de la vida su marido es asesinado, y al ver Rita que sus hijos querían vengar la muerte de su padre (ejercer la venganza o *vendetta*), pide a Dios que se lleve a sus vástagos antes que llenen sus manos de sangre. Tras caer enfermos, poco después morirían.

Transcurridos estos acontecimientos, Rita ingresa en el monasterio agustino de santa María Magdalena, en Casia (Italia), no sin haber sido rechazada varias veces tanto por su edad como por haber estado casada y con hijos. Tras varios intentos lo consigue, supuestamente gracias a un *milagro*. A tal respecto se cuenta que una noche Rita oyó que repetían su nombre, abrió la puerta y se encontró con san Agustín, san Nicolás de Tolentino y san Juan Bautista, que la llevaron hasta las puertas del monasterio y, tras un éxtasis, ella quedó dentro de sus dependencias. Ante este *milagro* fue admitida, porque se interpretó que ese era el deseo de Dios.

A partir de ahí, por fin puede entregarse a una vida de oración y penitencia como monja agustina de clausura hasta el fin de sus días, un 22 de mayo de 1457. Curiosamente nació y murió el mismo día (22 de mayo). Para muchos, esa coincidencia ya tiene mucho de especial. Por otra parte, durante su vida pasó por todos los estados civiles: soltera, casada, viuda y religiosa, además de haber tenido hijos y haberlos perdido. Sin duda, un brutal cúmulo de experiencias acumuladas a sus espaldas.

El que santa Rita sea ejemplo de anteponer el perdón ante el odio y la venganza (tal y como hizo en su matrimonio) convier-

ten a esta Santa en destinataria de oraciones para problemas conyugales. No obstante, es más conocida por ser Patrona de los Casos Imposibles, acepción esta más asumida por el público en general gracias a los milagros que a esta Santa se atribuyen.

Referente a los milagros y como curiosidad, decir que la famosa frase *Santa Rita, Rita, lo que se da no se quita* proviene, al parecer, de una petición que cierta doncella poco agraciada físicamente hizo a la Santa para encontrar pareja. Y milagrosamente la encontró, pero poco antes de la boda el chico se echó atrás, lo que originó la famosa frase de la doncella a la Santa, claramente enojada por la cesión primero y posterior despojo del *derecho/milagro* adquirido.

Por toda su trayectoria fue canonizada en 1900 por el Papa Vincenzo Gioacchino Raffaele Luigi Pecci (1810-1903), más conocido como León XIII. Son muchos los milagros que se achacan a santa Rita, no solo en vida de esta sino siglos después de su fallecimiento, por la supuesta intercesión ante Dios tras el rezo y peticiones que distintos fieles elevan a la Santa. Actualmente en España también es Patrona de los funcionarios de la Administración Local desde mediados del pasado siglo.

De santa Rita han quedado una serie de elementos como símbolos de su Santidad:

- Las abejas: según la tradición rritiana, cuando Rita era todavía bebé varias abejas blancas rodeaban su cuna para llevar miel a su boca. En este sentido, el Papa Maffeo Barberini (1568-1644), más conocido como Urbano VIII (quien beatificó a la Santa en 1627) estudiaba el comportamiento de estas curiosas abejas (únicas en el mundo, al parecer), y no en vano formaban parte de su escudo papal. El famoso escultor, arquitecto y pintor italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) nos ha dejado numerosas muestras de estos insectos en sus obras por toda Roma y, sobre todo, en el Vaticano.
- La llaga/espina de su frente: se cuenta que, tras pedir a Dios ser partícipe de su sufrimiento, un ángel descendió

del Cielo con una espina de la Corona de Cristo y se la clavó en la frente, llevando esa herida a partir de entonces y para siempre como *Estigma Crístico*. Santa Rita es considerada una mística; es decir, una persona que se dedica a la vida contemplativa y de oración, entrando en comunicación directa con Dios sin necesidad de estructuras intermedias. Así, tiene la capacidad de conectar su alma con lo sagrado, con la Deidad, mientras vive la experiencia terrena en un cuerpo mortal.

- La Cruz: como símbolo del sufrimiento de Cristo.
- El Rosario: que simboliza la oración y la devoción hacia la Virgen María, siguiendo el ejemplo de vida y valores que caracterizan a la Madre de Dios. Las cuentas que contiene se utilizan para la concentración de la mente.
- Las rosas: en este sentido se asevera que, estando Rita ya muy enferma en su lecho, pidió a un familiar que trajera una rosa de su huerto. A pesar de las nieves existentes y la lógica incredulidad del familiar, había una rosa radiante y olorosa que desafiaba las inclemencias del tiempo. Su familiar, maravillado, la cogió y se la llevó. Junto a su cama, esa rosa perduró ofreciendo un intenso perfume hasta su muerte. Desde aquel acontecimiento se cubre la urna de su cuerpo incorrupto con rosas, asociándose esta olorosa flor con la Santa.

Hay además otros símbolos menores, y que dependen de los distintos lugares donde se rinde culto a la Santa: la vid, el anillo, los higos...

Por todo, santa Rita ha sido y es un referente religioso en el pueblo y la comarca, y para ensalzar su figura en Santa Cruz de la Sierra se ha colocado una figura metálica en la plaza Mayor del pueblo junto a la esquina de poniente del atrio. Un tributo y un símbolo a un icono de la milagrería que tradicionalmente se ha venido venerando por miles de fieles de kilómetros a la redonda.

Y precisamente es esa pulsión atávica del humano por venerar símbolos del Más Allá en su ancestral búsqueda de la

sanación que ha venido posibilitando una antiquísima peregrinación a este pueblo cada 22 de mayo, Día de santa Rita, el día que se conmemora su fallecimiento. Debemos recordar que en la tradición cristiana el día de la muerte se considera el *Dies Natalis*, el Día del Nacimiento (un nuevo nacimiento), por entenderse que al morir el cristiano nace a la vida nueva y verdadera, la vida definitiva junto a Dios. Así lo refleja san Pablo (Flp. 1, 21 y 2 Cor. 5, 8). Por eso en el santoral católico donde se celebra a los santos un día concreto, ese día corresponde al día en que murieron, su *Dies Natalis* (excepción hecha con san Juan Bautista, que al ser considerado el precursor de Jesús se celebra el día de su nacimiento, 24 de junio, no el de su muerte).

La tradicional veneración a santa Rita ha elevado a la iglesia de la Vera Cruz a destino de peregrinación, colocándola en la Ruta del Fervor Religioso, porque ha sido capaz de arrastrar a cientos de fieles desde toda la región (y otras partes de España) año tras año hasta este pequeño pueblo. Ese fervor religioso es capaz de movilizar a cientos de peregrinos cada año porque genera en ellos sensaciones de bienestar y felicidad al experimentar vivencias religiosas y místicas.

Nunca ha importado el frío, el calor, el cansancio, las inclemencias del tiempo... santa Rita atrae a cientos de fieles hasta estos lares: unos vienen a agradecer y otros a pedir; y no sólo participando de las misas practicadas en su honor el día de su festividad, sino también de las novenas que año tras año se siguen realizando a tal efecto. Todos vienen con ilusión y con la firme convicción de que regresarán siendo distintos, sobre todo si se han hecho acreedores de los favores de la Santa. Personas movidas por el fervor religioso, por promesas hechas a la Santa, para pedir milagros e intercesiones, para cumplir penitencias, para sanar males del cuerpo y del alma, peregrinos abiertos al sacrificio y preparados para su encuentro con lo sagrado, auténticos buscadores de la fe, auténtica peregrinación religiosa.

Y aunque el cuerpo incorrupto de la Santa está en la Basílica de santa Rita, en Casia (Italia), sin embargo, las peregrinaciones

buscando sus milagros se realizan no solo a esa Basílica (donde su cuerpo incorrupto se encuentra expuesto al público), sino a todos los santuarios o iglesias donde se la venera (como es la iglesia de la Vera Cruz de Santa Cruz de la Sierra).

Los asistentes a los oficios religiosos cada 22 de mayo, da igual que sean nativos o foráneos, buscan impregnarse de la espiritualidad del evento, favorecido todo ello por el ambiente cálido y acogedor que Santa Cruz brinda a todo devoto y peregrino de la fe. Sin duda es un día grande, muy grande, para el pueblo, que ofrece su hospitalidad y su buen hacer para con todos.

Y el momento culmen de la peregrinación llega con las rosas, esas rosas bendecidas que ornan el arco de la Santa, esa ofrenda floral de la misa principal de cada 22 de mayo, donde cada asistente a la ceremonia pugna con ahínco, devoción y algún que otro empujón por hacerse con una de las innumerables rosas bendecidas del palio multicolor que rodea la venerada talla.

El peregrino busca en esas rosas gracias, peticiones y favores que beneficien a quien las porte. Obviamente entendiéndose por fe que, como todos los sacramentales, tienen el poder de sanar el alma y limpiarla de pecados, en base al poder que otorga esa fe, la oración y la devoción. Y aunque la reliquia de la Santa se expone a los fieles en ese concurrido y señalado día, son la talla y las flores las que se llevan casi toda la atención.

Curiosamente, la reliquia del *Lignum Crucis* no atrae a masas de peregrinos; es más, la mayor parte de la gente que acude al templo no es consciente de su existencia.

La talla de santa Rita destaca por su cuidada elaboración técnica, apreciable en la delicadeza del modelado anatómico y en la aplicación de la policromía, que evidencia un conocimiento preciso de las técnicas de estofado y dorado propias del Barroco hispánico. Al verse afectado y atenuado el cromatismo por el paso del tiempo, a finales del pasado siglo se llevó a cabo la restauración de la talla en los talleres de la vecina localidad de Puerto de Santa Cruz por Ana M<sup>a</sup> Fernández,

con una acertada técnica de policromía y estofado a imagen y semejanza de la de santa Florentina del escultor murciano Francisco Salcillo y Alcaraz (1707-1783), en coherencia con la iconografía tradicional de la Santa. Esta obra se inscribe dentro de un contexto devocional en el que santa Rita, canonizada en 1900 pero venerada con anterioridad, ocupaba un lugar significativo como intercesora en causas difíciles, lo que explicaría su presencia en el templo.

La devoción a santa Rita de Casia en Santa Cruz de la Sierra posee una significancia antropológica profunda, reflejando una interacción entre la tradición religiosa, la identidad comunitaria y las prácticas devocionales que trascienden lo meramente litúrgico.

Santa Cruz de la Sierra, una localidad con una rica herencia histórica, ha sido testigo de diversas transformaciones religiosas a lo largo de los siglos. La presencia de la figura de santa Rita en la comunidad se remonta a la época del convento agustino, fundado en 1629, donde la imagen de la santa fue venerada como símbolo de esperanza y mediadora en causas difíciles.

Cada 22 de mayo, día de santa Rita, la localidad experimenta una transformación significativa, con misas y novenas, peregrinos y curiosos; incluso los días previos, los días de novenas, esos días que invitan a rezos colectivos que refuerzan la unidad comunitaria y la preparación espiritual para la festividad. La imagen de santa Rita es adornada con rosas de forma totalmente exclusiva y diferenciadora del tratamiento que se otorga al resto de imágenes de la iglesia, que luego son bendecidas y distribuidas entre los asistentes. Esta práctica simboliza la intercesión de la santa y la transmisión de su gracia a través de un objeto tangible.

Una solemne procesión recorre las calles del pueblo, con la participación activa de los habitantes y visitantes, reflejando la devoción colectiva y el fortalecimiento de la identidad comunitaria. Estas prácticas no solo son actos de fe, sino también rituales que consolidan la cohesión social y cultural de Santa Cruz de la Sierra.

La devoción a santa Rita cumple múltiples roles dentro de la comunidad. La festividad congrega a personas de diversas generaciones y orígenes, fortaleciendo los lazos intergeneracionales y promoviendo un sentido de pertenencia.

Los fieles encuentran en santa Rita un canal para expresar sus esperanzas, sufrimientos y gratitudes, utilizando la devoción como medio para procesar experiencias personales y colectivas.

La celebración anual actúa como un marcador de identidad local, diferenciando a Santa Cruz de la Sierra de otras comunidades y preservando sus tradiciones frente a influencias externas.

La devoción a santa Rita en Santa Cruz de la Sierra trasciende lo religioso, integrándose profundamente en la estructura social y cultural de la comunidad. A través de sus prácticas devocionales, la localidad no solo honra a su patrona, sino que también refuerza su identidad colectiva, promueve la cohesión social y ofrece un espacio para la expresión emocional y espiritual de sus habitantes.

Pero hace dos años tuvo lugar en Santa Cruz de la Sierra otro hecho religioso de importante calado. Dadas las relaciones de la Santa Cruz de la Sierra cacereña con la Santa Cruz de la Sierra boliviana (poblaciones actualmente hermanadas), el alcalde de la boliviana población de Cotoca trajo una talla de su aclamada Virgen, la Virgen de Cotoca, muy venerada en aquellas tierras transoceánicas por la feligresía no sólo de la ciudad de Cotoca sino de todo el territorio de la Santa Cruz boliviana.

Ante este hito histórico-religioso, los miles de bolivianos residentes en España encontraron en la Santa Cruz de la Sierra cacereña, y por ende en la iglesia de la Vera Cruz, un destino de peregrinación religiosa que ha quedado instaurado para llevarse a cabo cada 8 de diciembre (Día de la Inmaculada Concepción de María). La primera peregrinación a la Virgen de Cotoca española se realizó en 2023, y cada vez cuenta con más afluencia de público boliviano hasta estas tierras. La ruta de peregrinación parte de la vecina localidad de Trujillo, y se ejecuta caminando los 15 kilómetros que, aproximadamente, separan las dos poblaciones.



Una nueva ruta peregrina del fervor religioso que mueve a numerosos fieles hasta la iglesia de la Vera Cruz.

La estrecha relación de estas poblaciones hermanas (la cacereña y la boliviana) deriva del hecho de que el explorador Ñuflo de Chaves (1518-1568) nació en la Santa Cruz de la Sierra cacereña, marchándose al continente americano y fundando la Santa Cruz de la Sierra boliviana (la que allí se llama *la Vieja*, que actualmente es un yacimiento arqueológico, para distinguirla de *la Nueva*, la actual y próspera gran urbe boliviana, a la que llegaron los santacruceños de la Chiquitanía de allá tras varias traslaciones de población). Actualmente, la Santa Cruz de la Sierra cacereña es destino de varios eventos anuales con los hermanos de Bolivia, siendo escenario de la mayor concentración de bolivianos de todo el continente europeo. Sin duda un orgullo para Santa Cruz que crece año tras año.

Símbolos de esa centenaria actividad peregrina de Santa Cruz de la Sierra hay varios repartidos por el pueblo, y concretamente en la fachada exterior de la capilla de santa Rita hay dos de ellos: dos medallones de temática peregrina de unos 18 cms de diámetro, de forma circular y de los que poca gente se ha hecho eco, dado que están muy fusionados con el color de la pared.

Son sendos bajorrelieves, donde uno representa claramente un cayado, báculo o bordón (bastón típico de peregrinaje), y el otro parece ser una especie de busto con las manos juntas frente al pecho portando algo que nos recuerda a la esclavina o capa que los peregrinos tradicionalmente se echaban a los hombros. Son dos figuras discretas, mimetizadas con el desgaste y decoloración que en la piedra ha ido dejando el paso del tiempo. Son dos figuras que recuerdan el acto de la peregrinación, pero que se desconoce el porqué de esa ubicación, así como el momento en que se decidió hacerlas parte de la pared exterior del templo, aunque desde luego entroncan con un simbolismo que en absoluto va desencaminado, porque Santa Cruz fue (y sigue siendo) Lugar de Peregrinación.

Claro está que esas dos figuras expresan a la perfección el icono del *Homo Viator*, u hombre viajero, que lleva antropoló-

gicamente inherente la condición de viaje, de búsqueda hacia una meta, para conseguir un objetivo más allá del puramente material, porque el peregrino (a diferencia del turista religioso) no establece la consecución de su objetivo únicamente en el lugar sagrado de destino, sino que todo el Camino, todos los pueblos por los que pasa, todos los paisajes y senderos que habita nutren su esencia y forman parte del aporte espiritual que busca con su peregrinación.

Y siguiendo con el recorrido artístico de la iglesia, frente al altar de santa Rita hay otro pequeño recinto en cuya pared se encuentra un arco de medio punto ciego debajo del cual se ha colocado una imagen de la Virgen de Guadalupe, de talla reciente.

Hasta hace poco tiempo también se encontraba aquí una escultura del Niño Jesús de escuela española barroca, bendiciendo y con la bola del mundo en su mano izquierda, propia del arte religioso del siglo XVII. Actualmente ha sido colocada, junto a otras tallas, en el lado de la Epístola, entre la Purísima y la Virgen de Cotoca, donde la podemos ver. La escultura se presenta como una obra paradigmática del arte devocional del siglo XVII, donde la sensibilidad del Barroco español alcanza uno de sus más altos grados de expresividad teológica y emocional. Nos hallamos ante un Niño Jesús de pie, representado con toda la solemnidad de su doble naturaleza: niño y rey, humano y divino.

Tallado en madera, de cedro real, el cuerpo del Niño aparece ligeramente girado, con la pierna izquierda apoyada y levantando la derecha, en suave contraposto que aporta un delicado movimiento al conjunto. Su rostro sereno y redondo, de mejillas sonrosadas, refleja tanto la inocencia de la infancia como una madurez precoz, típica de las representaciones teológicas del “Emmanuel” -Dios con nosotros-. Los ojos, grandes y almendrados, parecen mirar con suavidad pero con firmeza, como si supieran ya el destino que les aguarda.

Su mano derecha se alza en gesto de bendición, con los dedos índice y medio extendidos, y los otros dos replegados, una fórmula iconográfica heredada del arte bizantino,

que representa la Trinidad y las dos naturalezas de Cristo. El gesto, pese a su sencillez formal, transmite autoridad sagrada: el Niño no solo bendice, sino que imparte paz y consagra el mundo con su presencia.

En su mano izquierda sostiene la esfera del mundo, el globo terráqueo, a menudo de color azul con líneas doradas, rematada en ocasiones por una pequeña cruz. Esta bola del mundo (*globus cruciger*) es un poderoso símbolo de la realeza cósmica de Cristo: el infante que sostiene el universo, el Creador hecho criatura. La posición firme de su pequeña mano nos recuerda que el Niño no juega con el mundo: lo gobierna.

En su conjunto, la escultura del Niño Jesús bendiciendo con el orbe se sitúa entre el arte y la catequesis. Su función no es solo estética, sino devocional, en ella se condensa un mensaje doctrinal claro -Cristo es Rey y Salvador desde su infancia- y, al mismo tiempo, se ofrece una figura amable, próxima, a la que se puede rezar, vestir, cargar en brazos durante procesiones o colocar en el camarín.

La superficie de la talla, tratada con estofado y encarnado fino, revela la pericia del escultor, probablemente vinculado a alguno de los talleres activos en el ámbito castellano, andaluz o extremeño. La técnica de encarnado logra una textura sutil que imita la piel, con veladuras finísimas y un brillo controlado, dotando al Niño de una presencia cálida, casi viva.

Esta imagen del Niño Jesús es mucho más que una representación piadosa. Encierra en sí una cristología completa. Su infancia alude a la Encarnación, al misterio de un Dios que baja a la Tierra para hacerse como nosotros. Su gesto de bendición expresa su misión sacerdotal y redentora. La bola del mundo remite a su poder real y universal. Su desnudez parcial evoca humildad, humanidad, accesibilidad.

En el siglo XVII, esta iconografía tenía además un valor contrarreformista, frente a los cuestionamientos protestantes sobre el culto a las imágenes, estas esculturas respondían con una teología visual del misterio, buscando conmover y educar al fiel por medio de la belleza y la cercanía afectiva. Cada trazo

del cincel, cada capa de policromía, cada pliegue de su túnica, nos habla de un Dios que sostiene el mundo con una mano infantil y que bendice desde la sencillez de un rostro que mira al hombre... no desde lo alto, sino desde el mismo suelo que pisa.

También en el lado de la Epístola tenemos una joya arquitectónica: un hermoso púlpito de excelente hechura gótica de finales del siglo XV, adosado a la pared y labrado en piedra poligonal, al que se accede por unas escaleras de cantería adosadas al muro, que han sido rebajadas. Su primer enclave estuvo en el lado opuesto del templo, pero cuando se hizo la última reforma general de la iglesia se trasladó al sitio actual porque había mayor espacio, ocasionando cicatrices en las uniones de las piedras que aún hoy se pueden contemplar. Es un conjunto ampliamente decorado: el remate está formado por una cornisilla de pequeñas rosetas; los paños del cerramiento tienen labrado en relieve una arquería ciega de medio punto, apoyados sobre columnillas, ornamentados con tracería gótica, y quedan cerrados por otras dos filas de rosetas encadenadas de diferentes tamaños, con otros adornos intercalados en la hilera inferior y varios adornos con motivos geométricos y florales.

En la base del púlpito destaca la abundante decoración vegetal y figurativa que nos da una idea de discontinuidad en el repetido enlace de las cintas que dibujan rosetas bajo círculos, mascarones de tipo popular y muy expresivos, acentúan doblemente el carácter un poco blando del modelado de los rostros, de formas llenas, robustas y muy expresivas. Se sustenta sobre una sencilla pilastra igualmente de cantería. Las escaleras, que han quedado sin unión con el resto del conjunto, no contienen la baranda de hierro forjado que en años anteriores tenían. Todo ello indica que actualmente es una figura testimonial más que un lugar de oratoria sacra, como fue en otros tiempos.

En la actualidad, en la iglesia católica ha desaparecido casi del todo el uso tradicional del púlpito motivado en parte por los cambios a partir del Concilio Vaticano II. Ya no se predica ni se leen los textos bíblicos desde los púlpitos, pero ellos están

ahí, en iglesias, ermitas y catedrales, para recuerdo o admiración de los visitantes, pues, por su construcción y estilo, algunos son obras artísticas, lo mismo que el resto del edificio. Otros servirán más bien para recuerdo del pasado Ellos son testigos de sermones homilías y otras prédicas. Desde ellos era desde donde el predicador, cura o fraile, subía el día de la fiesta del patrón u otra fiesta importante, a lo largo del año, para ‘echar su sermón’. Así era como se decía. También desde ellos el párroco pronunciaba su homilía dominical con la debida solemnidad Y también desde ese lugar el cura encargado de la parroquia, vestido con el roquete, dirigía el rezo del Santo Rosario, si no todos los días, al menos los festivos.

Ahora, lo hacen desde el altar, sirviéndose de los ambones o de atriles de madera o de metal Y todo se hace ya con menos solemnidad. Lo mismo que es menos también la participación de los fieles cristianos.

Los púlpitos de las catedrales, basílicas e iglesias románicas o góticas suelen destacar por su elegancia y belleza artística, lo mismo que el resto del edificio. Y más si su construcción es de la misma época. En las catedrales era el canónigo magistral el encargado del sermón cada domingo durante la misa solemne. Solía hacerlo muy bien, pues era esa su principal función. A ello había opositado, demostrando conocimientos teóricos y prácticos de oratoria. Había sido elegido para ese cargo por sus cualidades. Y lo demostraba, a la hora del sermón u homilía, los fieles, sentados en los bancos, o antiguamente en los reclinatorios que había en todas las iglesias, escuchaban con atención y creencia al predicador. En determinadas épocas del año los sermones versaban sobre las verdades eternas, muerte, juicio, infierno y gloria, o los misterios del cristianismo. El predicador, en este caso, se esforzaba mucho más, elevando su voz y utilizando un léxico específico y que pudiera impactar en los fieles. Y de hecho ocurría así. En los oyentes se mezclaba el asombro, con el temor, el respeto y otros muchos sentimientos. También desde el púlpito el cura párroco, a la hora de la homilía, aprovechaba para dar a sus feligreses los consejos y

consignas que, emanados del Evangelio, tenían que cumplir. Además, a veces aprovechaba para poner en evidencia ante todos los presentes los incumplimientos de algunos feligreses y su falta de respeto a los designios de la divinidad.

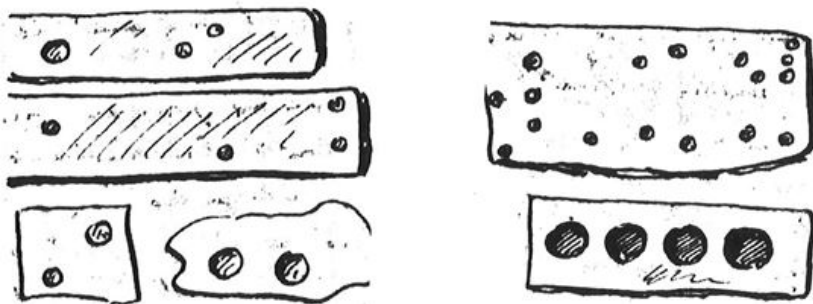
Los púlpitos son testigos de todo esto y de mucho más. Y ahí están llamando la atención a los visitantes de ermitas, iglesias y catedrales, unos por sus valores artísticos y el tipo de construcción, y todos por el recuerdo de un pasado con formas de vida y costumbres distintas a las de hoy, pero dignas de respeto y valoración.

Y respecto al púlpito, tenemos que traer a colación las investigaciones del polifacético Mario Roso de Luna, que en sus escritos de 1903 aseveraba que el párroco de Santa Cruz, por aquel entonces, le entregó un libro copiado por el vecino Manuel Hidalgo Aguilar, que a su vez pertenecía a un libro más antiguo, en el que se hacía alusión a una piedra de cantería con extraños jeroglíficos, y que a buen seguro provendría de los restos de los antiguos pobladores que habitaron la sierra hace milenios.

Hoy, esa piedra (o lo que queda de ella) es uno de los pedaos de acceso al púlpito, donde podemos verla y comprobar el tipo de escritura que presenta, muy probablemente perteneciente al signario ELTAR (Escritura Lineal Tartésica, o preTartésica).



Y en el atrio de la iglesia de la Vera Cruz existieron (según esas mismas fuentes), otras que el arqueólogo dibujó y publicó también en 1903 (hoy desaparecidas).



Pero siguiendo con la descripción de la iglesia, al descender del presbiterio, en el lado de la Epístola está la sacristía. Edificio abovedado y duplicado, cuyo suelo se encuentra a más bajo nivel que el resto del templo, como ya se ha citado. En este espacio antaño se conservaba un fragmento de retablo con querubines, fragmento de talla de madera policromada con representaciones de querubines procedente de algún retablo del siglo XVII. La presencia de querubines se relaciona con la ornamentación barroca, que buscaba crear un efecto visual de movimiento y exuberancia celestial. Este fragmento permite reconstruir la iconografía y la riqueza decorativa de retablos desaparecidos o reformados.

El piso superior de esta dependencia, al que se accede por una escalera de piedra, estuvo destinado en tiempos al uso personal del sacristán, además de ser el lugar desde donde se tocaba la campana que tiempo atrás pendía de la pequeña espadaña que se alza sobre el tejado del presbiterio y que da cara a la plaza Mayor. Tal cometido era posible por existir un hueco que conectaba la espadaña con este habitáculo: un agujero que permitía pasar la cuerda utilizada para tal fin.

Actualmente ese segundo piso se utiliza como almacén, además de refugio para pequeños restos de capiteles visigodos que aguardan pacientemente bajo la chimenea existente que, en su momento, mitigaría el frío de la estancia al abnegado sacristán.

Como arte suntuario, y dentro del patrimonio artístico conservado, la platería ocupa un lugar de honor por la riqueza de

sus materiales y la delicadeza de sus formas. Estas piezas no solo reflejan la maestría técnica de los artesanos, sino también la profunda significación litúrgica y devocional que se les ha conferido a lo largo de los siglos. Entre los ejemplos más sobresalientes que se custodian, cabe mencionar el copón del siglo XIX, el cáliz de plata del siglo XVII, la diadema y corazón de la Virgen en plata, así como una imponente custodia del siglo XIX.

El copón, destinado a la reserva eucarística, constituye una pieza de singular valor. Elaborado en plata su forma elegante y sobria responde a las tendencias neoclásicas que aún tenían vigencia en el siglo XIX. La tapa, coronada por una pequeña cruz, muestra finos detalles que simbolizan la gloria celestial. Este copón no solo es un recipiente sagrado, sino un testimonio de la continuidad de la tradición litúrgica y del fervor religioso de la comunidad que lo encargó. Su conservación permite hoy admirar tanto la pericia de los orfebres como la función trascendente que cumplió en la vida parroquial.

Entre las piezas de mayor antigüedad se encuentra un cáliz de plata que remonta al siglo XVII. Esta obra refleja las características propias del barroco temprano: un pie robusto, con amplios elementos decorativos, y un nudo central trabajado con esmero, pensado para facilitar la sujeción durante el rito. La conjunción de funcionalidad litúrgica y riqueza artística convierte a este cáliz en una joya única, que testimonia el esplendor de la platería sacra del Siglo de Oro.

La custodia que se conserva es del siglo XIX, sobresaliendo por su equilibrio entre majestuosidad y refinamiento. Presenta una base firme, un astil ornamentado y un sol radiante en cuyo centro se coloca la hostia consagrada. El diseño sigue los cánones de la estética neogótica, con filigranas y motivos arquitectónicos que elevan el carácter trascendente del objeto. La amplitud de sus rayos simboliza la luz de Cristo irradiando al mundo, mientras que los detalles minuciosos muestran la pericia de los plateros del siglo XIX, herederos de una tradición multisecular. Esta custodia ha presidido innumerables procesiones y exposiciones del Santísimo, constituyéndose en un eje de la espiritualidad comunitaria.



Sin duda, la liturgia tridentina supuso un impulso potente a las artes decorativas o artes suntuarias dentro de las iglesias, por lo que entre los siglos XVI y XVIII asistimos a una explosión de esas artes como reflejo de lo sagrado, como una forma de ensalzamiento de lo divino, empleadas sobre todo en los materiales de la liturgia y en las imágenes marianas. La orfebrería, los bordados, la joyería y los materiales nobles abundan en pos de la magnificencia y la ostentación. Los ornatos destacan por su riqueza y profusión, circunstancia claramente apreciable en la iglesia de la Vera Cruz.

En el exterior de la pared del ábside destaca una talla pétrea de san Joaquín arropado por una especie de capilla externa cuyo origen se desconoce, aunque bien pudiera ser para llevar la liturgia a la calle (quizás a comerciantes y vecinos que concurrían en un antiguo mercado) pero que claramente es un añadido posterior a la construcción de la cabecera de la iglesia, aprovechando dos de las pilastras que abrazan el presbiterio, y que a mediados del pasado siglo se utilizaba para la colocación de un pequeño altar de cara a la procesión del Corpus Christi; incluso la tradición popular cuenta que a principios del siglo XX servía de habitáculo para la imagen de una Virgen, dato sin documentar pero que, sin embargo, concuerda con la denominación de plazoleta de Nuestra Señora que aún está en boca de algunos lugareños al referirse a la actual y oficialmente denominada plazuela de la Independencia).

La efigie de este santo, identificable como el padre de la Virgen María, data del siglo XVIII y está tallada toscamente en granito, lo que indica que se trata de un trabajo realizado con medios limitados y posiblemente por un taller local, alejado de los grandes centros artísticos. La tosquedad de la talla, sin embargo, no le resta valor histórico ni devocional; al contrario, constituye un testimonio tangible de la religiosidad popular y de la práctica escultórica en el ámbito rural o conventual secundario de la época. El empleo de granito, piedra dura y resistente, responde también a la intención de perdurabilidad, aunque dificulta el modelado fino de las facciones y los detalles de la vestimenta.

El estilo de la escultura es, por tanto, modesto pero expresivo, reflejando los cánones barrocos tardíos en su intento de dotar a la figura de dignidad y corporeidad. A través de líneas simples y volúmenes contundentes, se logra comunicar la solemnidad y autoridad espiritual de san Joaquín, cuya función principal es actuar como patrono intercesor en la esfera familiar y mariana.

Originalmente, esta efigie ocupaba una hornacina sobre la puerta principal de la iglesia del convento de Santa Cruz de la Sierra, un emplazamiento que la situaba en un plano jerárquico elevado, visible para los feligreses incluso desde el exterior. La ubicación no era casual, la hornacina servía tanto de protección física para la talla como de marco simbólico, subrayando la función de san Joaquín como protector de la Virgen y, por extensión, de toda la comunidad parroquial.

Sin embargo, con la exclaustración y desamortización de los conventos, la imagen sufrió un destino irregular. Durante más de un siglo permaneció enterrada en la huerta de los frailes, como consecuencia de la dispersión de bienes eclesiásticos y del abandono de los recintos conventuales. Este hecho, aunque aparentemente negativo, tuvo la consecuencia inesperada de preservarla de saqueos y deterioros mayores, actuando como un rudimentario mecanismo de conservación.

Tras su descubrimiento, la efigie estuvo en varios lugares del cenobio hasta su entrega a la iglesia parroquial, donde se situó en su interior, a la izquierda en el acceso por la puerta del atrio, hasta que tras varios años por fin se le otorgó un lugar destacado en la cabecera exterior del templo. Este traslado, realizado en fechas recientes, permite a la comunidad y a los estudiosos acceder a un ejemplo tangible del patrimonio escultórico conventual que habría permanecido desconocido o perdido de no mediar esta recuperación.

San Joaquín, como padre de la Virgen María, ocupa un lugar relevante en la tradición mariana y en la devoción familiar. En el contexto del siglo XVIII, la veneración a los progenitores de María se consolidó en muchas parroquias y conventos, en con-

sonancia con los esfuerzos del Concilio de Trento por fortalecer la devoción a la Sagrada Familia y fomentar modelos de piedad domesticada y ejemplarizante.

El hecho de que la imagen fuese originalmente parte del convento, y que luego permaneciera oculta durante décadas, refleja también las transformaciones socio-políticas que afectaron a la iglesia española desde finales del siglo XVIII hasta el XIX. La exclaustación supuso no solo la pérdida de espacios monásticos, sino la redistribución de bienes religiosos, afectando tanto a muebles e imágenes como a prácticas devocionales. En este sentido, la imagen de san Joaquín se convierte en un indicador material de los cambios históricos, vinculando la arquitectura conventual, la política de desamortización y la continuidad de la devoción popular.

Desde la perspectiva del patrimonio artístico, la imagen de san Joaquín constituye un testimonio único de escultura conventual del siglo XVIII, realizada con materiales locales y técnicas accesibles. El hecho de que la efigie haya permanecido enterrada durante más de un siglo, haya sufrido posteriormente la desidia en su conservación y nulo reconocimiento de su valor cuando aún se encontraba en las dependencias del convento (la cabeza estaba separada del cuerpo, sirviendo de juego a niños y curiosos, a modo de maniquí), y que posteriormente haya sido recuperada e incorporada al espacio parroquial, permite estudiar no solo su valor artístico, sino también la interacción entre historia social, política y religiosa.

La pétrea escultura fue donada por los entonces propietarios del convento, don Julio Veloso Cañas y doña Francisca Caro Valares a la parroquia de la Vera Cruz, con el compromiso contractual de quedarse en la ubicación que actualmente tiene, todo ello a petición de don José Corredera Zarza (por aquellas fechas teniente de alcalde y presidente de la Asociación Cultural Ñuflo de Chaves), según consta en documento de donación firmado en Santa Cruz de la Sierra el 25 de agosto de 1992.

Constituye, por tanto, un objeto de interés multidisciplinar: arqueológico, histórico, artístico y antropológico.



# Bibliografía

- Archivo parroquial de Santa Cruz de la Sierra. Cuentas del hospital de Santa Cruz de la Sierra. Inéditas. A.P.P. Cuentas de Fábrica, siglos XVI al XIX.
- Andrés Ordax, S., *et allí* (1990): *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia*, tomo II, Madrid.
- Andrés Ordax, S., *et allí* (1995): *Monumentos artísticos de Extremadura*, Badajoz.
- Cerillo, Enrique y M. de Cáceres (1974): “El tenante de altar de época visigoda de Santa Cruz de la Sierra” en *Alcántara*, nº 177. Diputación Provincial de Cáceres.
- Cillán Cillán, F (2009): “La iglesia parroquial de Santa Cruz de la Sierra”, *Alcántara*, núm. 71, julio-diciembre, pp. 35-36.
- Cillán Cillán, F y Ramos Rubio, J. A (2014): “El convento agustino de Santa Cruz de la Sierra. Historia y Arte”. *Revista Agustiniana*, vol. LV, número 167, mayo-agosto, pp. 349-372.
- Cillán Cillán, F; Esteban Ortega, J; Ramos Rubio, J. A. y De San Macario Sánchez, O (2020): *La Montaña Sagrada. Historia de dos pueblos, Puerto de Santa Cruz y Santa Cruz de la Sierra*. Ed. Diputación Provincial de Cáceres.
- Corredera Zarza, J (2015): *Un paseo por la historia de Santa Cruz de la Sierra*. Ed. Adicomt (Miajadas, Cáceres).
- Esteban Ortega, J (2012): *Corpus de Inscripciones Latinas de Cáceres, II Turgalium*, Badajoz.
- García Mogollón, F. J (1985): “Santa Cruz de la Sierra: un desgraciado ejemplo de restauración monumental”, en el *Diario Extremadura*, viernes 16 de agosto.

- Hidalgo Aguilar, M (1896): *Apuntes sobre las antigüedades y cosas acaecidas en esta villa de Santa Cruz de la Sierra*. Inédito. Kinder, Hermann y Hilgemann,
- Madoz, P (1847): *Diccionario Histórico- Geográfico de Extremadura y sus posesiones de Ultramar*. Tomo II. Publicaciones del Departamento de Seminario de la Jefatura Provincial del Movimiento. Cáceres. 1955.
- Melchor Terrón, A (2018): *El misterio de lo sagrado en Santa Cruz de la Sierra*. Ed. Ayuntamiento de Santa Cruz de la Sierra, Cáceres.
- Melchor Terrón, A (2020): *Territorio Santa Cruz. Fragmentos de historia*. Ed. Tau, Cáceres.
- Melchor Terrón, A (2021): *Santa Cruz de la Sierra en la senda del peregrino*. Ed. Diputación provincial de Cáceres.
- Melchor Terrón, A (2024): *El poder de las reliquias, entre el mito y la razón*. Ed. Amazon. Brétigny-sur-Orge, Francia.
- Mélida, J. R (1924): *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Cáceres (1914-1916). Texto II. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid.
- Mena y Ojea, A (1950): "De Geografía cacereña. Un pueblo: Santa Cruz de la Sierra", *Alcántara*, VI, número 38, Madrid.
- Méndez Hernán, V (2004): *El retablo en la Diócesis de Plasencia. Siglos XVII y XVIII*. Cáceres.
- Muñoz de San Pedro, M (1961): *Extremadura*, Madrid.
- Naranjo Alonso, C (1929): *Trujillo y su tierra. Historia. Monumentos e hijos ilustres*. Serradilla, Cáceres.
- Ramos Rubio, J. A (2014): *Trujillo y los pueblos de su tierra. Estudio de los púlpitos como elementos históricos y litúrgico*. Ed. Iberprint, Montijo, Badajoz.
- Ramos Rubio, J. A (2011): *Pilas Bautismales en la Tierra de Trujillo: ejemplos, formas y símbolos*. Montijo, Badajoz.
- Ramos Rubio, J. A. y de San Macario Sánchez, O (2021): *Cruceros y cruces de término de la provincia de Cáceres. Historia, arte y tradiciones*. Editora Regional de Extremadura. Mérida, Badajoz.
- VV.AA. (1986): *Monumentos Artísticos de Extremadura*. Editora Regional. Junta de Extremadura. Badajoz. 1995.

## Apéndice fotográfico



Portada occidental





Sirena



Centáuro





Cabeza con gorro frigio



Fachada occidental



Torre de la iglesia



Fecha de 1499 en torre



Antigua puerta de acceso desde camposanto



Medallón con bordón





Medallón con esclavina



Inscripción de Macrio



Inscripción romana de Goutius



Inscripción con la version romana Lux Divina





Resto de capitel reaprovechado



Fecha de 1503 y escudo



Fachada sur



Ventana con mainel y arcada gótica lobulada





Portada clasicista



Vista aérea del conjunto





Torre y nave



Ábside



Plaza e iglesia de noche



Iglesia nevada, 10 de enero de 2010





Antiguo reloj de sol



Torre con reloj



Interior del templo



Bóveda de crucería de granito



El cielo del templo



Coro





Escalera de subida al coro



Decoración, escalera de subida al coro



Retablo mayor, siglo XVII



La Natividad, retablo mayor



La Epifanía, retablo mayor



Relicario





San Agustín



Santo Tomás de Villanueva



Relicario



Tenante de altar, mediados del siglo VII



Nuestra Señora de la Consolación,  
primer tercio del siglo XVIII



Dolorosa, imagen de vestir, siglo XIX



Retablo de la Purísima, último tercio del siglo XVII



Cristo del Perdón, siglo XVIII





Retablo, Cristo del Perdón y Relicario



Cruz relicario de San Felipe Neri



Cristo del Perdón restaurado



Pila bautismal, primeras décadas del siglo XVI



San Juan Bautista, siglo XVIII



Santa Rita de Casia, siglo XVII





Santa Rita engalanada



Niño Jesús, segunda mitad del siglo XVII



Púlpito, siglo XV



Detalle del púlpito



Peldaño con signario de acceso al púlpito



Doble pila de abluciones





San José con el Niño, siglo XVII



San Joaquín en las huertas del convento



San Joaquín, siglo XVIII



Copón, con marca de Córdoba, siglo XIX



Cáliz, sin marcas, siglo XVII



Diadema de plata y corazón





Custodia, siglo XIX



Relicario de Santa Rita





Reliquia de Santa Rita al detalle



Chozo con pelele



Chozo ardiendo



