

... MIRADA DEL MEDIO DIA AL MON...



CUADERNA

*Revista de estudios humanísticos
de Talavera y su antigua tierra.*

Nº 3 Febrero de 1996

... PARA INTELIGENCIA DE LA HISTORIA

... Nº 4 Parroquia de San Salvador de los Caballeros = Nº 5 Campanario de
... de Padres = ... = Nº 9 Puerta de Quartos que
... de la R Puerta = Nº 32 Casa de la Justicia de la Sala = Nº 33 Entrada
... Nº 36 Molinos sobre el río = Nº 7. Vista llamada de los molinos
... Nuestra Señora de el PRADO = Nº 20. Casa de la Pólvora en
... del Río = Nº 23. El celebre monasterio de S.^{ta} Geronimo = Nº 22 Santa
... llamado La Cochino = Nº 28 Muralla y Puerta de Sevilla = Nº 29. Vista
... Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Cuaderna. 2/1996, #3.

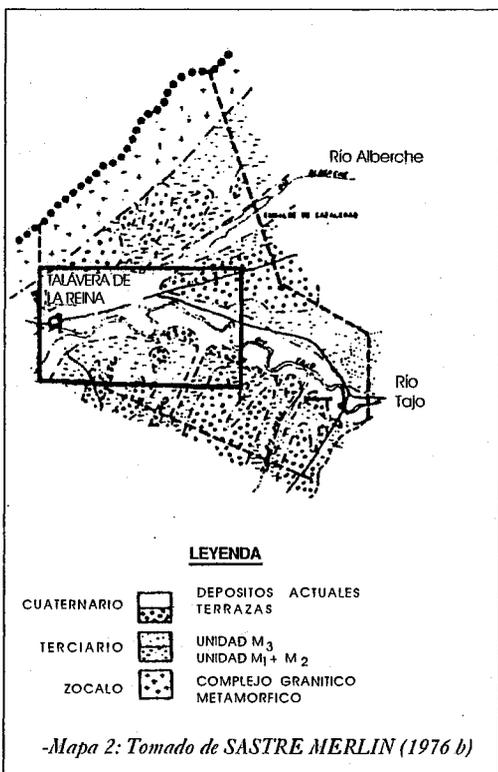
1. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

Es difícil precisar la comarca o región toledana donde se incluye Talavera de la Reina; más bien parece un nexo entre las siguientes regiones naturales:

- La Sagra al Este.
- La Jara al Sur.
- El Campo de Arañuelo al Oeste.
- Las estibaciones meridionales de la Sierra de Gredos (bloque del Piélago, valle del Alberche) al Norte.

Aunque desde el punto de vista histórico -ver por ejemplo GÓMEZ-MENOR (1965) o JIMÉNEZ DE GREGORIO (1983)- se relacionaría secularmente con la comarca de la Jara.

El área objeto de este estudio es el más próximo a Talavera de la Reina. Ocupa algo más del cuadrante superior izquierdo de la hoja cartográfica número 627 (16-25) "Talavera de la Reina" a escala 1:50.000 (*Mapas 1 y 2*). Dentro de la zona aparecen los municipios de Talavera de la Reina, Pueblanueva y las Vegas de San Antonio.



Las principales vías de comunicación son el ferrocarril Madrid-Badajoz, la nacional V, Madrid-Portugal por Badajoz; la N-503, San Martín de Valdeiglesias-Almadén y la comarcal 502, Ávila a Toledo por Talavera de la Reina.

2. LOCALIZACIÓN GEOLÓGICA

Desde el punto de vista geológico, el área de estudio se sitúa por una parte, granitos y rocas metamórficas, en el centro de la zona Centroibérica de JULIVERT ET ALT. (1972), que se caracteriza por la gran abundancia de materiales graníticos, por la existencia de grandes diferencias

en las deformaciones y en el metamorfismo dentro de ella. Por otra parte, arcosas y arcillas, se encuentra dentro de una de las depresiones interiores del Macizo Hespérico, la Depresión de Tajo y dentro de ésta en la cuenca de Madrid (una de las subdivisiones de la Depresión del Tajo).

Según RACERO BAENA (1988), la Cuenca de Madrid puede considerarse como una cuenca intracratónica, cuyos bordes activos durante el Neógeno, Guadarrama y la Cordillera Ibérica, están fallados sobre la cuenca. Por esta razón, el máximo espesor de sedimentos terciarios se encuentra en las zonas deprimidas adosadas tanto al Sistema Central, como a la Serranía de Cuenca. Según JUNCO AGUADO y CALVO SORANDO (1983), la sucesión litoestratigráfica de los materiales que constituyen el relleno de la Cuenca de Madrid, comprende desde sedimentos cretácicos hasta niveles pliocenos.

3. ESTRATIGRAFÍA

En nuestro área pueden diferenciarse dos dominios; por un lado, el Precámbrico-Paleozoico sedimentario (restringido a la banda metamórfica), con un cuerpo de granitoides hercínicos que se ponen en contacto, por lo general, con los materiales detríticos terciarios mediante falla inversa (MARTÍN ESCORZA y HERNÁNDEZ ENRILE, 1972), y por otro lado la cobertera Terciario-Cuaternaria, con una mayor extensión al SE y discordante sobre los materiales Precámbrico-Paleozoicos.

3.1 EL PRECÁMBRICO-PALEOZOICO

En la zona se corresponde con una estrecha banda metamórfica situada al N de Talavera de la Reina, con una dirección general NE-SW. Según ARRIBAS ET ALTER (1971), está constituida por micacitas, y representa el extremo meridional de las series metamórficas que, desde Candeleda a Navamorcuende jalonan el borde meridional de la Sierra de Gredos y el bloque del Piélagos.

Para CASQUET (1975), se trata de un metamorfismo plurifacial, hercínico, intermedio de baja presión de una serie sedimentaria esencialmente pelítica con un episodio detrítico, cuarcítico, intercalado, probablemente de edad Cámbrico Inferior-Precámbrico Superior.

En cuanto a los granitos aflorantes, corresponde a granodioritas de dos micas, grano grueso, a veces porfídicas, con cristales de feldespatos de hasta 5 cm. de sección (ARRIBAS ET ALTER, cit.)

3.2 Terciario (Oligoceno)

Se sitúa en el extremo occidental de la Cuenca de Madrid, discordante sobre los materiales Precámbrico-paleozoicos.

Está constituido según MARTÍN ESCORTA Y HERNÁNDEZ ENRILE (op. cit), al S de Talavera por 100 metros de espesores visibles de arcosas, con episodios de arenas algo feldespáticas (subarcosas), y con pequeños niveles lenticulares intercalados de arcillas con una fracción muy fina de cuarzo y feldespato. El color de estos materiales, que yacen en posición subhorizontal, son claros, blancuzcos, amarillentos y grisáceos.

El descubrimiento (J.C. JIMÉNEZ) de un yacimiento (en estudio) de vertebrados en la base de la serie visible de arcosas, cercano a Talavera de la Reina, ha permitido el hallazgo, mediante técnicas micropaleontológicas, de roedores fósiles que permitirán datar el conjunto arcósico en un futuro próximo. Ahora lo situamos en el Oligoceno, que es la época establecida para esta unidad por MARTÍN ESCORZA (1974) y GARZÓN ET ALTER (1987) mediante el uso de otros criterios.

El resto de la fauna de vertebrados localizados en este yacimiento lo constituyen restos muy fragmentados de una tortuga y un cocodrilo.

3.3 LOS MATERIALES CUATERNARIOS

Están representados por depósitos aluviales actuales, terrazas fluviales, coluviones y algunos conos de deyección. Son los materiales con mayor representación en el esquema geológico del área. Se encuentran discordantes tanto sobre el terciario (Oligoceno) como sobre el Precámbrico-Paleozoico. Están constituidos por gravas, arenas y limos.

4. GEOMORFOLOGÍA

Pueden reconocerse dos ámbitos geomorfológicos bien diferenciados; por una parte, el relacionado con los granitos-rocas metamórficas y por otro el relacionado con las arcillas-arcosas terciarias y el cuaternario, éste último constituido fundamentalmente por las terrazas aluviales que por extensión casi definen el paisaje geomorfológico en este área.

En el dominio granítico, la morfología existente es el típico berrocal con red hidrográfica dirigida por fracturas y un micromodelado en granitos; pilancores, taffonis y piedras caballeras.

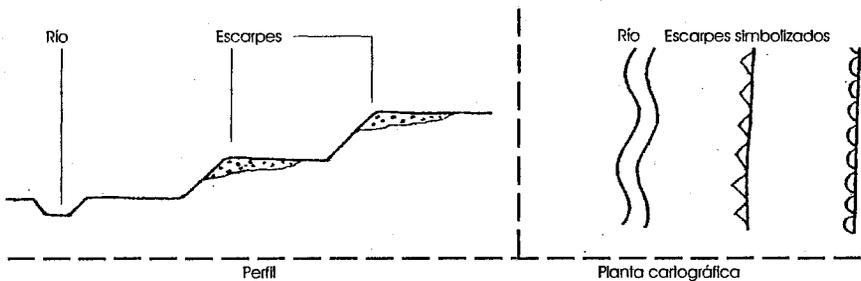
En el dominio sedimentario terciario y cuaternario deben señalarse los abundantes y extensos niveles de terrazas así como el modelado erosivo lineal (cárcavas y barrancos), presentes, sobre todo, al S de

Talavera; junto al zapamiento lateral del río Tajo, que origina importantes farallones al sur.

Debido a la gran extensión y desarrollo de los niveles de terrazas fluviales, así como la importancia que tienen para el conocimiento de la historia de nuestros ancestros en este sector de la cuenca del Tajo, le dedico un apartado específico.

4.1 TERRAZAS FLUVIALES

Una terraza fluvial es una llanura de inundación abandonada. Cuando un río fluye por una zona generando una agradación y depósito, puede, por razones concretas encajarse. Al producirse la disección tendremos porciones de bandas continuas que bordean al río. En Geomorfología una terraza está constituida por el peldaño plano y el escarpe. Su traslación cartográfica está representada por el borde superior de la zona de escarpe. Ejemplo:



Aparecen, en la formación de la terrazas fluviales, tres causas posibles: climáticas, tectónicas y eustáticas. Para nuestro área puede, prácticamente, descartarse como una de las causas generadores de las terrazas fluviales el eustatismo al tratarse de un dominio lejano al mar.

En cuanto a las causas tectónicas, no podríamos descartarlas pues el propio río tiene influenciado el trazado de su cauce por una accidentación tectónica profunda (HERNÁNDEZ, 1974), así como aguas abajo de Talavera existe una depresión en el basamento con una dirección NE-SW y aguas arriba existe una serie de fracturas y desniveles de dirección NW-SE. Accidentación que al reflejarse en superficie, ha sido aprovechada por la red cuaternaria, condicionando el recorrido del río en este sector.

Aunque no hemos observado efectos tectónicos: deformaciones y espesores anormales en los depósitos aluviales, como ocurre en los dominios yesíferos de la Fosa del Tajo y en Toledo, por lo que no parece tan claro una génesis tectónica para éstas. Por tanto, la causa

más probable es la climática. Esto se fundamenta, como ha sido expuesto por numerosos autores que han estudiado las terrazas de la submeseta sur, en los ciclos de crisis climáticas que se han sucedido en el cuaternario de carácter seco y frío, en condiciones de carácter resistático. En estas condiciones aumenta la meteorización física a los interfluvios y aumenta la dinámica de vertientes (procesos soliflucción, etc.) y, en cambio, en los Talweg la incisión fluvial se reduce, con lo que se produce colmatación y la construcción de extensos lechos fluviales.

Por el contrario, la fase de incisión, que origina el escarpe en la terraza, parece relacionarse con un período de relativa biostasia con clima cálido, durante el cual la incisión en los lechos se acelera, se produce la estabilización de las vertientes, unido a una importante meteorización de tipo químico y alteraciones del sustrato.

Por tanto, el resultado que observamos, no es, sino la sucesión de ciclos erosión-aluvionamiento a causa de los cambios climáticos acontecidos durante el Cuaternario. Clásicamente a cada ciclo de erosión-sedimentación, le corresponde un ciclo interglaciar-glaciar.

4.2 CARACTERÍSTICAS DE LAS TERRAZAS FLUVIALES EN ESTE ÁREA DEL TAJO

Las terrazas fluviales se disponen escalonadamente a partir del cauce o talweg, formando secuencias aluviales que responden al tipo de TERRAZAS ENCAJADAS, con sustrato oligoceno aflorante bajo la acumulación detrítica. Entre los diversos autores que han estudiado las terrazas aparece SAID SHAFFIC (1973) que establece una secuencia de 11 niveles de terrazas para el río Tajo en nuestro área.

Posteriormente estos niveles tan numerosos son agrupados por diferentes autores, SASTRE MERLIN (1976) considera las siguientes agrupaciones de niveles:

IV. Nivel 5-7 metros, lo considera conjuntamente con los depósitos aluviales actuales, desde un punto de vista hidrogeológico.

III. Nivel 15-20 metros.

II. Nivel 45-55 metros.

I. Nivel 95-100 metros y niveles por encima de esta cota sobre el cauce del río.

TELLO RIPA (1982 y 1984) observa en este área la presencia de una marcada asimetría en cuanto a la posición de las terrazas del Tajo, de forma que, mientras al norte del río se desarrolla una amplia llanura escalonada por la presencia de distintos niveles de terrazas, en la margen izquierda (al S y SW de Talavera) faltan estos depósitos, y

desde una llanura elevada unos 120 metros sobre el cauce actual del río, se descende hacia el lecho, o primera terraza del río Tajo, mediante una escarpada vertiente labrada en los materiales arcósicos, por tanto, el río ha debido sufrir una traslación desde el Norte hacia el Sur.

Esta misma autora agrupa las terrazas fluviales en 4 niveles:

- I. Nivel por encima de los 100 m. del talweg actual del río.
- II. Nivel correspondiente a 40-60 m. sobre el cauce actual.
- III. Nivel correspondiente a las terrazas entre los 20 y 30 m.
- IV. Nivel entre los 10-15 m. sobre el cauce actual.

Por último el nivel de +3-5 metros lo considera como antigua llanura aluvial.

Para ampliar la información sobre las terrazas, puede consultarse en DÍAZ GÓMEZ (1992), la descripción y representación cartográfica de los niveles de la margen izquierda del río Tajo, en el sector de la Pueblanueva.

Los testimonios paleolíticos que sirven para establecer una datación de los niveles, son dados a conocer por RODRÍGUEZ Y MORALEDA (1982 y 1983) en prensa local. El nivel de 30 metros correspondería, según estos autores, mediante el estudio de la industria lítica, al Paleolítico Inferior (Pleistoceno medio-inferior).

Estos datos aportan nuevos elementos dentro de los criterios de datación utilizados en los estudios de los diferentes niveles de altitud respecto al cauce, son más modernos, y los situados por encima más antiguos.

De hecho SANTOJA (1983) recoge en la terraza de +140 metros del río Tajo objetos con una edad de 1'6 millones de años, en el límite Cuaternario-Plioceno. Hoy en día esta antigüedad está en suspenso (ENAMORADO, 1992).

En cuanto a la fauna cuaternaria, se ha documentado el hallazgo de un defensa de *Elephans antiquus* ("Paleoxodonta antiquus"), en Alcolea de Tajo (*Ya de Toledo*, 2-XI-83).

Nuestra aportación al estudio de la fauna cuaternaria y al Paleolítico lo constituye el descubrimiento (J.C. JIMÉNEZ) de los restos de un "Bos" sp., que se localizaron en un nivel fosilífero dentro de la terraza +30 metros situada en el arroyo Lientes-Valgrande, 5 km al SW de Talavera de la Reina. En la extracción y consolidación colaboraron varios arqueólogos, entre ellos Domingo Portela, Dionisio Urbina y Catalina Urquijo. Los restos encontrados en este hallazgo ocasional fueron donados al Museo de Santa Cruz de Toledo.

5. GEOMORFOLOGÍA CLIMÁTICA.RELACIÓN CLIMA- PROCESOS: MORFOGÉNESIS ACTUAL

5.1 INTRODUCCIÓN

Como indica ALBERTO, F. ET ALTER (1984) *“cualquier estudio geomorfológico que se realice en una región determinada del globo debe anteponer, al estudio del modelado, un análisis de los procesos generadores de las formas presentes. El clima, como factor de gran importancia en esta actividad morfogenética incide directamente sobre el paisaje variando su fisonomía e imprimiéndole unas características propias, que oscilarán en función de la litología, textura y estructura de la roca, paleomorflia, vegetación, actividad antrópica, etc. De ahí la obligatoriedad de reconocer detalladamente los aspectos climaticos existentes en la zona a estudiar, entresacando los parámetros que mejor nos definan los procesos morfogenéticos generadores, modificándores o conservadores del modelado actual”*.

Uno de los métodos más utilizados para el estudio de esta relación entre el clima y los procesos actuantes es el de WILSON(1969)*

5.2 DESARROLLO

Para poner en práctica esta metodología hemos recopilado la información meteorológica tomada en Talavera de la Reina que aparece en OLIVER (1984). Datos de la estación nº 3365A con coordenadas geográficas, long W 4º 50', Latitud N 39º 58', con una altitud de 371 metros y con nombre “Granja Escuela”:

	ENE	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEP	OCT	NOV	DIC	
TEMPERATURA	5,6	7,5	9,3	13,3	16,6	21,7	26,2	24,2	20,6	16,9	9,9	5,4	°C
PRECIPITACIÓN	89	84	67	51	56	26	4	8	33	60	68	70	mm.

Posteriormente estos datos se introducen en el diagrama de termohietas con lo que podemos deducir la distribución morfoclimática mensual y anual de la estación consultada.

Así siguiendo una distribución climática zonal y en función de los datos meteorológicos obtenidos se puede considerar la región como

* En los siguientes subapartados he seguido el desarrollo metodológico que siguiendo a WILSON aparece en ALBERTO ET ALTER (op. cit.).

de clima mediterráneo con influencia continental, en época estival del clima tiende hacia la aridez. Podemos, también deducir la existencia en nuestro área de tres sistemas morfoclimáticos -o dominios climáticos- que varían de unos meses a otros; así para julio-agosto el dominio climático es árido, en junio, septiembre, octubre, abril y mayo el dominio climático es semiárido y es húmedo-templado el resto del año.

De este modo los sistemas morfogenéticos asociados ejercerán su labor con mayor o menor intensidad en cada época del año, no existiendo un claro umbral a partir del cual uno actuaría y otro dejaría de hacerlo.

En cuanto a la relación existente entre sistema morfoclimático y morfogenético se puede observar en el gráfico propuesto por WILSON(1969), del que sacamos los concernientes a este estudio :

En esta relación sólo se han citado aquellos procesos que

SISTEMA MORFOGENÉTICO	PROCESOS GEOMORFOLÓGICOS DOMINANTES	FORMAS DE PAISAJE CARACTERÍSTICAS
ÁRIDO	Desecación Acción del viento Agua corriente	Dunas, playas, cuencas de deflacción. Alteración subterránea. Pendientes angulosas.
SEMI-ÁRIDO	Agua corriente Alteración mecánica Movimientos en masa	Pedimentos, conos aluviales. Pendientes angulosas con detriticos groseros <i>bad lands</i> .
TEMPLADO-HÚMEDO	Agua corriente Alteración química Reptación y movimientos en masa	Pendientes suaves, suelos cubiertos, crestas y valles. Depósitos aluviales.

dependiendo del sistema morfoclimático dominante, actuarían de una manera ideal, dando lugar a un modelado y, por tanto, a una morfogénesis zonal, en su sentido longitudinal más estricto.

Situando los parámetros climáticos de precipitación media anual en milímetros y temperatura media anual en °C, en los diagramas de WILSON , vemos que el proceso geomorfológico que más incidencia tiene en este área es el de la escorrentía (agua corriente). Es notable, en este sentido, la elevada arroyada concentrada, que provoca cárcavas y barrancos importantes al sur de Talavera. Los resultados inductivos

hasta aquí obtenidos, basados en la relación de los procesos geomorfológicos con los elementos climatológicos, nos permite encuadrar este área en una *región morfogenética*, que se corresponde con un CPS (Sistema clima proceso), o región morfogenética semiárida.

6. HIDROGRAFÍA

6.1 HIDROGRAFÍA DE SUPERFICIE

La hidrografía de superficie es el resultado directo de las precipitaciones y de la morfoestructura. Ya hemos visto que el trazado del río Tajo está íntimamente relacionado con una serie de accidentes en el basamento que se refleja en la superficie.

El diagrama pluviométrico muestra una simetría casi perfecta en torno al eje de sequía estival, con un incremento progresivo desde julio, más de mínimas precipitaciones, hasta enero o febrero y descenso así mismo paulatino, desde este mes. Talavera de la Reina se encuentra dentro del mapa de isoyetas anual para el período 1951-70 en la isoyeta de 60 mm (LÓPEZ GÓMEZ ET ALTER, 1984).

Existe una notable diferencia en la red hidrográfica según el dominio geomorfológico donde nos encontremos. Así, en el dominio geomorfológico granítico-metamórfico la red hidrográfica se encuentra dirigida por fracturas. La fracturación de mayor importancia regional y valor morfológico es la que sigue la dirección NE-SW, existiendo también otra con dirección aproximada NW-SE.

En cuanto a la red hidrográfica del dominio sedimentario, es una red dentrítica poco tupida, característica de terrenos homogéneos blandos.

Por último, el río Tajo recibe por su margen derecha el río Alberche, constituyendo esta unión un punto conflictivo de inundaciones (MOPU, 1984) y por la izquierda recibe al río Sangrera.

6.2 HIDROGRAFÍA SUBTERRÁNEA (HIDROGEOLOGÍA)

Los materiales terciarios son fundamentalmente arcósicos más o menos arenosos o arcillosos. Los niveles acuíferos son tramos, más o menos arenosos o conglomeráticos (canales), cuyo espesor oscila entre 1 y 8 metros, y que pueden llegar a 15 en algunos casos. Lateralmente pasan de forma insensible a arcosas arcillosas e incluso arcillas, que funcionan como acuitardos o acuícludos (SASTRE MERLIN, 1976a,b y 1978).

Según este mismo autor, dentro de los materiales cuaternarios se pueden distinguir: las terrazas fluviales desconectadas hidráulicamente de los cursos superficiales (río Tajo, Alberche y Sangrera), y los depósitos aluviales recientes que junto con la terraza de +5-7 metros,

constituyen una misma unidad hidrogeológica: el acuífero aluvial conectado hidráulicamente con los citados cursos de aguas superficiales y con un espesor de 10-14 metros en el área de Talavera y de 6-10 metros en el Alberche.

Así mismo las relaciones entre el acuífero aluvial y los ríos Tajo, Alberche y Sangrera son, en las condiciones actuales, de drenaje por parte de los cursos superficiales del acuífero citado; es decir, se trata de *efluentes* o *ganadores*.

También pone de manifiesto la existencia de aguas salobres procedentes de materiales terciarios. Las descargas de éstas aguas subterráneas del acuífero en superficie son causa de la presencia de laguna higiénica, con elevada cantidad en sales, debido a la alta mineralización y cloruración de las aguas subterráneas, probablemente debido a una evolución en capas profundas. Estas lagunas poseen gran valor ecológico (GONZÁLEZ BERNÁLDEZ ET ALTER, 1989), e histórico, ya que debido a la explotación de los recursos salinos aparecen en torno a la laguna de Las Torres (Pepino), y la del Manantial de La Mata (San Román), varios yacimientos arqueológicos. Por desgracia hoy en día estas lagunas sufren una serie de impactos negativos : autovía, canalizaciones, drenajes, sobrecarga ganadera...que pueden hacer cambiar sus características peculiares e incluso hacerlas desaparecer.

7. EDAFOLOGÍA

Este apartado está basado en los datos y mapa de suelos de la provincia de Toledo a escala 1:200.000 (MONTURIOL RODRÍGUEZ, 1984), que emplea en su realización la clasificación propuesta por la F.A.O. También datos de ESTEVE ET ALTER (1994).

En nuestro área las principales unidades de suelos que aparecen, ordenados de mayor a menos extensión son Fluvisoles, Cambisoles, Regosoles y Luvisoles.

-FLUVISOLES: Son suelos aluviales que aparecen en la actual llanura aluvial y primera terraza; es, por tanto, la unidad con mayor desarrollo areal.

Por la propia génesis de formación son suelos evolucionados edafológicamente. Al formarse a partir de depósitos aluviales recientes (limos de inundación) no han tenido tiempo para un desarrollo completo pero están dotados de una gran potencialidad agrícola. Dentro de los fluviales la subunidad que aparece en nuestro área es el fluvisol eútrico.

- CAMBISOLES: Es después del fluvisol, el que mayor desarrollo

tiene aparece en las terrazas fluviales. Las subunidades que aparecen son el cambisol cálcico que se desarrolla sobre las terrazas bajas y medias y el cambisol dístico que se desarrolla sobre las terrazas alta (+100-110 metros).

- REGOSILES: Aparece sobre sedimentos coluvio-aluviales de arcosas y sobre arcosas, es decir, materiales blandos no consolidados con exclusión de los aluviones típicos. Son suelos, por tanto, muy evolucionados.

La subunidad que aparece en nuestro área es el regosol dístico.

-LUVISILES: Se desarrollan sobre un coluvial arcillo pedregoso carbonatado cuyo sustrato son las arcosas terciarias. Son suelos de profundidad media o grande con alta capacidad de retención de agua y de bases.

Al estar muy desarrollados estructuralmente no tienen problemas de aireación ni de encharcamiento.

El subtipo luvisol que aparece es el luvisol cálcico.

-RANKER: Estos suelos son los que menor desarrollo areal tienen en nuestro cuadrante; están formados a partir de materiales silíceos, apareciendo en el área granítico-metamórfica. Son suelos de poca profundidad y arenosos.

El factor edafológico ha tenido, desde siempre una gran importancia en la distribución del hombre en el espacio físico, desde el punto de vista del aprovechamiento agrícola; por tanto, éste ocupará los fluvisoles mientras que los ranker quedarán relegados a otros usos.

CONCLUSIONES

En nuestro área de estudio aparecen dos dominios geológicos. Rocas metamórficas y granitos pertenecientes a los períodos Precámbrico-Paleozoico y arcosas-arcillas encuadrables en el período Terciario (época oligocena) junto con limos, arenas y gravas del período Cuaternario.

Aparecen dos ámbitos geomorfológicos bien diferenciados que se corresponden con los anteriores.

Los numerosos niveles de terrazas cuaternarias corresponden al tipo de terrazas encajadas y han sido agrupadas en varios niveles por diferentes autores. Algunos niveles han podido ser datados en este área.

Siguiendo una distribución climática zonal y en función de los datos meteorológicos se puede considerar al área como de clima mediterráneo con influencia continental; en época estival el clima tiende hacia la aridez. Puede encuadrarse en una región morfogenética

semiárida.

Las unidades hidrogeológicas que aparecen son el Terciario y el Cuaternario, éste último constituido por las terrazas fluviales y el acuífero *aluvial*.

Las descargas de aguas subterráneas con elevada cantidad de sales son causa de la presencia de lagunas hipogénicas de alta salinidad.

La unidad de suelo con mayor extensión y fertilidad es el fluvisol y la de menor desarrollo es el ranker.

JUAN CARLOS JIMÉNEZ RODRIGO

Geólogo.

Agradecimientos

El autor agradece su ayuda desinteresada a Marino López de Carrión, Eduardo López de Carrión, Luis Otero, Arturo Menor, Domingo Portela, Francisco J. Díaz y César Pacheco.

BIBLIOGRAFIA

-ALBERTO GIMÉNEZ, F.; GUTIÉRREZ ELORZA, M.; IBÁÑEZ, M.J.; MACHÍN, J.; PENA, J.L.; POCOVI, A.; RODRÍGUEZ, J.: *El Cuaternario de la Depresión del Ebro en la región aragonesa: Cartografía y síntesis de los conocimientos existentes*. Universidad de Zaragoza. Estación experimental del Aula Dei, 1984. p. 217.

-ARRIBAS, A.; JIMÉNEZ, E.; FUSTER CASAS, J.M.; SAN JOSÉ, M.A. Y RAMÍREZ RAMÍREZ, E.: in IGME. Mapa Geológico de España, E 1:200.000 síntesis. 1ª ed. Memoria de la hoja 52, *Talavera de la Reina*. Madrid, 1971.

-CASQUET MARTÍN, C.: "Metamorfismo prurifacial Hercínico intermedio de baja presión en el Macizo de San Vicente (Sistema Central Español)" *Estudio Geológicos*. Instituto Lucas Mallada, 1975. vol. 31, pp. 217-239.

-DÍAZ GÓMEZ, F.J.: "Aproximación a la cronoestratigrafía y cartografía del área situada en el sistema de terrazas al Este de Talavera de la Reina (Pueblanueva). Posibles yacimientos arqueológicos". *Actas de las Primeras Jornadas de Arqueología de Talavera de la Reina y sus Tierras*. Excma. Diputación de Toledo. Servicio de Arqueología, 1992. pp. 191-299.

-ENAMORADO RIVERO, J.: "La ocupación humana del Pleistoceno en la comarca de Talavera". *Actas de las Primeras Jornadas de Arqueología*

de Talavera de la Reina y sus Tierras. Excma. Diputación de Toledo, 1992. pp. 39-55.

-ESTEVE, A.; ESTEBAN, C.; AYALA, N.; ALEXANDRE, J.L.: *Plan general de ordenación urbana de Talavera de la Reina*. Tomo I: Documento avance, información y diagnóstico. Talavera, 1994.

-GARZÓN, G.M.; RODAS, M.; DOVAL, M. y MARTÍN-VIVALDI, J.L.: "Los polygorskitas del sector noroccidental del Tajo y su relación con la evolución morfogénica". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural (Geología)*, 83 (1-4), 1987. pp. 5-14.

-GÓMEZ-MENOR, J.: *La Antigua Tierra de Talavera*. Toledo, 1965.

-GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, F.; MONTES, C., BESTEIRO, A. C.; HERRERA, P.; PÉREZ, C.; MOYA, F.; REY, J.M.; CASADO, C. Y LEVASSOR, C.: *Los humedales del acuífero de Madrid. Inventario y tipología basada en su origen y funcionamiento*. Canal de Isabel II, Madrid, 1989.

-HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M.E.: "Estudio del basamento en el extremo occidental de la depresión tectónica del Tajo (Talavera de la Reina-Torrijos)". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural (Geología)*, 72, 1974. pp. 99-108.

-JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: *Diccionario de los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII*. Tomo IV: *Talavera de la Reina*. I.P.I.E.T. Toledo, 1983.

-JULIVET, M.; FONTBOTE, J.M.; RIBEIRO, A.; CONDE, L.E.: *Mapa tectónico de la Península Ibérica y Baleares. E. 1:200.000. Memoria explicativa (1974)*. Instituto Geológico Minero de España, 1972. pp.5-133.

-JUNCO AGUADO, F. y CALVO SORANDO, J.F.: *La Cuenca de Madrid*. Libro jubilar J.M. Ríos. Geología de España. Tomo II. IGME, 1983. pp. 534-543.

-LÓPEZ GÓMEZ, A.; FERNÁNDEZ GARCÍA, F.; GALÁN, E.; GESTEIRO, M. y LARA, R.: "La distribución espacial de las precipitaciones en la meseta meridional, avance de una cartografía climática" *Castilla-La Mancha: Espacio y Sociedad*. Vol. III: *El Medio Físico*, 1984.

-MARTÍN ESCORZA, C. y HERNÁNDEZ ENRILE, J.L.: "Contribución al conocimiento de la geología del Terciario occidental de la fosa del Tajo" en *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural (Geología)*, 1972. 70, pp. 171-190.

-MARTÍN ESCORZA, C. (1974): "Sobre la existencia de materiales paleógenos en los depósitos terciarios de la Fosa del Tajo en los alrededores de Talavera de la Reina-Escalona" en *Boletín de la Real Sociedad de Historia Natural (Geología)*, 72, 1974. pp. 141-160.

-MONTURIOL RODRÍGUEZ, F.: *Estudio Agrobiológico de la provincia de*

Toledo: Suelos. I.P.I.E.T. Toledo, 1994.

-MOPU: *Las inundaciones en España*. Madrid, 1984.

-OLIVER MOSCARDÓ, S.: *Estudio Agrobiológico de la provincia de Toledo: Climatología*. I.P.I.E.T. Toledo, 1984.

-RACERO BAENA, A.: "Consideraciones acerca de la evolución geológica del margen NW de la cuenca del Tajo durante el Terciario a partir de los datos del subsuelo". *Simposio Nuevas tendencias en el análisis de cuencas*. S.G.E., 1988. pp. 213-219.

-RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, A. Y MORALEDA OLIVARES, A.: "El Paleolítico en la zona de Talavera" en *La Voz del Tajo*, 17, 24 de febrero; 3, 10 y 17 de marzo de 1982. *Diario Ya de Toledo*, 17 de febrero de 1982 y 2 de noviembre de 1983. *La Región*, 29 septiembre de 1981.

-SAID SHAFIC NAMMARY: *Estudio del Cuaternario en la región de Talavera de la Reina (Sector medio de la cuenca del Tajo)*. Tesis de licenciatura. Inédito. Facultad de Ciencias Geológicas. Madrid, 1973

-SANTOJA GÓMEZ, M.: "Indicios arcaicos de la presencia humana en el interior de la Península Ibérica" en *Revista de Arqueología*, 29, 1983. pp. 24-28.

-SASTRE MERLIN, A.: "Características hidrogeológicas de los materiales detríticos de edad terciaria y cuaternaria de los alrededores de Talavera de la Reina (Toledo)". *I Simposio Nacional de Hidrogeología*. Valencia, 1976. t.I, pp.377-396.

-SASTRE MERLIN, A.: "Sobre la existencia de aguas salobres en los materiales detríticos terciarios y cuaternarios de los alrededores de Talavera de la Reina (Toledo)". *I Simposio Nacional de Hidrogeología*. Valencia, 1976. t.I, pp. 436-449.

-SASTRE MERLIN, A.: *Hidrogeología regional de la cuenca terciaria del río Alberche*. Tesis doctoral, tomo I, memoria. C.S.I.C., Instituto Lucas Mallada, Sección de investigación de recursos hidráulicos, 1978.

-STRAHLER, A.N.: *Geografía Física. Cap. 13: "Clasificación de los climas y regímenes climáticos"*. Ediciones Omega, S.A., 1975.

-TELLO RIPA, B.: *Geomorfología de un sector de la cuenca del Tajo (Tramo Albarreal-Talavera de la Reina)*. Tesis doctoral. Servicio de publicaciones de U.C. de Madrid, 1982.

-TELLO RIPA, B.: "El paisaje natural del sector toledano de la cuenca del Tajo. Aspectos geomorfológicos". *Castilla-La Mancha. Espacio y Sociedad*. Vol. III: *El medio físico*, 1984. pp. 147-165.

-WILSON, L.: "Les relations entre les processus geomorphologiques et le climat moderne comme méthode de paleoclimatologie". *Revue de Géographie physique et Géologie Dynam.*, vol.XI, fasc. 3., 1969.



DOMINGO QUIJADA

La memoria de Vázquez

UNA OBRA PÍA DEL S.XVI COMÚN AL CAMPO
ARAÑUELO CACEREÑO-TOLEDANO

1.- CONTEXTO HISTÓRICO EN LOS ORÍGENES DE LA
MEMORIA¹

EN 1369 García Álvarez de Toledo, noble placentino, recibe del rey Enrique II los Señoríos de Jarandilla y Oropesa, por el apoyo dado en las luchas que mantuvo con su hermanastro Pedro I.

A mediados del siglo XV el Señorío de Oropesa es regido por don Fernando Alvarez de Toledo, que se convierte en el Primer Conde de Oropesa y fundador del Censo sobre el que se basa esta Memoria.

D. Francisco Alvarez de Toledo hereda en 1504 el Condado de Oropesa y los Señoríos de Jarandilla, Tornavacas, Cabañas y Horcajo. Casa con doña Manuela María de Figueroa y tienen cuatro hijos:

1. GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, J.M.: "Corriente Emigratoria Arañuela hacia el Nuevo Mundo en el siglo XVI", *I Coloquios Histórico-Culturales del Campo Arañuelo*. Navalmoral de la Mata, Excmo. Ayuntamiento, 1994.

QUIJADA FRAILE, M. F.: "Reconquista y Repoblación del Campo Arañuelo", *I Coloquios Histórico-Culturales del Campo Arañuelo*. Navalmoral de la Mata, Excmo. Ayuntamiento, 1994.

QUIJADA GONZÁLEZ, D.: *El Campo arañuelo, Los Ibores y la Jara cacereña: recursos naturales, humanos y turísticos*. Navalmoral de la Mata, Librería e Imprenta Rivero, 1995.

TIMÓN GANCIA, F. J.: *Belvís de Monroy, Señorío y Villa*. Navalmoral de la Mata, Excmo. Ayuntamiento de Belvís de Monroy, 1992.

* D. Fernando Alvarez de Toledo, Tercer Conde de Oropesa. En los documentos aparece como don Hernando, quizás para evitar confusiones con su abuelo.

* D. Juan de Figueroa, Comendador de Vinescua de Haro y de la Orden de Santiago, que sería embajador en Roma.

* D^a. María de Figueroa, casada con Francisco Barroso, Mariscal de Castilla.

* D. Francisco de Toledo, Virrey del Perú.

Esta dinastía, emparentada con la Casa del Ducado de Alba, está relacionada con el emperador Carlos V, al que ayudan en sus campañas de Africa y Europa. Don Hernando poseía en Jarandilla un Palacio (actual Parador de Turismo), residencia de verano, donde se alojó Carlos V mientras preparaban sus alojamientos en el Monasterio de Yuste, su última morada.

Don Hernando, Tercer Conde desde 1542, casa con D^a. Beatriz de Monroy y Ayala, 8^a Señora de Belvís y 2^a Condesa de Deleitosa; uniendo enormes territorios a los suyos: Condado de Deleitosa y Señoríos de Belvís, Monroy y Almaraz (todos de Cáceres, en la actualidad) por su padre, Francisco de Monroy y Zúñiga; y los Señoríos de Cebolla, Cervera, Segurilla y Mejorada (actualmente de Toledo, todos ellos) de su madre, Sancha de Ayala. Con don Hernando, el Condado de Oropesa alcanza su mayor esplendor económico, artístico y territorial; empleando sus riquezas en construir hospitales, conventos, iglesias o ayudar a los más necesitados.

Sin embargo, en el siglo XVI, Navalморal, Peraleda de la Mata (que había pertenecido en el siglo XIV al Señorío de Almaraz) y Valparaíso (que hasta mediados del siglo XV era del Condado de Oropesa) ya formaban parte de la *Campana de la Mata*.

2.- IMPOSICIÓN DEL CENSO

Por Escritura² firmada el 8 de Abril de 1459 ante Andrés González, Escribano Público de Oropesa, y Pedro de Avila, Mayordomo del Conde, los vecinos de Calzada de Oropesa y Carrascalejo, aldea aneja del lugar anterior, hoy despoblada (no confundir con el pueblo cacereño del mismo nombre), recibieron de don Fernando Alvarez de Toledo, Primer Conde de Oropesa, la *Dehesa del Censo* (que era

2. La original se halla en el Archivo del Ayuntamiento de Calzada de Oropesa (Toledo); y una copia literal de la misma, de 1918, en el Archivo del Ayuntamiento de Navalморal de la Mata (Cáceres).

parte de la dehesa Boyal de Calzada de Oropesa y Carrascalejo), que lindaba por una parte con la Dehesa del Concejo y por otra con la dehesa de la Puebla de Naciados (o *de los Espías*, o Santiago del Arañuelo, o Puebla de Santiago), y otras “*tierras de pan llevar*” en Calzada y Carrascalejo, y dos casas.

A cambio, les impone un Censo perpetuo de 240 fanegas, mitad de trigo y mitad de cebada, “*horras de diezmos*”, que pagarían el día de la Virgen de Agosto (día 15), “*so pena de un florín de oro del cuño de Aragón por cada un día de retraso*”.

3.- TRANSMISIÓN DEL CENSO

Don Hernando Alvarez de Toledo, Conde de Oropesa y Deleitosa³, heredó dicho Censo de su padre; pero con la condición de que quedaba hipotecado este Censo a sus hermanos Juan de Figueroa y Francisco de Toledo, “*para la paga de ciertos maravedíes que por razón de este Censo y de otros bienes raíces él les debía dar y pagar*”. Como no puede cumplir este pacto, vende a Juan de Figueroa el Censo mencionado por 720.000 maravedíes, según consta en Escritura pública firmada el 14 de Junio de 1546 ante Francisco de Tabira y Pedro de Solís, escribanos públicos de Oropesa⁴.

4.- VENTA DEL CENSO

Por Escritura de la misma fecha (14-VI-1546), y también ante Pedro de Solís, don Juan de Figueroa vendió dicho Censo en 480.000 maravedíes “*de buena moneda*” a Francisco Vázquez, vecino y Mayordomo del Conde de Oropesa (D. Hernando). Reconoce en dicho documento que “*me costó y vale más, pero aunque para lo vender he hecho muchas diligencias, no he podido hallar quien más ni tanto por ello me diese como vos*”, el dicho Francisco Vázquez.

El comprador le entrega 350 ducados de oro, y firma un recibo por otros 500 ducados de oro que faltan por pagar, hasta completar los 850 ducados de oro o 480.000 maravedíes.

3. En el documento dice... “*yo don Hernando Alvarez de Monroy y Ayala, Conde de Oropesa y Deleitosa*”... Se refiere a D. Hernando Alvarez de Toledo, 3º Conde de Oropesa. Toma apellidos y títulos de su esposa.

4. La original se halla en el Archivo del Ayuntamiento de Calzada de Oropesa (Toledo); y una copia literal de la misma, de 1918, en el Archivo del Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata (Cáceres).

5.- RECONOCIMIENTO DEL CENSO

El 14 de Diciembre de 1550, los alcaldes y diputados de Calzada de Oropesa y Carrascalejo, se reúnen en Concejo en el portal de la Iglesia de Calzada, *“a campana tañida, según que lo avemos de uso é de costumbre de nos juntar para las cosas tocantes é convenientes al dicho Concejo”*.

Un día después, otorgaron Escritura de reconocimiento del Censo anteriormente dicho y la firman, también ante Pedro de Solís, a favor del citado Francisco Vázquez, con las mismas condiciones que se hallaba establecido, a quien abonarán de ahora en adelante lo acordado: *“pagaremos 240 fanegas de pan de Censo enfiteútico (perpetuo), mitad de trigo y mitad de cebada, horras de diezmo, más un florín de oro de pena por cada día que pase cumplido el plazo; dicho pan ha de ser nuevo, bueno, limpio, enjuto y seco; medio con buena medida y puesto en vuestro poder”*⁵.

Ahora nos aclaran muy bien la evolución, cosa que no ocurría en la Transmisión: *“El Censo pasó de don Fernando Alvarez de Toledo a don Francisco Alvarez de Toledo, nuestro Señor difunto que sea en Gloria, e por su fallecimiento pasa, por ciertos conciertos, a Juan de Figueroa, que lo vende a Francisco Vázquez”*. Este texto, las fechas en que se firman las escrituras y la evolución del Condado de Oropesa nos han servido para clarificar la ambigüedad que aparecía en el documento de la Transmisión del Censo.

6.- MEMORIA DE VÁZQUEZ

María Ponce, mujer de Francisco Vázquez, en testamento otorgado en la Villa de Oropesa ante Pedro de Solís el 2 de Septiembre de 1560, fundó la Memoria⁶ sobre las fincas del Censo anterior, disponiendo que *“el día de Nuestra Señora de Septiembre (día 8) se han de repartir doscientas fanegas de pan a 25 pobres de la Villa de Oropesa y su tierra; de la Villa de Santiago del Arañuelo (Puebla de Naciados) y su tierra; y de los lugares de Valparaíso, Navalmodal y Peraleda; por iguales partes; es decir, a cada pobre cuatro fanegas de trigo y cuatro de cebada cada año: el*

5. La original se halla en el Archivo del Ayuntamiento de Calzada de Oropesa (Toledo); y una copia literal de la misma, de 1918, en el Archivo del Ayuntamiento de Navalmodal de la Mata (Cáceres).

6. El original se halla en el Archivo de la Iglesia de Peraleda de la Mata (Cáceres); y una copia literal del mismo, de 1918, en el Archivo del Ayuntamiento de Navalmodal de la Mata (Cáceres).

primer año en Oropesa, el segundo en Puebla de Santiago (o Santiago del Arañuelo) y el tercero en Navalморal, Peraleda y Valparaíso". Nombra Patronos al Conde de Oropesa y sucesores en este Condado, juntamente con dos Alcaldes ordinarios y dos Regidores, los más antiguos de Oropesa; de manera que siempre sean cuatro, además del Sr. Conde, con encargo de cobrar las rentas y repartirlas en la forma indicada. *"Por razón del cuidado y trabajo, y porque de ello han de pagar al Escribano y Notario que hicieran cada año la cuenta y repartimiento, mando que se dé a los Patronos cada año veinte fanegas, mitad de trigo y mitad de cebada. Dispongo que se diga una Misa solemne el día de Nuestra Señora de Septiembre, por la cual se pagarán otras dos fanegas. Y las otras 18, que restan de las 240, mando que se gasten en cualquier gasto que se hiciere en seguimiento de algún pleito, si lo hubiere tocante a estas rentas o Memoria, en cobrar el pan, o en otro caso semejante; y lo que sobrase lo mande a la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la Villa de Oropesa, para su obra en casos necesarios. Y el año que no hubiera gastos se le den las 18 fanegas enteramente, con la obligación de decir por su ánima y la de su marido una misa cantada con diáconos y subdiáconos el día después de Nuestra Señora de Septiembre"*.

Francisco Vázquez otorga testamento⁷ ante el escribano Pedro de Solís en la Villa de Oropesa, el 30 de Mayo de 1562. En él manda que se cumpla y efectúe lo dispuesto por su mujer María Ponce y *"que se den las dichas doscientas fanegas de pan, mitad trigo y mitad cebada, en cada año a las dichas 25 personas pobres y, además, 2.000 maravedíes que montan 50.000 maravedíes, para cumplimiento de lo cual dejo comprados Censos al Quitar a catorce mil maravedíes el millar, que bastan para ello é para más; de manera que se han de dar cada año, a cada persona de las 25, 4 fanegas de trigo, 4 fanegas de cebada y 2.000 maravedíes en dinero (58 reales)"*. Ratifica el nombramiento de Patronos y dispone que las 40

7. El original se halla en el Archivo de la Iglesia de Peraleda de la Mata (Cáceres); y una copia literal del mismo, de 1918, en el Archivo del Ayuntamiento de Navalморal de la Mata (Cáceres).

Para que se conservaran estos dos importantes documentos, que ya comenzaban a deteriorarse (se está empezando a comer la cubierta), el 20 de Mayo de 1733 Francisco López Ayuso, Procurador Síndico General de este Real estado del Concejo de la Mata, en nombre de las Villas de Navalморal y Peraleda (Valparaíso ya estaba despoblada), siendo cura párroco de Peraleda el bachiller Alonso García de Paredes y alcalde ordinario Baltasar Soria, decide hacer una copia de los documentos originales anteriores; quedando ultimada y firmada el 17 de Junio de ese mismo año.

fanegas sobrantes se repartan en la forma y manera que se establece en la cláusula de la Memoria.

7.- EVOLUCIÓN Y FINAL DE LA MEMORIA DE VÁZQUEZ

En 1918, Navalmoral y Peraleda de la Mata inician una serie de investigaciones y reclamaciones sobre esta Memoria, quizás debido a la Crisis de Subsistencia originada por la Primera Guerra Mundial: no había trigo para moler, como consta en las Sesiones del Ayuntamiento de Navalmoral en aquellas fechas, ni posibilidades de adquirirlo a los precios que fijaba el Gobierno.

Se hacen cargo del trabajo Modesto Rodillo (Cura Párroco de Peraleda de la Mata), Modesto Albalá (Secretario de Peraleda) y Germán Duque Polo (Secretario de Navalmoral de la Mata); culminando el 4 de marzo de 1918, y que resumimos⁸:

En 1918 entregaban los vecinos de Calzada, que subastan las tierras afectadas a la Memoria (las casas habían desaparecido), 180 fanegas de trigo en vez de las 240, mitad trigo y mitad cebada; alegando para esta baja y variación que el 20 de Diciembre de 1799 la Marquesa de Villafranca (se supone heredera de los Condes de Oropesa), a petición de los vecinos de Calzada, concedió que las 120 fanegas de cebada se pagaran en 60 fanegas de trigo, por las dificultades que había en la recolección de cebada; pero consignando dicha Marquesa en su escrito (que obra en el Archivo de Calzada), "*sin que ésto sirva de exemplar, y por un solo año, por la imposibilidad*".

Además, pagan de contribución por las tierras de la Memoria 2.534'90 pesetas.

El *Reparto* había sufrido notable modificación:

Pagan los vecinos de Calzada, después de la recolección, al administrador del Duque de Frías⁹ 80 fanegas de trigo cuyo destino se ignora, y otras 100 fanegas de trigo el 19 de Marzo que se distribuyen con intervención del Alcalde y Cura Párroco de Calzada, y con arreglo al reparto que envía el administrador del Excmo. Sr. Duque de Frías, residente en Oropesa, y que con ligerísimas variaciones se hace en la forma siguiente:

8. Toman estos datos del Archivo del Ayuntamiento de Calzada y de la Administración del Duque de Frías. Hay una copia literal, de 1918, en el Archivo del Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata.

9. En 1802 Fernández de Velasco, Duque de Frías y Uceda, hereda los bienes de los Alvarez de Toledo y el Condado de Oropesa. En 1918 era Duque de Frías el Sr. Vélez (su viuda).

- Oropesa (Toledo)_____	17,5	fanegas
- Calzada de Oropesa (Toledo)_____	14,5	“
- Navalmoral de la Mata (Cáceres)_____	11,5	“
- Valdeverdeja (Toledo)_____	9	“
- Lagartera (Toledo)_____	9	“
- Navalcán (Toledo)_____	7	“
- Alcañizo (Toledo)_____	3	“
- Torralba de Oropesa (Toledo)_____	3	“
- Caleruela (Toledo)_____	3	“
- Parrillas (Toledo)_____	5	“
- Peraleda de la Mata (Cáceres)_____	5	“
- Berrocalejo (Cáceres)_____	3	“
- Herrerueta (Toledo)_____	3	“
- El Gordo (Cáceres)_____	2,5	“
- Ventas de San Julián (Toledo)_____	1	“
- Párroco de Oropesa_____	2	“
- Fiel Medidor_____	1	“
Total _____		100 fanegas

Analizando los documentos que antes hemos presentado, en los lugares ya citados, obtienen las siguientes *Deducciones*¹⁰:

1º.- Existe Censo Perpetuo sobre las tierras expresadas en las escrituras de 240 fanegas, mitad de trigo y mitad de cebada, a cuyo pago están obligados los vecinos y moradores de Calzada de Oropesa, todos los años el día de la Virgen de Agosto.

2º.- Consignando la memoria fundada por María Ponce, y su esposo Francisco Vázquez, que cada pobre en número de 25 deben recibir cada año 4 fanegas de trigo, 4 de cebada y 2.000 maravedís (58 reales), hoy se entregan para estos pueblos unas míseras fanegas a cada uno (ver el reparto), que ascienden poco más a la parte de un solo pobre.

3º.- Se altera la fecha del reparto, que manda sea por Nuestra Señora de Septiembre, cuando es más ventajoso por el final de la recolección, por la del 19 de Marzo, época inoportuna y cuando se entrega el trigo en malísimas condiciones.

4º.- Disponiendo que el reparto se haga el primer año en la Villa

10. Hay una copia literal, de 1918, en los Archivos del Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata.

de Oropesa y su tierra; el segundo en la Puebla de Santiago y lugares de su tierra; y el tercero en Peraleda, Navalmoral y Valparaíso; el reparto que hoy se hace es completamente desigual y caprichoso porque, admitiendo que se haga todos los años entre los pueblos interesados, debería hacerse en el total de las 200 fanegas y 50.000 maravedís en tres partes iguales: una para Oropesa y su tierra, otra para Puebla de Santiago y lugares de su tierra, y otra para Navalmoral y Peraleda, porque Valparaíso ha desaparecido, Navalmoral y Peraleda pierden (ver).

5º.- No ha podido conocerse el motivo de no dar el metálico que expresa la Memoria.

6º.- La baja en el pago de las 240 fanegas, mitad de trigo y mitad de cebada, a las 180 de trigo en que hoy se han reducido no tiene explicación, porque la Marquesa de Villafranca no tenía facultades para mermar la Memoria; pero advirtiendo lo que hizo, fue por un sólo año y no para que continuara siempre en la misma forma.

7º.- El pago de las contribuciones es de cuenta de los censatarios, porque se obligaron al pago "*horras de diezmo*". Ver Escritura de imposición del Censo.

8º.- Percibe hoy (1918) la Administración del Duque de Frías 80 fanegas de trigo bueno, por el mes de Septiembre, no teniendo derecho más que a 20 para todos los patronos, incluyendo gastos del escribano que haga el reparto y cuenta, y la parroquia no percibe las 20 que le corresponden.

9º.- Las 200 fanegas destinadas a los pobres, más el metálico, se reducen hoy a 100 fanegas mal distribuidas. No tiene explicación racional que en 1560 las tierras afectas a la Memoria produjeran "*para todo y más, y hoy haya quedado reducida a menos de la mitad*".

- En la Sesión del Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata, que tuvo lugar el 28-V-1918, se lee esta investigación y las anomalías que se observan. La Corporación faculta al Alcalde (Serapio del Monte Sánchez) y al Secretario (Germán Duque Polo) para que practiquen las gestiones necesarias para que la Memoria se cumpla en todas sus partes y evitar los perjuicios que entonces originaba a los pobres.

- En la celebrada el 9 de Julio de ese mismo año, Germán Duque da cuenta del viaje efectuado a Madrid para visitar a la viuda del Duque de Frías, con el fin de reclamar datos sobre la Memoria. El recibimiento, según sus palabras, fue afectuoso, poniendo la Duquesa suma atención en el asunto. Esto produce satisfacción en la Corporación, como queda reflejado en el Libro de Actas.

- Pero la ilusión se torna en desencanto con la evolución de los resultados. En la Sesión del 11 de Febrero de 1919, el Secretario de Navalmoral rinde cuenta del viaje realizado a Madrid y Toledo, en unión de su colega de Peraleda de la Mata, para gestionar el cumplimiento de esta Memoria, con los siguientes resultados: *“Aún no se ha resuelto nada a nivel particular, porque no se ha legalizado todavía la sucesión del Condado de Oropesa por el heredero de este título y Ducado de Frías”*. No hay, pues, representación del Patronato en la Memoria.

En vista de ello, reclaman a la Junta Provincial de Beneficencia de Toledo para que el Ayuntamiento de Calzada de Oropesa no haga entrega de cantidad alguna de trigo de esa Memoria a quien no tuviera representación legal de Patronato (para que no haya desviación de la renta), mientras se resuelve la reclamación definitiva que han hecho Peraleda y Navalmoral documentalmente.

A la vez, envían un escrito a dicha Junta firmado por la Corporación y curas párrocos (por tratarse de una obra pía) en el que piden que *“nombren un administrador interino, a ser posible de los pueblos interesados, para que se cumpla en todas sus partes la Memoria a partir del próximo reparto (19 de Marzo), pero que en lo sucesivo se repartan el 8 de Septiembre las 200 fanegas, para no perjudicar intereses tan sagrados como son los pobres a quienes afecta, y que no se repitan los abusos que hasta ahora se han venido cometiendo, y reclamar los intereses legales que correspondan por no haberse entregado lo que legítimamente les correspondía”*. Repetirán esta queja todos los años.

- El 13 de Febrero de 1919 contesta la referida Junta Provincial de Beneficencia de Toledo: *“Esta Presidencia se ha dirigido al Ayuntamiento de Calzada de Oropesa para ordenarle que retenga en su poder las 180 fanegas de trigo que está obligado a entregar a la Memoria de Vázquez, que se abstenga de entregar a quien no acredite en legar forma la condición de Patrono, y que envíen la Escritura fundacional de la misma”*.

- El alcalde de Navalmoral, Zenón Sarró Sánchez, escribe el 15 de Marzo a su colega de Calzada, Braulio Martín, solicitando el trigo que le corresponde. Pero éste le contesta, un día después, que *“no puede entregar trigo más que a persona que venga autorizada por la superioridad”*.

- En vista de ello, el Ayuntamiento de Navalmoral envía un Oficio el 19 de Marzo de 1919 al Gobernador Civil de Toledo, Presidente de la Junta Provincial de Beneficencia, para que designe un vocal de esa Junta para que, con los pueblos interesados, distribuyan las 180 fanegas de trigo que están depositadas en el Ayuntamiento de Calzada, hasta que se normalice la indicada fundación, *“en beneficio de los pobres”*. La Junta acordó constituir el Patronato en Oropesa, con

los miembros que expresa la Memoria, además del Duque de Frías. Se lleva a efecto. Pero como el tiempo transcurría y el reparto no se llevaba a cabo, vuelven a enviar nueva instancia a la Junta, que ordena se distribuyan. El 31 de Julio, el alcalde de Oropesa escribe al de Navalморal notificándole: *“En el reparto de trigo de la Memoria de Vázquez han correspondido a ese pueblo 19 fanegas (un año antes eran 11,5...), que han de repartir ustedes de común acuerdo entre los pobres de ese pueblo, debiendo también designar persona autorizada para que venga el 7 de Agosto a recoger en esta Alcaldía el importe en metálico de dicho trigo, ascendente a 304 pesetas, a razón de 44 pesetas los 100 kilogramos, cuya venta tuvo que hacer el Ayuntamiento de Calzada, por necesitar el local donde se encontraba urgentemente”*.

- La Corporación decide que vaya Germán Duque, y que *“llame la atención para que en lo sucesivo se cumpla la Memoria en la fecha establecida y se proceda a la distribución con estricta sujeción a lo que aquella determina”*.

- En 1920 reciben, también, 19 fanegas y, del mismo modo, con retraso (el 27 de Enero). Repiten la reclamación.

- En 1921 recogen 18 fanegas el 15 de Enero, igual cantidad que Oropesa, *“como quedaron el año pasado los Secretarios de ambos pueblos”*. La Memoria, por disposición superior, vuelve a la Casa del Ducado de Frías. El Secretario de Oropesa le comunica al de Navalморal que *“esta es la última vez que intervenimos en este asunto”*...

- En 1922 reciben 20 fanegas, que se cambian por dinero en la fábrica de harinas morala de Vidal Toboso. Aumenta el cupo a 20.

- En 1923 hay novedades:

En Enero se entregan las 20 fanegas correspondientes a 1922, con atraso como hasta ahora.

En Septiembre, el Gobernador de Toledo pide información de la Memoria, *“pues no aparece dónde deben cargarse los 50.000 maravedíes”*. El Ayuntamiento de Navalморal, a través del Sr. Duque Polo, se lo aclara según el testamento de Francisco Vázquez: *“para cumplimiento de lo cual dejo comprados Censos al Quitar a catorce mil maravedíes el millar, que bastan para ello y para más... y que en el Condado de Oropesa deben existir antecedentes necesarios para deducir cómo se aplicó en tiempos la Memoria”*.

El Ayuntamiento de Navalморal de la Mata presenta, además, un documento de 1857 (que se conserva en los Archivos de Navalморal) en el que el Duque de Frías se dirige al Alcalde y cura párroco de Navalморal, para que *“designen 30 pobres a los que darán 28 reales a cada uno, procedentes de las Rentas de la Memoria de Vázquez”*.

El 28 de Noviembre entregan las 20 fanegas correspondientes a 1923. Por primera vez se abonaban en el año, aunque no en el mes de Septiembre, como se indicaba en la Fundación.

A partir de entonces recogerían 20 fanegas de trigo a finales de año, o su equivalente en dinero (unas 350 pesetas, según los precios del trigo), que distribuían entre unos 150 pobres, según los años (oscilaron entre 119 y 176 limosnas). Entre 1931 y 1933 se donan con retraso, quizás por el tema de la Reforma Agraria, pero en 1934 vuelven a pagarse a finales de año.

En 1936 y 1937 no se abonaron, *“por no haber cobrado el Ayuntamiento de Calzada la renta de las tierras esos años, lo que hará tan pronto como cobre los intereses de inscripción que el Estado le debe de esos años”*. Como consta en una carta que envían desde el Ayuntamiento de Calzada al de Navalmoral en 1938, en plena Guerra Civil, cuyo frente estuvo muy cerca de esa localidad: en la Jara, al otro lado del Tajo.

El 5 de Noviembre de 1938 el Alcalde moralo, Jesús Vicente Pérez, y el párroco de San Andrés, Alberto Montero, se acercan a Calzada a recoger 25 fanegas de trigo de ese año (10,68 Qm). A partir de ahí no vuelve a saberse nada de esa Memoria perpetua, cuyos beneficios serán para Calzada o el Duque de Frías, o para ambos, ...

Seguiremos investigando.

DOMINGO QUIJADA GONZÁLEZ

Profesor de Geografía e Historia

Cronista Oficial de Navalmoral de la Mata

HISTORIA CONTEMPORÁNEA



Aproximación a la historia del cine mudo en Talavera (1897-1933)

EL PRIMER centenario del cine, celebrado a lo largo del pasado año, es una buena ocasión para dar a conocer la pequeña historia del séptimo arte en Talavera de la Reina. En las páginas siguientes nos aproximaremos al origen de esta historia, es decir, a los años del cine mudo.

La etapa que vamos a estudiar ha sido la más desconocida y peor tratada del cine español desde el punto de vista historiográfico. Hasta hace muy poco sólo dos o tres obras se ocupaban con extensión y desigual resultado del tema, pero hoy día ya se está haciendo un auténtico esfuerzo por recuperar la memoria de una época sumida durante demasiado tiempo en un injusto olvido, cuya más grave consecuencia ha sido la pérdida de casi todo el material filmado entonces.

Para el caso de Talavera prácticamente puede considerarse este estudio como el primero que se lleva a cabo sobre el particular, si se exceptúa el pequeño apartado que BENITO DÍAZ DÍAZ le dedicó en su reciente trabajo sobre la ciudad en los años de la Restauración. Buena parte de las páginas siguientes están basadas en la lectura de la prensa talaverana que todavía se conserva, en especial las colecciones de *El Criterio*, *El Heraldo de Talavera*, *La Ribera del Tajo* y el diario toledano *El Castellano*, que semanalmente publicaba una página local dedicada a Talavera.

Por lo que a fuentes documentales se refiere, han sido de gran utilidad los documentos guardados en la sección *Obras y Urbanismo* del Archivo Municipal de Talavera. Asimismo los libros de acuerdos del Ayuntamiento contienen diversas noticias, principalmente sobre

concesiones de licencias de apertura de cines veraniegos, reformas en los teatros o instalación de barracas en las ferias. Estas noticias permiten además conocer los nombres de quienes se dedicaron en la ciudad al negocio del cinematógrafo.

LA SOCIEDAD Y CULTURA TALAVERANAS EN LOS AÑOS DEL CINE MUDO.

Durante el primer tercio del siglo, tiempo en que el cine mudo se desarrolla, consolida y finalmente desaparece y deja su puesto al sonoro, Talavera de la Reina fue la típica ciudad castellana de provincias con una economía fundamentalmente agrícola y ganadera, un sector comercial creciente pero nunca capaz de amenazar el predominio de las actividades agropecuarias, y una vida social y cultural caracterizada por una apatía endémica que frustró no pocos intentos de transformar las difíciles condiciones de vida reinantes.

A la cabeza de la sociedad talaverana había una pequeña burguesía de comerciantes e industriales surgida a raíz del auge que la ciudad volvió a tomar como emporio comercial a finales del XIX. Por debajo de ella existía una clase media algo más nutrida pero también minoritaria que agrupaba a funcionarios y empleados de organismos públicos con pequeños y medianos comerciantes, medianos propietarios agrícolas y otras profesiones liberales. El estrato inferior lo formaba una masa de jornaleros, pequeños artesanos, obreros manuales y pequeños propietarios que en grupo representaban aproximadamente el 75% de la población.

El poder político y buena parte del económico lo detentaron siempre las dos primeras clases descritas, pero sobre todo la heterogénea clase media. De ellas partieron casi todas las escasas iniciativas de mejora de la ciudad, tanto urbanísticas como aquellas que pretendían dotarla de cierta infraestructura industrial. Dichas clases fueron además las que llevaron el peso del gobierno municipal a través de su institución más representativa, el Ayuntamiento¹.

La eficacia de la Corporación para resolver los múltiples problemas de Talavera dejaba mucho que desear, fuese del partido que fuese. A su persistente pasividad había que añadir la grave crisis que padecía, reflejada por la prensa local en numerosas acusaciones de

1. El año que apareció el cine en Talavera (1897) la Corporación estaba formada por siete propietarios, tres comerciantes, tres industriales, un tratante de ganados, un agricultor, un médico y un concejal de profesión desconocida.

caciquismo y en incontables quejas por las frecuentes y a menudo injustificadas ausencias de alcaldes y concejales de los plenos municipales, plenos que hasta la Dictadura no era raro acabasen con algún altercado entre ediles debido a cualquier motivo². Por si fuera poco, la situación del Tesoro municipal era realmente mala, con una elevada deuda pública, presupuestos anuales cada vez mayores y frecuentes situaciones de insolvencia.

No es de extrañar que en vísperas del golpe de Estado de Primo de Rivera cierto periódico local describiese este panorama: *“Talavera es una ciudad que sólo tiene de tal el nombre y en ella se nota a simple vista la carencia absoluta de toda noción de civismo y progreso (...) no hay nada bien constituido, ni medianamente constituido y que empezando por la higiene y terminando por el ornato público (...), etc., todo está abandonado”*³. Durante la Dictadura se notaron ciertas mejoras importantes, principalmente en la cuestión del alcantarillado y obras públicas, pero el más grave problema de la ciudad, el responsable de que no hubiera *“...nada bien constituido...”* no parecía tener solución definitiva, ni a corto, ni a largo plazo.

Este problema fue el de la existencia de un malsano clima de apatía similar al que reinaba en buena parte de la vida nacional desde el siglo anterior y más aún desde la pérdida de las últimas colonias. Su traducción en Talavera es a grandes rasgos válida para el resto del país: las clases dirigentes se negaban a invertir su dinero en mejorar el bajo nivel de vida, prefiriendo conservar aquél antes que arriesgarse a perderlo en proyectos útiles pero de resultados siempre inciertos a causa de la mala situación económica. El grueso de la población, es decir, las clases humildes, se resignaba mientras a *ir tirando* con trabajos eventuales muy mal pagados que anulaban casi todas sus posibilidades de ascenso social, obligándolos no pocas veces a acudir a la Beneficencia pública.

La vida cultural de Talavera reflejaba también claros síntomas de adormilamiento. A la educación, bastante descuidada hasta finales de los años 20, se añadía un ambiente artístico y literario anquilosado y reducido a ciertas actividades en los sindicatos obreros, conferencias de eruditos locales y nacionales (promovidas, entre otros, por la sociedad El Bloque) y a muy contadas iniciativas particulares.

2. En ocasiones estos incidentes se prodigaban tanto y eran de tal calibre que algún periodista comparó irónicamente los plenos con una sesión de cine.

3. *Vida Nueva*. Talavera de la Reina, Mayo de 1923.

Solamente la música escapó a tan poco animado ambiente gracias a los conciertos de la Banda Municipal, que gozaban de gran aceptación.

En contraste con lo descrito, hay que resaltar los muchos festejos que se celebraban en Talavera, acompañados de todo tipo de distracciones que por unos momentos hacían olvidar el duro régimen de vida del grueso de la población. No había fiesta donde no tuvieran sitio las más variopintas actividades lúdicas y por ello la ciudad adquirió en la comarca cierta fama de ser propensa al regocijo.

A principios de siglo las distracciones preferidas de los talaveranos fueron los bailes, los conciertos de música, el teatro y los toros. El cine tardaría unos pocos años en imponerse, pero desde el principio se ganó el favor popular proporcionando a los menos favorecidos dos elementos (la fantasía y la ensoñación) capaces de mostrarles que había otros mundos y formas de vida no tan anodinas como la realidad diaria.

LOS ORÍGENES DEL CINE EN TALAVERA Y LOS PRIMEROS CINEMATÓGRAFOS:

Como bien es sabido, el cinematógrafo hizo su aparición en España de la mano de Alexander Promio, operador al servicio de los hermanos Lumière, que en mayo de 1896 presentó el nuevo invento en los bajos del Hotel de Rusia, en la madrileña Carrera de San Jerónimo.

Los Lumière mantenían correspondencia comercial con D. Juan Ruiz de Luna Rojas, fundador años más tarde del famoso estudio que recuperaría para Talavera su antigua tradición ceramista. Por aquellos años Ruiz de Luna regentaba un estudio fotográfico en la plaza de Aravaca y había adquirido un gran prestigio en esta actividad como profesional. No se conocen las circunstancias exactas, pero lo cierto es que cuando sus proveedores de material, los Lumière, obtuvieron las primeras imágenes en movimiento, éstos le propusieron la exclusiva para promocionar el cinematógrafo en Cataluña. La atractiva oferta interesó muchísimo a Ruiz de Luna; mas para la compra del equipo que iba a necesitar solicitó un préstamo de diez mil pesetas que nunca le fue concedido, por lo que el fotógrafo talaverano terminó desentendiéndose del negocio. Así se ponía fin a una aventura que quizás hubiese hecho de Talavera uno de los centros más importantes del primer cine español.

Aparte este episodio, cuya cronología exacta se desconoce, la historia del cine en Talavera tiene como punto de partida la noche del 21 de octubre de 1897. En esta fecha el Teatro Calderón mostró por

vez primera el Cinematógrafo Lumière ante el público de la localidad. No se tiene noticia alguna de quién lo trajo, ni de las películas que se exhibieron, aunque por la cercanía de las fechas cabe pensar que vino de la mano de la compañía teatral del actor Francisco Mercé, que exhibió por vez primera el cinematógrafo en Toledo entre los días 1 y 14 de igual mes y año.

La prensa toledana dio buena cuenta del acontecimiento; y así, el 2 de octubre *El Día de Toledo* informó que, entre otras, se presentaron las conocidas películas *El jardinero sorprendido*, *Demolición de un muro* y *Batalla de nieve*⁴. También asegura que se proyectaron algunas vistas de Toledo. Dado que las primeras cámaras eran capaces no sólo de proyectar cintas, sino también de imprimirlas, es muy posible que la primera función de cine en Talavera contase con alguna vista de la ciudad, hoy perdida o, en el mejor de los casos, no localizada.

Tras este punto de arranque, carecemos totalmente de noticias sobre nuevas exhibiciones a lo largo de los ocho años siguientes, aunque, según lo dedució de la prensa posterior, es probable que se limitaran a las que ofrecían empresarios ambulantes en el recinto del Salón del Prado en barracas instaladas de forma provisional durante las ferias de mayo y septiembre, pues durante toda la temporada de 1905 y buena parte de la de 1906 ninguno de los dos teatros talaveranos, el Cervantes y el Calderón, anunciaron la menor función cinematográfica.

El primer local de proyección de que se tiene noticia fue el Cinematógrafo Pinacho, instalado durante la feria de mayo de 1905 en una gran barraca del recinto ferial con gran éxito de público, según el semanario *El Criterio*⁵, que además proporciona los cuatro primeros títulos conocidos que se mostraron en Talavera: *La venganza de unos salvajes*, *Incendio de un teatro*, *Novela de amor* y *Guerra ruso-japonesa*, éstas dos últimas rodadas el año anterior por Lucien Nonguet, operador de la casa francesa Pathé.

En la feria de septiembre apareció el segundo cinematógrafo, ubicado también en una barraca del ferial. Llevaba el nombre de Teatro Mágico y durante los días 21, 22 y 23 del mes citado ofreció variadas funciones mágicas y cinematográficas desde las dos de la tarde hasta las diez de la noche. Aunque no se conocen los títulos

4. *El Día de Toledo*. Toledo, 2 de octubre de 1897, p. 2.

5. *El Criterio*. Talavera, 20 de Mayo de 1905, p. 1.

exhibidos sí se destaca que fueron presenciados por numeroso público.

EL CINEMATÓGRAFO UNIVERSAL

Habría que esperar hasta la feria de mayo de 1906 para que por fin Talavera contase con un local de películas permanente durante una temporada más larga de lo normal: ese fue el Cinematógrafo Universal, instalado a comienzos de mes a la entrada del Paseo del Prado, a mano izquierda, y perteneciente a un tal Señor Reizábal. El sonado éxito que obtuvo durante la feria y quizás la obstinada reticencia de los dos teatros de la ciudad a exhibir cine, animaron a este empresario a quedarse después de los festejos, pero no es descartable que llegara ya con esa idea preconcebida.

Durante los meses de mayo a septiembre el Universal abrió sus puertas de siete de la tarde a once de la noche. La entrada costaba al principio 40 céntimos la localidad de preferencia, y 25 la general, pero los llenos diarios permitieron a Reizábal bajar dichos precios y durante todo el verano se cobró la preferencia a 25 céntimos y la general a 15.

Cada sesión (o sección, como entonces se decía) duraba unos veinte o treinta minutos y constaba de un máximo de cuatro películas, a veces cinco. Los estrenos se verificaban por lo común en sábado, domingo y lunes. Las cintas permanecían en cartel una semana o más, si eran del agrado del público.

El nuevo cinematógrafo resultó ser una amena distracción para quienes, como todos los veranos, utilizaban el Paseo del Prado para pasar las primeras horas de la noche aprovechando la agradable temperatura reinante. El periódico *El Criterio* no sólo destacó esto repetidas veces, sino que además su director, Manuel Ginestal, describió el Universal en un curioso artículo con estos términos: "*Desde lejos se vislumbra el barracón azulado, cuyo potente foco voltaico de la portada oscila en parpadeos isócronos como muchas estrellitas del cielo, requiebrando su luz plateada en la hojarasca verdosa de dos corpulentos árboles que se yerguen a su frente (...). Dentro de esta barraca azulada que ostenta un letrero que dice: "Cinematógrafo Universal", se exhiben las películas más atractivas que la ciencia de la fotografía ha logrado obtener (...). Fuera, mientras tanto, se aglomera otra multitud no muy compacta, que, acercándose a la taquilla del vestíbulo, va comprando "entradas" para la sesión próxima (...)*".

Al terminar la feria de septiembre, repitiendo el éxito de mayo, Reizábal trasladó su espectáculo al Teatro Cervantes, pero

combinándolo con números de *varietés*, práctica muy corriente entre los empresarios de cine durante los años del mudo y con la cual compensaban los elevados gastos que debían afrontar⁶. El traslado obligó también a un alza en los precios de las entradas, cobrándose la general a 20 cts. y la butaca a 50, lo que no impidió que durante toda la temporada de invierno se cosechasen unos llenos que no se conocían desde hacía tiempo en los teatros talaveranos, famosos hasta entonces por sus mediocres funciones y la escasa concurrencia de público. De aquí que a más de uno extrañó la decisión que tomó Reizábal a finales de noviembre de marchar de Talavera para seguir exhibiendo el negocio en Plasencia, no sin antes celebrar una última función el día 9 de diciembre.

No por ello el Cervantes se quedó sin cinematógrafo, pues se sabe que al menos durante el resto del mes se exhibieron películas todos los domingos, combinadas con las habituales variedades.

LOS CINEMATÓGRAFOS DEL SALÓN DEL PRADO

Hasta el año 1909 no volveremos a tener noticias sobre cinematógrafos, aunque para entonces las películas ya se habían convertido en uno de los pasatiempos preferidos del público talaverano. Los dos teatros de la ciudad, el Calderón y el Cervantes, ofrecían cine y varietés aún de forma muy esporádica, en tanto que las barracas del Salón del Prado proyectaban solamente cine⁷.

Además el cinematógrafo no faltaba cada año a su cita con las ferias de mayo y septiembre, si bien ya no lo traían empresarios ambulantes, sino vecinos de la ciudad con suficiente poder adquisitivo como para organizar sesiones al aire libre en el ferial o en el Prado durante los días de fiesta. Los primeros de nombre conocido son los hermanos

6. Para que el lector se haga una idea de en qué consistían estas sesiones de "cine y varietés", baste dar a conocer cuál fue el programa de inauguración de temporada en el Cervantes el 14 de octubre de 1906: comenzó con una sinfonía a cargo de la orquesta del coliseo y a continuación se exhibió la película *Gato tenaz*. Después actuó el Niño de Triana, un cantaor andaluz. Tras él se proyectaron las cintas *Sueño del pescador de caña* y *Brujo árabe*. A continuación actuó un ventrílocuo llamado Señor Cebrián y la velada finalizó con la película en color *Transformaciones chinas*.

7. El Salón del Prado era un recinto de los Jardines del Prado cercano a la Plaza de Toros donde se celebraban toda clase de espectáculos. Hoy día es vivero municipal.

8. Archivo Municipal de Talavera. Secretaría. Obras y Urbanismo. Licencias de obras particulares (1910-1924). Año 1911.

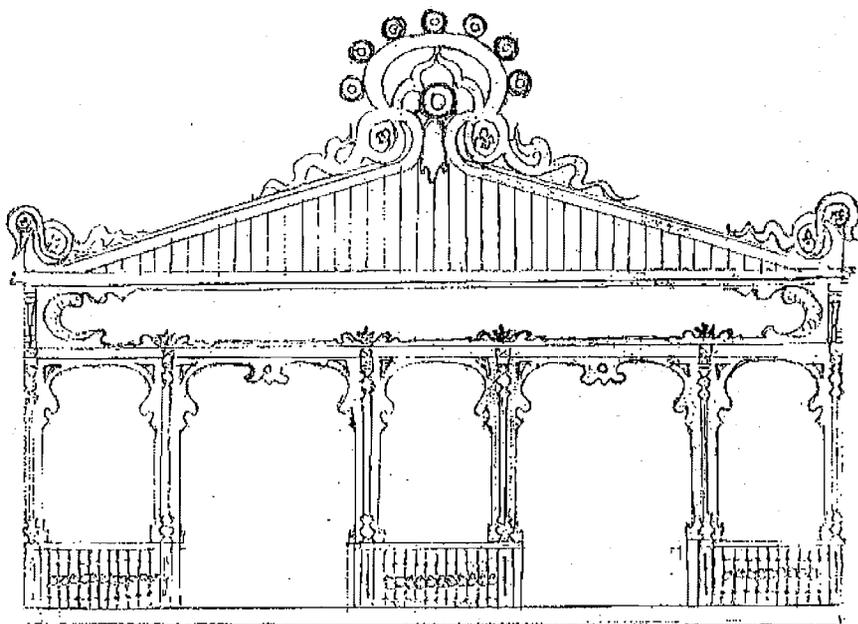
Miguel y José González Esteban, que en la feria de mayo de 1909 ofrecieron tres funciones (una por noche) de dos a tres horas de duración en la Glorieta del Salón del Prado, corriendo el Ayuntamiento con el coste de la instalación de la caseta del operador.

No obstante cada vez se estaba haciendo más necesario acabar con el nomadismo del negocio para salvarlo del descrédito en que estaba cayendo por el ambiente netamente popular en que se desenvolvía, responsable de que los círculos sociales más selectos se alejasen de él. La solución más acertada fue instalarlo en locales fijos: teatros o, en su defecto, barracas de formas arquitectónicas algo más cuidadas que las cuatro tablas mal avenidas que se llevaban hasta entonces. En Talavera pudo ponerse en práctica dicha solución gracias a dos factores esenciales: que los empresarios teatrales diesen por fin visto bueno al cinematógrafo, huyendo de recelos pasados, y que las barracas y sesiones al aire libre ya no fuesen promovidas por forasteros, sino por vecinos de la ciudad más o menos adinerados.

Así, el segundo cinematógrafo permanente conocido fue una barraca instalada a la derecha del Salón del Prado, propiedad de un vecino llamado Juan García Padilla. A finales de septiembre de 1910, y por razones desconocidas, este empresario trasladó el local a la Plaza de la Trinidad, donde comenzó a funcionar el día 8 de octubre siguiente con una sesión a beneficio de los pobres de la ciudad. Sin embargo el negocio no fue por esta vez rentable y los beneficios escasearon tanto que el 15 de enero de 1911 García Padilla solicitó al Ayuntamiento permiso para trasladar el barracón otra vez a su emplazamiento original a cambio del pago de 100 pesetas como indemnización por ocupar vía pública, petición que se le aceptó.

El mismo día, los vecinos Casimiro González y Cándido García solicitaron también permiso al Ayuntamiento para instalar otra barraca de cinematógrafo enfrente de la anterior (es decir, en el lado izquierdo del Salón del Prado) con la intención de comenzar a exhibir películas desde el 1 de mayo siguiente y por espacio de seis años. La Corporación aprobó la propuesta con las condiciones de que los interesados abonasen al fondo municipal 100 pesetas por cada uno de los dichos seis años en concepto de indemnización por ocupación de vía pública y que el perito municipal inspeccionara las obras a su término para comprobar si reunían las condiciones de seguridad establecidas por la ley.

Sabemos cómo era este cinematógrafo gracias a los planos de su planta y fachada y a la descripción que proporciona el informe del perito que lo inspeccionó⁸. Las obras se terminaron el 22 de abril de 1911, y fueron reconocidas una semana después.

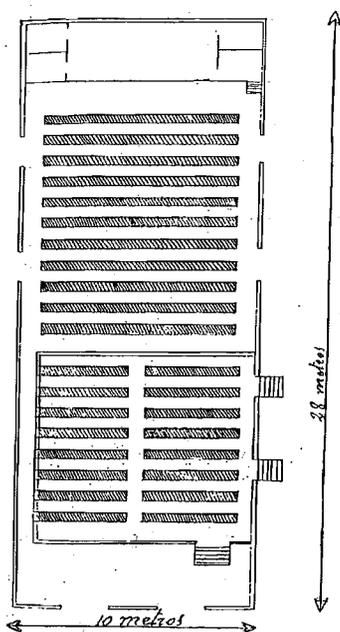


Fachada de la barraca cinematográfica instalada en el Salón del Prado 1911. Fuente: A.M.T^a. Secretaría. Obras y urbanismo. Licencia obras particulares (1910-1924). Sig. 6.688

El edificio era una barraca de planta rectangular construida enteramente con madera, que medía 10 metros de fachada por 28 de fondo. El tejado, a dos aguas, era de chapas de hierro acanalado sustentadas por cuchillas triangulares de madera forrada con lienzo y el suelo estaba entarimado con listón del Norte. El exterior de la barraca estaba pintado al óleo.

El interior tenía tres departamentos: en el anterior se hallaban el vestíbulo y la cabina del operador; en la parte del centro estaba el patio de butacas, con 250 localidades y diecinueve filas de asientos (once de entrada general y ocho de preferencia elevadas del resto mediante un entarimado). El departamento posterior comprendía la pantalla y, detrás de ella, tres pequeñas habitaciones para fines diversos. La ventilación del conjunto estaba asegurada por medio de ventiladores en el techo y montantes en las puertas.

La fachada, de elegante traza, estaba decorada al estilo modernista, como la mayoría de los cines de la época, y tenía dos puertas, una de entrada y otra de salida. Las fachadas longitudinales contaban también con varias puertas de salida. En conjunto la obra estaba hecha con una solidez alejada de los obsoletos barracones provisio-



Planta de la barraca

nales y pese a no reunir ciertas condiciones (faltaba dotarla de un sistema contra incendios), la necesidad de no lesionar los intereses de los empresarios y de no privar al público de un espectáculo que venía reclamando locales estables, hicieron que el nuevo cinematógrafo pasase sin problemas la inspección y comenzara a ser explotado a partir del 1 de mayo, como estaba previsto.

La barraca de Juan García Padilla desapareció muy poco tiempo después, quizás a principios de 1912 o incluso antes. En cuanto a la de Casimiro González y Cándido García nada se sabe de su posterior andadura, ni la fecha en que se dismanteló, ni siquiera uno sólo de los títulos que exhibió.

EL CINE EN LOS TEATROS TALAVERANOS: EL CALDERÓN, EL CERVANTES Y EL VICTORIA

Tampoco se sabe hasta qué fecha siguió proyectándose cine en las barracas del Salón del Prado. Lo que sí es seguro es que éstas (si hubo más que las descritas) ya no funcionaban en la década de los veinte. Y ello porque el cine, consolidado ya como espectáculo permanente, había dejado atrás sus humildes orígenes para instalarse de forma definitiva en los teatros talaveranos.

La ciudad poseyó en los primeros años del siglo tres teatros: los dos más antiguos, el Cervantes y el Calderón, en realidad sólo habían comenzado a funcionar a finales del XIX. El Calderón estaba instalado en un antiguo convento de frailes Franciscanos sito en la Plaza de los Descalzos, y el Cervantes, que estaba en la Plaza de San Agustín, se habilitó en 1886 aprovechando el edificio de otro ex-convento perteneciente a la orden de los agustinos.

A ellos se unió más adelante el Teatro Victoria, el único que funciona hoy todavía. Comenzó a edificarse en 1912 sobre el solar del antiguo Teatro Principal por iniciativa de D. Miguel Fernández Santamaría, uno de los personajes más importantes de la burguesía

talaverana⁹, y siguiendo planos del arquitecto V. Sáenz Vallejo. El conjunto se inauguró el día 7 de mayo de 1914 y su importancia fue decisiva para mejorar la poco brillante escena teatral de Talavera.

Hasta la aparición del Victoria los teatros Calderón y Cervantes no gozaban, en efecto, de una existencia gloriosa. Sus dueños mantenían una enconada enemistad más allá de la mera competencia profesional y el público que acudía a ellos no se distinguía precisamente por su buen comportamiento. Los alborotos eran continuos, especialmente cuando los números u obras representadas eran malos o de naturaleza picante (*sicaléptica*, se decía entonces). La prensa y no pocos vecinos censuraron hasta el cansancio los malos modales procedentes sobre todo de los gallineros, desde donde no faltaba quien impunemente se *entretentía* tirando objetos al patio de butacas. Todo ello obligó al Ayuntamiento a mantener en los dos coliseos un retén de la Policía Municipal que velara por el buen orden de las representaciones.

Tanto las obras como las compañías contratadas por ambos eran más bien mediocres, cosa que mereció no sólo duras críticas, sino también la escasa concurrencia del público, menor todavía durante el verano debido al intenso calor de las salas y a que la mayoría de la gente estaba en el período de más actividad en las faenas agrícolas. De aquí que, visto el éxito del Cinematógrafo Universal en el Cervantes, sus dueños y los del Calderón considerasen la posibilidad de incluir con mayor frecuencia funciones de cine para compensar las cuantiosas sumas de dinero que perdían, bien ofreciendo sólo películas, o más frecuentemente alternándolas con varietés.

Más consciente de los gustos del público (también es cierto que a principios de siglo el futuro del cine era mucho más incierto que en 1914, cuando ya constituía un negocio estable y próspero a nivel mundial), el Teatro Victoria no tardó en exhibir cine al poco tiempo de su inauguración, para apuntarse no mucho después a la moda del *cine y varietés*, si bien aportó, como dijimos antes, una mayor calidad a las representaciones contratando compañías teatrales y artistas de variedades de primera categoría y exhibiendo películas de reconocido prestigio, dando fin de esta manera a la que parecía inacabable pugna entre el Cervantes y el Calderón.

9. Debía la ciudad a este hombre de negocios y a su hermano Vicente contar desde 1887 con un suministro permanente de energía eléctrica y años después con otro de agua potable. Benito Díaz les señala también en su libro *"Talavera de la Reina durante la Restauración"* (página 198) como los que introdujeron el cinematógrafo en la ciudad de forma estable y permanente, aunque no explica las circunstancias concretas de este hecho.

Las capacidades de los tres teatros eran las siguientes: el Cervantes disponía en 1909 de doce palcos, 191 butacas, once delanteras de anfiteatro y 159 entradas generales; por su parte el Calderón tenía catorce palcos, 225 butacas, 52 delanteras y gradas y 120 entradas generales¹⁰. El Victoria disfrutó de un aforo algo mayor que aquéllos juntos: 60 entradas de platea, otras 60 de palco principal, 276 butacas de patio, 72 de anfiteatro principal, 22 delanteras de anfiteatro de segunda, 56 de entrepalco de segunda y 250 entradas generales.

LOS AÑOS VEINTE, LOS CINES DE VERANO Y OTROS LOCALES DE PROYECCIÓN

En la última década del mudo, el cine ganó terreno por encima de otros espectáculos, sobre todo el teatro; hasta tal punto que el Cervantes dejó de funcionar en fecha desconocida y el Calderón se convirtió en cine a partir del 1 de enero de 1925¹¹. Sólo el Victoria continuó alternando cine y teatro, pero cada vez más del primero que del segundo.

Como de costumbre, los dos recintos eran explotados de dos formas: directamente por sus dueños o bien arrendándolos a particulares, empresas del mundo del espectáculo o distribuidoras cinematográficas madrileñas. Se conocen los nombres de algunos de estos arrendatarios, pero el más documentado es el señor D. Pedro de Miguel, que al menos entre 1927 y 1930 se hizo cargo del cine Calderón y el Teatro Victoria.

Ambos locales ofrecían dos funciones: una de tarde y otra de noche. Las películas se estrenaban en domingo y en ningún caso pasaban más de una semana en cartel. También había estrenos otros días: los jueves en el Calderón y los sábados en el Victoria. En éste último las películas se alternaban con números de variedades los domingos y festivos y además las amenizaba una pequeña orquesta dirigida por el Maestro Eusebio Rubalcaba. Durante las ferias de mayo y septiembre el Calderón ofrecía cine y el Victoria teatro a cargo de prestigiosas compañías.

El precio de las entradas varió con los años. En 1925 el cine Calderón cobraba la entrada más cara (la de palco principal) a dos

10. *La Ribera del Tajo*. Talavera, 4 de Diciembre de 1909.

11. La iniciativa partió del nuevo arrendador del Calderón, D. Segundo Lor Notario, que para anunciar las proyecciones había instalado además un cartel luminoso en la Plaza del Reloj y una cartelera en la Calle de San Francisco.

pesetas, la butaca a 50 céntimos y la entrada general a 25. Los precios en el Victoria llegaron a encarecerse hasta el abuso, denunciado en la prensa, de cobrar una entrada corriente como la de butaca a 2 pesetas durante la temporada 1928-29, el equivalente poco menos al jornal de un día de trabajo, pero en la temporada siguiente el empresario De Miguel se vio obligado a rebajar dicho precio a la mitad para atraerse a un público que sospechaba podíadarle con facilidad la espalda por razones que se verán más adelante.

La temporada daba comienzo a primeros de septiembre y terminaba a finales de junio. Entre 1920 y 1924 Talavera se quedó sin cine durante el verano¹², pero desde 1925 contó de nuevo con uno al aire libre, instalado en el Paseo del Prado. El Ayuntamiento se hizo cargo algún año de los gastos de instalación de dicho cine, no excesivos por otra parte, ya que sólo hacían falta una pantalla, la cabina del operador y sillas. En otras ocasiones la Corporación arrendaba las sillas y el solar a particulares, a cambio de una cantidad prefijada. El espectáculo era muy concurrido, en especial cuando la entrada era gratis por correr el Ayuntamiento con todos los gastos.

Los cines estivales tampoco se libraron de la mala educación y el vandalismo de algunos espectadores, que no contentos con apedrear al público al amparo de la oscuridad (como se denunció en el verano de 1929), también se llevaban las sillas de los paseos o voceaban en mitad de la proyección.

Aparte los modales de cierta gente, el gran problema de los cines y teatros talaveranos fue el de sus inexistentes condiciones de seguridad, ya denunciadas en 1912¹³. Quince años más tarde, en 1927, el teatro Victoria padecía las mismas carencias, pese a ser de reciente construcción. Un informe practicado en noviembre de aquel año señalaba la falta de depósitos de agua y sistemas de alarma, junto con la existencia de dos bocas de riego inservibles. Pero los mayores riesgos procedían del sistema de calefacción, a base de estufas de

12. Con anterioridad se sabe que en junio de 1919 fue inaugurado un cine de verano en la Plaza de Toros. Las localidades de preferencia estaban en el albero de la plaza (donde se instaló un bar con mesas y veladores), las de general en los tendidos 1 a 8 y como localidades intermedias se utilizaron los palcos y gradas. Las funciones se verificaban jueves y domingos.

13. Según inspección ordenada por el Ayuntamiento el 16 de Diciembre de dicho año, ni el teatro Cervantes, ni el Calderón, ni el cinematógrafo del Salón del Prado contaban con una sola de las medidas antiincendios previstas por la legislación vigente.

leña, y del mal estado de la cabina de proyecciones, algunos de cuyos conductores estaban al descubierto.

Por toda solución la empresa montó un sistema de alarma y suprimió las estufas de leña; pero una segunda inspección en febrero de 1928 añadió a la mala colocación de la alarma montada y otras deficiencias que subsistían, las desastrosas condiciones higiénicas de los tres aseos del teatro, pues no eran más que unos cubículos estrechos, sin ventilación ni agua corriente. Todo ello hizo que el Ayuntamiento interviniera apremiando al empresario D. Pedro de Miguel para que hiciese las reformas indicadas en las inspecciones so pena de clausurar el teatro. Las reformas se hicieron rápidamente y el Victoria pudo funcionar ya a principios de marzo con normalidad.

Meses después, De Miguel debió afrontar las consecuencias de la supresión de las estufas y de su negativa a instalar calefacción central alegando que le quedaban pocos meses para la explotación del Victoria y que no podría resarcirse de los cuantiosos gastos de la obra practicada: las quejas por el intenso frío soportado en el teatro fueron denunciadas repetidas veces por el semanario liberal *El Heraldo de Talavera*, lo que provocó un pequeño conflicto entre periódico y empresario¹⁴. Mientras tanto, el público combatía el frío llevándose braseros a las funciones o ausentándose de ellas cuando eran de poco interés.

La polémica terminó en mayo de 1929, cuando al señor De Miguel le fue renovado por tiempo indefinido el arriendo del Calderón y el Victoria, lo cual le permitió acometer por fin las reformas exigidas, dotando a ambos de calefacción central, telones metálicos contra incendios, decorados nuevos y más elegantes y butacas más cómodas, inaugurándose todo a finales de octubre del año citado¹⁵.

Todavía conocería Talavera otro cinematógrafo antes de llegar el sonoro: se trata del Monumental Moya, llamado así por el nombre de su propietario, D. Julio García Moya, un fabricante de hielo que había sido alcalde de la ciudad y varias veces concejal del Ayuntamiento. Emplazado en el lugar que ocupó el convento de San Agustín y ex-

14. *El Heraldo de Talavera*. Números 14-17. Diciembre de 1928. Las consecuencias de la polémica fueron que durante el medio año siguiente D. Pedro de Miguel se negó a enviar al periódico la publicidad sobre estrenos cinematográficos que habitualmente publicaba aquél.

15. El 2 de noviembre de 1929 *El Heraldo de Talavera* zanjó de forma definitiva la cuestión felicitando caballerosamente a D. Pedro de Miguel por la inauguración de la calefacción central del Victoria.

teatro Cervantes, derruido a tal efecto, las crónicas de la época lo describen como un salón al aire libre, dedicado a cinematógrafo de verano, con capacidad para más de mil espectadores, bien decorado y muy amplio. Su inauguración tuvo lugar el 2 de agosto de 1930, actuando la Banda Municipal y proyectándose la película española *La copla andaluza* (1928).

Contrariamente a lo previsto, el Monumental Moya no fue un negocio redondo. Vista la competencia que podía suponer, el teatro Victoria abrió sus puertas durante todo el verano por vez primera, rebajando el precio de las localidades y mejorando la calidad de las películas y variedades exhibidas. Como consecuencia el público llenaba el Victoria a diario, dejando a un lado el nuevo cine, que probablemente cerró a los pocos meses de su inauguración¹⁶.

Fuera del ámbito de los teatros y cines sólo se conocen dos lugares donde se proyectaron películas en Talavera durante los años veinte: los locales de la Juventud Católica en 1928 y la Fundación Santander, sociedad benéfica que también por iniciativa de la Juventud Católica celebró un par de veladas teatrales y cinematográficas a primeros de 1930 con gran éxito¹⁷.

LAS PELÍCULAS

Gracias a la prensa talaverana que ha llegado a nuestros días, hemos podido recopilar más de ciento treinta títulos estrenados en Talavera durante el cine mudo, la mayor parte correspondientes a dos períodos alejados en el tiempo: 1905-06 y 1924-30, lo que permite conocer los géneros preferidos del público en cada época.

El cine francés dominó claramente las pantallas talaveranas a comienzos de siglo, siendo mínimas las restantes aportaciones. Casi todos los títulos identificados pertenecen a la productora Pathé Films y los géneros en apogeo son tres: las películas cómicas y de trucajes, las de asunto realista y los documentales y actualidades reconstruidas. En el primer caso hemos podido identificar dos films de Georges Méliès (*El palacio de las mil y una noches* y *El Kake-Walk*) y algunos de Segundo de Chomón, entre ellos *La gallina de los huevos de oro*, *Brujo árabe* y *Hada de las palomas*.

Entre los films realistas destacan dos conocidas obras de Ferdinand Zecca: *La Huelga* y *El país del carbón*; entre los documentales verídicos

16. Posteriormente se construyó en el mismo lugar el llamado cine del Palenque, inaugurado en julio de 1933.

17. *El Castellano en Talavera*: Números 215, 277, 278 y 282.

hay títulos como *Surtidores de Versalles* o *Boda de Su Majestad Alfonso XIII*, que fue uno de los mayores éxitos del Cinematógrafo Universal. La serie sobre la *Guerra ruso-japonesa* era en realidad un noticiero reconstruido que dirigió Lucien Nonguet con soldados del cuartel francés de Vincennes haciendo de japoneses.

La aportación inglesa se reduce a dos cintas cuyos argumentos describe Manuel Ginestal en su artículo de *El Criterio*. *Historia de un naufrago* está claramente inspirada en el poema de Tennyson "*Enoch Arden*", que pocos años después trasladaría Griffith a la pantalla al menos en dos ocasiones. En cuanto a *Niña salvada por su perro* es la célebre *Rescued by Rover*, rodada en 1905 por Cecil Hepworth y uno de los films más importantes del primer cine inglés. Estrenadas ambas en mayo de 1906 conocieron tal éxito que se repusieron al mes siguiente. Solamente se conoce un título español: *El Carnaval de Niza en 1906*, co-dirigido por Alberto Marro y Ricardo de Baños.

Las películas duraban entre dos y veinte minutos, siendo consideradas éstas últimas como de larga duración. Un gran aliciente para el público eran las películas en colores, pintadas a mano sobre todo en los talleres de la casa Pathé. Entre otros títulos en color estrenados en Talavera destacan *El cofrecillo del Rajah*, con trucos de Segundo de Chomón, y *El diablo en el convento*.

Manuel Ginestal destacó la gran afición del público por las películas *impresionables*, es decir, las terroríficas o de asuntos macabros, consideradas de mal gusto en aquella época, pero desde luego inofensivas si se comparan con algunas producciones actuales¹⁸.

Son muy pocos los títulos conocidos que se estrenaron en los años 10, pero muestran a las claras el giro que dio el cine en la nueva década. Predominan los grandes espectáculos épicos del cine italiano (*Quo vadis* y *Marco Antonio y Cleopatra*, estrenadas ambas en el Teatro Victoria en 1915) y cintas cómicas como *La suerte de Salustiano* (interpretada por el francés Charles Prince). Sin embargo fueron las películas por episodios, protagonizadas por personajes como Eddie Polo o Judex, las que entre 1915 y 1920 ocupan la mayoría de las sesiones. Entre los seriales de título conocido destacan el americano *La sortija fatal* (1917), interpretado por Pearl White, especialista en este tipo de films, y *El vencedor de Fantomas*, posiblemente una

18. Escribe el director de *El Criterio*: "He notado cómo [el pueblo] prefiere los hechos expuestos, terribles, miedosos; predilección nacida de su carácter eminentemente fantástico, ilusionista, gustoso de fuertes sensaciones que le embarquen el corazón y le atenacen los sentidos".

película francesa inspirada en el personaje que René Navarre interpretó a las órdenes de Louis Feuillade.

Durante los años veinte el cine norteamericano invadió casi por completo las pantallas talaveranas. La mayor parte de los títulos conocidos proceden de Hollywood y el resto son, por orden, españoles y franceses. El cine de género era el preferido del público, sobre todo las comedias, films de aventuras, westerns y dramas románticos. La calidad oscilaba entre reconocidas obras maestras de la Historia del cine como *El séptimo cielo*, de Frank Borzage, o *Amanecer*, de Murnau, y westerns de serie B como *El jinete explorador*.

Los grandes mitos del cine mudo encontraron también su lugar en las pantallas del Calderón y el Victoria. Aquél proyectó películas de Raquel Meller (*La tierra prometida*), Max Linder (*Domador por amor*) o Jackie Coogan (*La orfandad de Chiquilín*). En el Victoria fueron admirados actores como Douglas Fairbanks (*El gaucho*), Greta Garbo (*El demonio y la carne*), Lon Chaney (*El sargento Malacara*) o Gary Cooper (*Beau Sabreur*). No faltaron tampoco los grandes cómicos, como Buster Keaton (*El comparsa*), Harold Lloyd (*El hermanito*), Roscoe Arbuckle (*Fatty y los globos*) o, por supuesto, Charlot (*El circo*).

El cine español, dentro de sus aún grandes limitaciones, conoció cierto auge durante estos años. Los nombres de las películas estrenadas no dan lugar a dudas sobre los géneros que predominaban en él: por un lado adaptaciones literarias (*El abuelo*, de José Buchs, *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente); por otro sainetes y españoladas varias (*La medalla del torero*, también de Buchs y *Flor de España*, de Jose María Granada). Títulos hubo cuyo éxito superó incluso a las más cuidadas producciones de Hollywood, como la primera versión de *Nobleza baturra* (1925)¹⁹, quizás el film español más taquillero del período mudo.

¿Se llegaron a rodar películas en Talavera durante el cine mudo? Muy pocas, en verdad. Apenas hemos podido localizar cinco títulos, cuatro de ellos relacionados con la muerte del torero Joselito en mayo de 1920, suceso que conmocionó no sólo a la ciudad, sino también a toda España.

Rafael Salvador, director y productor cuya especialidad eran los documentales de tema taurino, filmó en directo la cornada que

19. Esta película se presentó en el Cine Calderón el 3 de abril de 1926 con el acompañamiento de un cuadro folklórico aragonés que tocaba y cantaba jotas durante la proyección y también ejecutaba bailes durante los entreactos.

terminó con la vida de Joselito y poco después editó una película dedicada a su memoria titulada *Cogida y muerte de Gallito o la tragedia de Talavera* (1920), según guión del escritor madrileño Pedro de Répide y montaje del pionero Fructuoso Gelabert. La cinta obtuvo un enorme éxito incluso en el extranjero.

Al mismo tiempo, Carlos Viñas Sagarra, empresario y dueño de algunos de los cines más importantes de Madrid, produjo *La vida de Joselito y su muerte*, rodada en Gelves (lugar de nacimiento del torero fallecido), Talavera y Sevilla. Los dos títulos restantes son el largometraje *Joselito, la vida y la muerte de un matador*, rodado por José Gaspar, uno de los cámaras más conocidos de la época, y *La muerte de Joselito*, medimetroaje del operador Juan Oliva.

La película restante es un documental inédito hasta ahora cuya existencia hemos conocido por un artículo de *El Castellano en Talavera*²⁰. Fue producido y rodado por la empresa madrileña "S. A. Cinematográfica Ibérica", concesionaria del cine Calderón, el 4 de noviembre de 1925. Constaba de dos partes: en la primera se hacía un resumen de lo más saliente que Talavera tenía en arte, industrias, comercio y vida en general. La empresa tenía previsto exhibir esta parte en todos los cines de su propiedad, mientras que la segunda (un concurso para que el público del cine eligiera el hombre más feo y la mujer más guapa de entre veinticinco señoritas y veinticinco caballeros escogidos para posar ante la cámara) se exhibiría, obviamente, sólo en Talavera. La cinta, titulada como *La película de Talavera*, se estrenó en el cine Calderón el 12 de noviembre de 1925 y es muy posible que, por desgracia, se haya perdido.

LAS ACTITUDES DEL PÚBLICO Y DE LA CRÍTICA

Desde que dio sus primeros pasos, el éxito del cine transformó radicalmente muchos usos y costumbres en todas partes, y Talavera no fue una excepción. Aunque al principio contó con la reticencia de las clases sociales mejor situadas, en los años veinte se convirtió en patrimonio de todos los estamentos de la sociedad talaverana. Así lo dice un ilustre testigo de la época: "*En las tardes -sobre todo invernales- de los domingos y días de fiesta, ir al cine en el teatro Victoria constituía el remate afortunado de una jornada completa de descanso*"²¹.

20. *El Castellano en Talavera*: Número 60, 4 de Nov. de 1925, p. 2.

21. Ramón López Barrantes: Talavera hace cincuenta años. El cine y la radio. *La Voz de Talavera*. 17 de Diciembre de 1969, p. 10.

Como ya dijimos al principio, las películas aportaron ensoñación a una sociedad provinciana, donde la ignorancia, el desinterés y un ambiente cultural sin vida eran moneda corriente. A través del cine podían conocerse otros mundos y maneras de vivir diferentes de aquéllas, duramente castigadas por la desidia o por la miseria más o menos extrema. Por otra parte los niños, que a finales de los años 20 formaban buena parte de la entrada en los teatros, hallaban en el cine un buen estímulo para la imaginación que luego aplicaban a sus juegos e incluso a su forma de pensar.

Si el público de Talavera se volcó desde el principio con el nuevo espectáculo, no puede decirse lo mismo de la crítica local, cuyo pensamiento sólo era reflejo del profundo desdén que la intelectualidad española sentía por el séptimo arte salvo casos excepcionales²². Todos eran en realidad críticos de teatro, que frente a una atracción nacida en el ámbito de las barracas de feria y que tardaría unos años en dar muestras de valor artístico, oponían el viejo arte del escenario, consagrado como tal hacía siglos y merecedor del respeto de todas las clases sociales. Así pues, no es de extrañar que ninguno de ellos intentase el menor atisbo de crítica cinematográfica en el sentido estricto del término, porque se enfrentaban a un medio que no les merecía excesiva consideración.

Cuando, por ejemplo, tenían que comentar la típica función de cine y *varietés*, el grueso de sus artículos lo dedicaban a éstas (aunque fuesen de mala calidad), despachando la parte cinematográfica con frases recurrentes del tipo “*Se exhibieron bonitas cintas*”, “*preciosas películas*”, etc. No faltó crítico que, pese a no coincidir con el gusto de la mayoría, se quejó públicamente de que el público talaverano sintiese más afición al cine que al teatro o a la música. Y lo peor es que no les faltaba su parte de razón. Gregorio de los Ríos, que a mediados de los años 20 escribía las crónicas de espectáculos de *El Castellano en Talavera*, reflejó en cierta ocasión cómo el gusto popular por el cine y las variedades era tan exagerado que cuando el Teatro Victoria ofreció unos conciertos de música clásica a igual precio que aquéllos, registró tal fracaso de público que le llevó a comentar con amargura

22. No deja de ser paradójico que fuesen precisamente dos autores de teatro (el arte más amenazado por el cinematógrafo, a decir de muchos) quienes rompieron con ese desprecio general fundando sendas productoras e incluso dirigiendo y actuando en sus propias películas: nos referimos al premio Nóbel Jacinto Benavente y al dramaturgo catalán Adrián Gual.

que "...en Talavera no pueden darse espectáculos que no sean de cine y variedades"²³.

Es curioso que fuese el propio Gregorio de los Ríos el autor de las únicas críticas cinematográficas medianamente extensas que hemos encontrado en la prensa talaverana, correspondientes a las películas *El milagro de Lourdes* (1924), de Julien Duvivier, y *La medalla del torero* (1924), de José Buchs, estrenadas a comienzos de 1925 en el teatro Victoria. Con todo, la razón de destacar ambos títulos no era tanto sus valores cinematográficos como la exaltación panegírica en la primera de unos preceptos morales coincidentes con el ideario católico y ultraconservador de *El Castellano*, y una simple cuestión de apoyo al titubeante cine español en la segunda, aunque Ríos lamentase el carácter de española del film de Buchs²⁴.

LA LLEGADA DEL CINE SONORO

Aunque el cine sonoro llegó por primera vez a España en septiembre de 1929, en Talavera seguirían proyectándose películas mudas unos pocos años más. La novedad del sonido no fue, sin embargo, ignorada, aunque defraudó a quienes pudieron asistir en Madrid a sus primeras exhibiciones, tales como Ramón López Barrantes, que comentaba años más tarde: "*El estreno en Madrid de la primera película sonora El Arca de Noé en el cine Callao no fue alentador. Salimos decepcionados, aturdida la cabeza, con ruidos casi mareantes*"²⁵.

El cine sonoro defraudó en realidad a casi todo el público que en España tuvo la oportunidad de verlo por primera vez. Los aparatos reproductores que requería eran caros, delicados y generalmente ofrecían una calidad de sonido muy deficiente. En poco tiempo dicha calidad mejoró con la importación de nuevos y mejores sistemas, pero económicamente hablando seguían siendo tan caros, o más, que los primeros. Además, la incierta situación política y la crisis económica impedían hacer las inversiones necesarias para modernizar las salas. Así, de las treinta mil que había en España en 1930, sólo eran sonoras cinco: tres en Madrid y dos en Barcelona.

23. *El Castellano en Talavera*: N° 33, 29 de Abril de 1925, p. 2.

24. La crítica de *El milagro de Lourdes* aparece en el número 19 de *El Castellano en Talavera* (21 de enero de 1925) y la de *La medalla del torero* en el número 25 (4 de marzo del mismo año).

25. Ramón López Barrantes, op. cit., p.10. La película EL ARCA DE NOE era una producción norteamericana de tema bíblico parcialmente sonorizada, que dirigió Michael Curtiz en 1928.

La industria cinematográfica nacional quedó en dique seco al llegar el sonido. La falta de estudios y equipos de filmación adaptables al nuevo medio hizo que siguieran rodándose y proyectándose películas mudas, mientras actores y directores se veían obligados a trabajar en Hollywood o en los estudios parisinos de Joinville si querían probar fortuna con el sonoro. La situación se agravó cuando determinadas cinematografías extranjeras aprovecharon aquel largo paréntesis para exportar sus producciones sonoras, muchas de ellas versiones en castellano de grandes éxitos de Hollywood.

No fue hasta 1932 cuando se vio la salida del túnel, propiciada por la estabilización política que supuso la llegada de la República y la creación de los primeros estudios equipados para la realización de cine sonoro: los Orphea, en Barcelona. Desde entonces hasta 1936, el cine español cobró un nuevo impulso, aunque perpetuando los modelos culturales del mudo, sobre todo el folklorismo y el sainete.

La llegada del cine sonoro a Talavera coincidió con una nueva reforma practicada en los teatros Victoria y Calderón durante el verano de 1932. Ambos abrieron sus puertas en la feria de septiembre de aquel año con nombre nuevo (el Victoria pasó a llamarse teatro Juan de Mariana y el Calderón, teatro Royalty).

Es posible que los dos estuviesen ya equipados con instalaciones sonoras, pero como la costumbre de las ferias era que el Victoria ofreciese teatro y el Calderón cine, fue a éste quien le tocó el honor de estrenar por primera vez una película sonora en Talavera, cuyo nombre no se conoce²⁶.

No es hasta un año más tarde, durante la feria de septiembre de 1933, cuando la prensa recoge los dos primeros títulos conocidos, ambos rodados en Hollywood y estrenados en el teatro Royalty. Se trata del melodrama *Wu-li-chang* (1930) y el musical *Bajo el cielo de Cuba* (1931). La primera, de ambiente oriental, fue protagonizada íntegramente por actores españoles, entre ellos el popular Ernesto Vilches, mientras que la segunda, dirigida por W. S. van Dyke, tuvo como actriz principal a la mexicana Lupe Vélez.

AGUSTÍN DIEZ PÉREZ

Historiador

26. *El Castellano en Talavera*: N° 413. 29 de Septiembre de 1932, p. 2. Una vez más el diario ultraconservador demostraba su escaso aprecio por el cine despachando tan importante noticia en un par de líneas escuetísimas.

BIBLIOGRAFÍA

- CABERO, JUAN ANTONIO: *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Madrid, Gráficas Cinema, 1949.
- DE LA ESCALERA, MANUEL: *Cuando el cine rompió a hablar*. Madrid, Taurus, 1971.
- DEL CERRO MALAGÓN, RAFAEL: *Arquitecturas y espacios para el ocio en Toledo durante el siglo XIX*. Talavera de la Reina, Premios Ciudad de Toledo, 1990.
- DÍAZ DÍAZ, BENITO: *Talavera de la Reina durante la Restauración (1875-1923). Política, economía y sociedad*. Talavera de la Reina, Editorial Gráficas del Tajo S. L., 1994.
- GINESTAL TEJADA, MANUEL: "Impresiones. Las noches del cinematógrafo". *El Criterio*, Nº 82 (Talavera de la Reina, 2-VI-1906), p. 3.
- HURLEY MOLINA, M^a ISABEL: *Talavera y los Ruiz de Luna*. Toledo, IPIET, 1989.
- LÓPEZ BARRANTES, RAMÓN: "Talavera hace 50 años (XXV). El "cine" y la "radio". *La Voz de Talavera (Talavera de la Reina, 17-XII-1969)*, pp. 10-11.
- "Talavera hace 50 años (XLV). El Teatro Victoria". *La Voz de Talavera (Talavera de la Reina 3-VI-1970)*, pp. 10-11.
- MARTÍNEZ, JOSEFINA: *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid (1896-1920)*. Madrid, Filmoteca Española, 1992.
- MÉNDEZ-LEITE, FERNANDO: *Historia del cine español*. Madrid, Editorial Rialp, 1965 (Tomo I).



AL CUMPLIRSE en 1996 el 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya, parece una buena ocasión para reflexionar respecto a este gran pintor aragonés; lo cual, unido al interés por el estudio de la historia cultural y artística de Talavera, casi ineludiblemente ha de pasar por la referencia a un episodio de comienzos de nuestra Guerra de la Independencia que nos conecta, en su patriótica atmósfera, al pintor y a la villa del Tajo, adquiriendo el hecho indudable relevancia y significación tanto en la historia cultural de Talavera como en la trayectoria pictórica y retratística del pintor de Fuendetodos.

No obstante, ya tuve ocasión de hablar de este tema en otro lugar¹ y, desde entonces, la investigación en torno a este episodio no ha avanzado lo suficiente como para hacer un nuevo replanteamiento de este asunto o sacar nuevas lecturas, salvo la que plantearé al enlazar el motivo central del retrato de Fernando VII con la cerámica talaverana; por lo cual, mientras invitamos a la indagación sobre un asunto tan atrayente, parece lo más acertado reproducir aquellas páginas, aunque añadiendo algunas ligeras matizaciones y comentarios, así como varias ilustraciones que nos ayuden a un mayor esclarecimiento del tema, aludiendo finalmente a la relación de este acontecimiento con la tradicional representación de Fernando VII en la loza de Talavera.

1. CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: "Sobre un *Fernando VII* de Goya encargado por la Junta de Talavera de la Reina", *Archivo Español de Arte*, Tomo LXV, nº258, Madrid, CSIC, Abril-Junio, 1992, pp.221-228

Ante este propósito, hay que comenzar señalando cómo uno de los capítulos más relevantes de la producción de Francisco de Goya, lo constituye el del retrato, género en el que el pintor aragonés nos dejó un magnífico y amplio repertorio de las gentes que poblaron el mundo en el que le tocó vivir. Pero aun dentro de este género, tan en boga a partir de mediados del siglo XVIII y tan habitual en el quehacer goyesco², hemos de considerar la especial relación de Goya, a través de sus cargos, con la casa real, lo que también llevó a nuestro artista a plasmar el rostro de la realeza española.

Y efectivamente, Goya, que -si consideramos que nace varios meses antes de que muriera nuestro primer rey Borbón- llegó a vivir en el reinado de seis monarcas españoles (Felipe V, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, José I y Fernando VII), también nos retrató a los cuatro últimos reyes. No obstante, el momento y las circunstancias en las que pintó a cada uno de ellos fueron muy diferentes, aunque pocas fueron tan particulares y, a la vez, significativas como en las que retrató a Fernando VII, quien pese a que confirmó al aragonés en su cargo de primer pintor de Cámara, nunca solicitó de él la ejecución de su retrato, sino que fueron diversas entidades oficiales las que hicieron tal tipo de encargo.

Un año se hace verdaderamente esencial respecto a los retratos que Goya pintó de Fernando VII: el famoso y conflictivo año de 1808, en el que tuvo lugar no sólo el ascenso de este rey al trono español, sino también el inicio de nuestra guerra de la Independencia. De la situación de entonces, recordemos como con el conocido pretexto de la invasión de Portugal, las tropas francesas habían penetrado en España decididas a convertir el "proyecto portugués" en "proyecto peninsular", mientras con ello crecía el descrédito contra Godoy y el inepto Carlos IV.

La propia alarma del primero ante las intenciones de Napoleón daría origen, entre el 17 y el 19 de marzo de 1808, al famoso motín de Aranjuez. Esta reacción popular alentada por la nobleza y los partidarios de Fernando, príncipe de Asturias, exigirá la abdicación de Carlos IV y el procesamiento de Godoy, viniendo, a la vez, a poner en el trono al "Deseado", quien entraba triunfalmente en Madrid como rey el 24 de marzo de aquel famoso año.

2. Véase GLENDINNING, N.: "El retrato en la obra de Goya. Aristócratas y burgueses de signo variado" en *Goya. Nuevas visiones*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 183-185

El último cuadro que Goya había pintado de miembros de la casa real era el de la familia de Carlos IV, de 1800, obra que casi podemos considerar como el postrer encargo real que había recibido el pintor aragonés. En 1808, el reciente y atareado rey Fernando VII, pese a los requerimientos administrativos de la imagen del monarca que siempre solió acompañar a la subida al trono de un nuevo rey, no solicitó su retrato a Goya, su pintor de Cámara, como tampoco lo hizo en el futuro; es más, descontando la grisalla de *Santa Isabel curando a una enferma*, conservada en el Palacio Real madrileño, no se conoce que se le hiciera ningún otro encargo real.

Se inauguraba así una extraña relación entre el pintor y el nuevo monarca, tensa relación que vendría a perpetuarse y, respecto a la cual, ha sido común aducir la existencia de un mutuo sentimiento de antipatía entre ambos, aunque posiblemente existieron algunas otras razones³. No obstante, las circunstancias históricas de ese conflictivo año y, especialmente, la subida al trono del príncipe de Asturias, harán que muy pronto Goya retrate al nuevo soberano.

La primera iniciativa de obtención de este retrato que se conoce, como es sabido, correspondió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que, tras la proclamación del nuevo monarca, le pareció indispensable mandar hacer sin tardanza su retrato, acordando en la misma Junta que aprobó su realización, celebrada el 28 de marzo de 1808, encargarlo al Pintor de Cámara Francico de Goya, aunque no se especificó nada más respecto al tipo de retrato que debía hacerse, salvo que fuera de cuerpo entero y para colocarlo en sitio preferente.

El 3 de abril, Goya aceptó pintar este retrato, si bien solicitó a la Academia que pidiera permiso al rey para realizar estudios previos del natural, permiso que fue concedido. De este modo, antes de salir de España, Fernando VII posó para el pintor aragonés en dos cortas sesiones de tres cuartos de hora, los días 8 y 9 de abril. Al día siguiente el joven soberano partió hacia Francia, para entrevistarse con Napoleón, país del que no regresó hasta 1814, una vez acabada la Guerra de la Independencia.

Una vez tomados los apuntes del natural, hasta el 10 de septiembre, Goya no señaló que su intención ante el encargo de la Academia era hacer un retrato ecuestre del rey; deseaba -según sus palabras- que la Academia tuviera un "*buen cuadro*" y no un mero retrato circunstancial.

3. Sobre la relación entre el pintor y el rey véase la revisión del tema de E. ARIAS ANGLÉS: "Fernando VII y Goya", en *III Jornadas de Arte. Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, CSIC, 1991, pp.185-191

El hecho de que Goya señalara esta intención tan tarde, indica que en abril, durante las sesiones de pose, ni el artista, ni el modelo, ni la Academia, tenían una idea preconcebida de como deseaban que fuera el retrato. A Goya, pues, se le dejó entera libertad y, en las sesiones, fácil es suponer que el aragonés sólo debió tomar algunos apuntes de las facciones del rey, sin preocuparse de la composición general.

La decisión última de Goya de presentar al monarca a caballo y como jefe militar, acaso deba ponerse en relación con la guerra que había estallado tras el levantamiento del 2 de Mayo y la entrada en España en el mes de julio de José I como nuevo rey, es decir, acaso deba considerarse como un acto de afirmación patriótica del propio pintor aragonés, que nos presenta a Fernando VII como rey legítimo de España. En cualquier caso, según la conocida documentación conservada en la Academia, Goya, en una carta fechada el 2 de octubre de ese mismo 1808 y dirigida al secretario de aquella institución, José Munárriz, comunicaba a ésta que el retrato del rey ya estaba terminado. Había tardado en relizarlo casi seis meses.

La importancia de este retrato, o mejor dicho, de los apuntes que tomara Goya del nuevo monarca con ocasión de realizar este retrato, ha sido siempre resaltada, pues la mayor parte, si no todos los retratos que Goya hizo de Fernando VII en 1808 y tras su regreso a España una vez acabada la Guerra de la Independencia -todos ellos prácticamente realizados entre 1814 y 1815-, parecen derivar de estos tempranos apuntes tomados del natural; apuntes de los cuales siempre se ha supuesto que forma parte la cabeza del joven rey, dibujada por Goya en lápiz negro sobre papel, que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid.

De este modo, podríamos resumir, en cuanto a la representación del rey de primera hora de la que teníamos noticia hasta ahora, que aparte del retrato ecuestre de la Academia y el boceto realizó para esta obra, conservado en el Museo de Agen, Goya tan sólo realizó en 1808 el dibujo del monarca de la Biblioteca Nacional, considerado como apunte de los tomados del natural en las sesiones ya referidas, y quizá también el discutido estudio que perteneció a la antigua colección del duque de Tamames⁴, acaso asimismo realizado del natural, e incluso también podríamos apuntar el "*busto con la piel de arminio al cuello*" -como ya describió el retrato Beruete- que pertenció al

4. GASSIER, PIERRE Y WILSON, JULIET: *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, París, Office du Livre/Editions Vilo, 1970, pág.297, fig.1537

vizconde de Val de Erro, hoy en el Museo de Arte de Sao Paulo⁵. De otra parte, entre el resto de los retratos de Fernando VII pintados por Goya entre 1814 y 1815, todos ellos con base muy probable en los apuntes que tomó en las sesiones de abril de 1808, hay que citar: el retrato de la colección Thyssen, el del antiguo Ministerio del Ejército, el de la Diputación de Navarra, el del Ayuntamiento de Santander, el del Museo del Prado y el del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, además del gran lienzo donde Goya dejó plasmado por última vez y de modo muy distante el rostro del rey, es decir, presidiendo la Junta General de la Real Compañía de Filipinas (1815)⁶.

Así las cosas respecto a las obras que hizo Goya del nuevo soberano, queremos ahora dar a conocer algunas noticias sobre un nuevo retrato de Fernando VII, el cual realizó Goya en aquel conflictivo año de 1808 para ser colocado en el Ayuntamiento de Talavera de la Reina (Toledo), en cuyo Archivo Municipal se conserva hoy la documentación inédita que lo atestigua y a la que haremos referencia⁷.

Tal como se desprende de la misma, esta obra, aunque sabemos que no fue el primer retrato del nuevo rey encargado al pintor aragonés, sí fue el primer retrato del mismo que concluyó, pues, como veremos, fue terminado unas semanas antes de que el pintor diera por acabado el ecuestre que preparaba para la Academia de San Fernando. Esta obra talaverana, por tanto, se convierte, según tal noticia documental, no sólo en el primer retrato que realizó Goya del rey Fernando VII, sino también en el primer retrato del nuevo monarca que se le instala al pintor de Fuendetodos en un edificio oficial.

El encargo talaverano de un retrato regio del *Deseado*, se relaciona muy estrechamente con los acontecimientos políticos de 1808 y el patriotismo antifrancés que hizo surgir por toda España el sistema de *Juntas*. Es decir, el intento de ocupación francesa de la Península Ibérica dió origen a una serie de reacciones en cadena, entre las que destaca el comentado motín de Aranjuez y la subsiguiente subida al trono de Fernando VII. Atraído por Napoleón, como dijimos, el joven

5. Véase DE BERUETE, A.: *Goya pintor de retratos*, Madrid, Blas y Cía., 1919, pág.136 y GUDIOL, J.: *Goya. 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1970, p. 360, cat.627, fig.1017

6. Sobre estos retratos véase GUDIOL, *Op. cit.*, pp.361-362, 370-371 y GASSIER-WILSON, *Op. cit.*, pp.261-297.

7. Agradecemos muy sinceramente a Mariano García Ruipérez, eficaz archivero que fue de este Ayuntamiento, el conocimiento de esta documentación.

rey salió a principios de abril hacia el país vecino, donde se produjeron en el mes de mayo las mezquinas escenas de Bayona, en las que el emperador francés obligó tanto a Fernando VII como a su padre a abdicar en favor de su hermano José. Pero a la par que estos acontecimientos y, a la vez, precipitándolos, fue también la ocasión de la reacción o levantamiento popular del 2 de Mayo madrileño, verdadero símbolo del inicio de la Guerra de la Independencia, que estuvo seguido en toda la Península de levantamientos locales casi unánimes contra el invasor francés.

Naturalmente, estos hechos provocaron la vacilación de las clases oficiales y un vacío de poder que, muy pronto y de modo espontáneo, lo llenó la iniciativa popular. Nacen así, tras la llamada patriótica de mayo de 1808 y a lo largo de toda la geografía nacional, las *Juntas*, constituidas espontáneamente en cada demarcación provincial o comarcal por los prohombres locales o dirigentes lugareños (funcionarios, propietarios locales, clérigos, oficiales y burgueses unidos a la causa patriótica). Justificaban su existencia, fundamentalmente, por un lado, en que la renuncia de Fernando VII, soberano legítimo, no había sido hecha libremente y, por lo tanto, no era válida, y, por otro, en que, cautiva tal soberanía, correspondía a la sociedad reasumir o defender los derechos de este poder. Estas *Juntas*, que lograron crear (25 de septiembre de 1808) una *Junta Suprema Central Gubernativa del Reino*, establecida en principio en Aranjuez y dirigida por el murciano Floridablanca, y, luego, los cuatro Consejos de Regencia, ejercieron y encauzaron durante toda la Guerra de la Independencia la lucha contra el invasor y el gobierno nacional.

Una de estas *Juntas* de intención patriótica fue la que se formó en Talavera de la Reina pocos días después de la entrada en España, el 20 de julio, de José Bonaparte; *Junta* que será, precisamente, la que encargue el retrato de Fernando VII.

Es decir, el Ayuntamiento de Talavera, acordó el día 28 de Julio de 1808 crear una *Junta de Gobierno* "para atender a todos los asuntos que ocurren según las circunstancias del día y para atender a la defensa de nuestra Religión, nuestro legítimo soberano el señor don Fernando el Séptimo y nuestra Patria compuesta de los señores capitulares y vocales de este Ayuntamiento y de los demás señores que siguen..."⁸. Entre los señores que se enumeraban figura como miembro el regidor D. José de Acereda y Torre, mayordomo de la ermita talaverana de Nuestra

8. Junta de Gobierno de 28-7-1808, *Libro de Actas de 1808 de la Junta de Gobierno de Talavera*. Archivo Municipal de Talavera de la Reina (en adelante citado A.M.T.R.)

Señora del Prado y patriótico antifrancés, según alude a él Ildefonso Fernández en su ya centenaria *Historia de Talavera de la Reina*⁹, miembro del que seguidamente veremos su amplia participación en el encargo del retrato de Fernando VII.

Creada, pues, esta Junta de Gobierno, pronto surgió en ella el imperativo de contar con la imagen del monarca al que defendía y proclamaba como soberano legítimo, y así, en su reunión del 16 de agosto de 1808, se señaló: "*Se hizo presente ser necesario colocar un Retrato de Nuestro Amado Soberano el Señor Don Fernando Séptimo, en las salas consistoriales; en cuya vista se acordó dar comisión al Señor Don José Azereda para que le encargue pagándose su coste del fondo de la Tesorería de esta Junta*"¹⁰.

Pocos días después, el comisionado, D. José de Acereda, ya había encargado a Madrid un retrato en busto del rey y, la Junta, esperaba su llegada a Talavera para proceder a la proclamación del joven monarca; algo que, el acta de la Junta de Gobierno del 25 de agosto, recogía con las siguientes palabras: "*El Señor Don José Acereda hizo presente que a virtud de su Comisión tiene encargado el Busto de nuestro Católico Monarca Fernando Séptimo a Madrid, y se espera a la maior brevedad, lo que manifiesta a esta Junta para que enterada acuerde lo conveniente, por la que se manifestó que llegado que sea se dé cuenta para proceder a la Proclamación de S.M. en los mejores términos que esta Junta pueda verificarlo*"¹¹.

En realidad, pese a lo peculiar de encontrarnos con que sea una *Junta* de este tipo la que encargue y costee el retrato de Fernando VII, el hecho de la vinculación a un Ayuntamiento (con el que no sólo se relaciona íntimamente la composición de la Junta, sino que también se dispone de su edificio como lugar de destino de la obra), y, sobre todo, la intención de contribuir a fomentar el patriotismo popular presentando ensalzada la imagen del *Deseado*, no resulta un caso extraño ni único en aquellos momentos. En tal sentido e ilustrándonos sobre la intención patriótica que se aparejaba al encargo del retrato del monarca, podemos recordar el caso que, en aquel mismo año, se desarrollaba paralelamente en Valencia.

9. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, I.: *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Talavera de la Reina*, Talavera de la Reina, L. Rubalcaba, 1896 (edición facsímil: Talavera, Imp. Ébora. 1983), p. 86.

10. Junta de Gobierno de 16-8-1808, *Libro de Actas de 1808 de la Junta de Gobierno de Talavera*, A.M.T.R.

11. Junta de Gobierno de 25-8-1808, *Ibidem*.

Es decir, el Ayuntamiento de esta ciudad acordó en sesión capitular ordinaria de 4 de abril de 1808, la ejecución del retrato del nuevo rey Fernando VII, obra destinada a ser colocada bajo dosel en el Consistorio y que encargará al pintor de cámara valenciano Vicente López¹² (Fig. I). La ejecución de este retrato se retrasó, aunque en sesión del 20 de octubre del mismo año ya se acordó que, antes de ser colocado en las Casas Consistoriales, debía enseñarse a las gentes durante varios días. Posteriormente, en sesión del 12 de diciembre, se volvió a acordar presentarlo al público y, para ello, el Ayuntamiento redactó una ilustrativa y patriótica proclama convocando a los valencianos al lugar de exhibición de este retrato de Fernando VII. Señalaba en esta proclama, además de otras muestras de adhesión al monarca, que presentaba *“su augusta Imagen para dar algún dulce lenitivo á vuestro dolor, para encarecer mas y mas con su vista vuestro heroyco entusiasmo, y para consagrar á nuestro Fernando entre las amenazas y el fuego del Enemigo este monumento de libre lealtad”*¹³. Y seguramente, aunque dispongamos respecto al mismo hecho en Talavera de menor constación documental, algo de esta pretensión de fomento de la vehemencia patriótica, que tan claramente muestra el caso valenciano, debió existir en la actuación de la Junta de Gobierno talaverana cuando decidió encargar el retrato.

No obstante, dejando ahora las patrióticas intenciones que conllevaba en estos momentos el encargo del retrato del *Deseado*, lo cierto es que el cuadro esperado en Talavera no tardó mucho en llegar, pues, como veremos enseguida, la obra era remitida desde

12. El Ayuntamiento de Valencia solamente conserva hoy un retrato de Fernando VII de 1813 (Fig. I), obra de Vicente López, que es copia del retrato conservado en el Museo Histórico Municipal de Xàtiva, que a su vez es una réplica de una primera versión encargada por el Ayuntamiento de Valencia en abril de 1808 y desaparecida en 1812 con la capitulación de Valencia, obra esta última a la que nos referimos aquí.

13. Además de los datos sobre el lugar, días y horas de exhibición y de los elogios hacia el rey y el autor de este retrato *“al natural en un lienzo de diez palmos y tres cuartos de alto, y seis y medio de ancho”*, la proclama incluía una entusiasta y patriótica descripción del retrato fernandino, que decía: *“El Cortinaje que llena el foro cubriendo una escena que pinta bien toda la magestad del trono Español, recibe baxo una favorable sombra al gallardo Monarca: sus blandos pliegues descubren para gloria nuestra por la parte derecha del Rey un baxo relieve, donde está cincelada la Lealtad, cuyo brazo sostiene las L.L. blason de Valencia, mientras que con la mano está despertando al Leon de España. La alfombra que cubre el suelo parece hundirse al sentir los pies del que se levanta lleno de magestad: á su izquierda está la silla del Imperio sostenida por un bravo león*

Madrid con fecha 7 de septiembre de 1808.

Si consideramos que el encargo había sido hecho hacía muy poco tiempo (en la segunda quincena del mes de agosto), sorprende la rapidez con la que lo ejecutó su autor, en este caso Francisco de Goya, máxime si comparamos este corto espacio de tiempo -unos veinte días- con los seis meses (desde principios de abril hasta octubre de 1808) que tardó Goya en dar por terminado el encargo del retrato del rey para la Academia de San Fernando, pese a que para esta institución fuera su deseo hacer un "*buen cuadro*", con una composición más compleja que el medio cuerpo talaverano¹⁴. Ello nos hace pensar en que Goya, cuando se le solicitó, posiblemente ya tenía avanzado o a punto de acabar, si no es que lo realizó muy rápidamente, este retrato de Fernando VII que luego envió la Sociedad de su consuegro a Talavera, obra, por otra parte, que seguramente también salió de los apuntes del natural que tomó Goya del rey en las aludidas sesiones de abril de aquel año y en la que, daba la premura, probablemente no debió detenerse demasiado en describir complicados atributos y accesorios reales.

Pero sea como fuere, el caso es que el retrato de Fernando VII estuvo acabado en muy poco tiempo, siendo remitido desde Madrid

de bronce, sin que la mano de Fernando desampare el brazo de esta silla, donde le ha de ver sentado. El cetro yá lo empuña su diestra afirmándole sobre el sitial, en que descansa su Real Corona, y al qual ha cubierto el artista de un terciopelo carmesí, bordando en él las armas de Valencia, por que este es el trono, que en medio de nuestro Ayuntamiento quisieramos ocupar para Fernando, y le ocupa; y desde él le preside, adornado con el rico vestido y manto capitular de la orden de la Concepción que para premiar el mérito y la virtud fundó su inclito Abuelo. Con él espera Fernando á los libertadores de la España para honrrarlos con su gran cruz". Y tras más elogios hacia Fernando VII, acaba la proclama: "*Valencianos muramos por su defensa y rescate para que nuestros hijos gozen la felicidad de su imperio*". Véase CATALÁ GORGUES, M.A.: *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1a. parte)*, Valencia, 1981, pp.80-82, asiento 43; la documentación recogida por Catalá y que citamos pertenece al *Libro de Documentos del Capitular Ordinario del año 1808*, nº2.333

14. Huelga añadir que, para explicarnos el largo espacio de tiempo que empleó Goya en la realización del retrato para la Academia, sobre lo que se ha solido especular y apuntar diversas razones (véase, por ejemplo, M. ÁGUEDA: "Los retratos ecuestres de Goya" en *Goya. Nuevas visiones, Op. cit.*, pág.54), debemos tener en cuenta también, como nos demuestra el caso que comentamos del encargo talaverano, que Goya, aparte del de la Academia, también atendió a otros encargos y realizó alguna otra obra durante ese transcurso de tiempo.

por la Sociedad Galarza y Goicoechea, con fecha 7 de septiembre, al comisionado por la Junta de Gobierno de Talavera, D. José de Acéreda y Torre; pues así se desprende del recibo, por un importe de cincuenta reales de vellón, que extendió esta Sociedad a dicho señor y que quedó unido a las páginas del *Libro de Actas de 1808 de la Junta talaverana*. Este recibo dice así:

“Sr. Dn. Josef Azereda y Torre
Talavera

Madrid 7 de Septiembre de 1808

Muy Señor nuestro Don Sebastian Trejo ordinario de la Villa de Montanchez remitimos á Vmd. un Cajon forrado con Encerado con un Retrato de Fernando 7o. Rey de España que a su arribo mandará recoger, y estando bien acondicionado según hemos entregado en ésta, pagará Vmd. por su porte Cincuenta reales de vellón.—

Nuestro Señor guarde á Vmd. muchos años
Besan La Mano de Vmd. sus servidores
Galarza y Goicoechea [rubricado]¹⁵ (Doc. 1)

La Sociedad Galarza y Goicoechea, según el MARQUÉS DEL SALTILLO, era un negocio heterogéneo que “*abarcaba comercio de telas, estameñas, felpas, holandas, colonias, pañuelos de hilo, libros de piedad, como el Kempis, El Despertador Eucarístico, Tesoro de Paciencia, Salmos de David, Epístolas de San Jerónimo, Delicias de la Religión; géneros de bisutería, abundantes, y lo mismo de ferretería: candados, tachuelas, brocas para zapatos, navajas, cortaplumas, verduguillos para afeitar, tijeras, serruchos, anzuelos, botones de nácar, de metal, de acero, de charol, conteras de bastón, adornos de guarniciones, escafpías, bisagras, garruchas, barrenos, charnelas, tirabuzones, partidores de piñones, espabiladeras y ruedas de libreros*”¹⁶, e incluso, ocasionalmente, cuadros de encargo, podríamos añadir nosotros a esta larga lista.

15. Insertado en el *Libro de Actas de 1808 de la Junta de Gobierno de Talavera*. A.M.T.R.

16. SALTILLO, MARQUÉS DEL: *Miscelanea madrileña, histórica y artística. Primera serie. Goya en Madrid: su familia y allegados (1746-1856)*, Madrid, 1952, p. 38

N.º D.º *José Aguirre y Torre*
Salaverra Madrid 7 de Sep.º de 1808

Muy S. nro. Con *Sebastián Trepo ord.º*
de la Villa de Montanhez
remitimos á Vmd. *en faja forrada con Encaje*
con una Retrato de Fernando 7.º Rey de
España
que á su arribo mandará recoger, y estando
bien acondicionado segun hemos entregado en
esta, pagará Vmd. por su porte *cinuenta*
rs.º

Nuestro Señor que. á Vmd. m.º a.º

B. L. M. de Vmd. sus servidores

Galarza y Goicoechea

Doc. 1

La Sociedad, próspera hasta la tercera generación familiar, la constituyeron el consuegro de Goya, D. Martín Miguel de Goicoechea, casado con Juana Galarza, y el hermano de éste, D. Agustín, casado con otra Goicoechea. Según el mismo SALTILLO, el último, Agustín de Goicoechea, "poco favorable a los franceses, dió poder a su hermano don Martín para que dirigiera sus negocios el 18 de mayo de 1808 y residió en Cádiz largo tiempo". Agustín marchó a Cádiz en seguimiento del Gobierno legítimo, mientras que su hermano Martín, tomando nos comenta SALTILLO- una "solución ecléctica la más prudente entre comerciantes, cuando son dos los socios a quienes compete la decisión en el apurado trance de la dualidad de Gobiernos creados por la guerra"¹⁷, permaneció en Madrid.

Mucho tiempo después, Agustín de Goicoechea seguía residiendo en Cádiz, alejado de Madrid, como también estuvo alejado de la

17. *Ibidem*, pág.39

Corte e instalado en Burdeos su hermano Martín, quien murió en esta ciudad francesa, donde asimismo fue a exiliarse Goya, quien luego fue enterrado en el panteón de éste, su consuegro y amigo.

No sabemos como se estableció el contacto entre José de Acereda, comisionado de la Junta talaverana, y la Sociedad Galarza y Goicoechea o, mejor dicho, Martín de Goicoechea, ya que en esos momentos era el encargado de la misma, pero de cualquier forma, nada parece autorizarnos a hablar de una relación directa entre la Junta de Talavera y Goya.

Es decir, aunque el patriotismo, expresado en la lealtad a Fernando VII, preside la naturaleza del encargo de la Junta talaverana, no parece que existiera ninguna vinculación directa entre ésta y Goya sino a través del comisionado de una y el consuegro del otro. Lo que si resulta más fácil de explicar es por qué Martín de Goicoechea recurrió a Goya para encargarle la realización del retrato del nuevo rey, ya que, además del cargo de primer pintor de cámara y de que Goya dispusiera de unos apuntes sobre el nuevo rey tomados del natural, entre ambos existían no sólo lazos de parentesco, sino también una confianza y amistad que se refleja en el hecho de que Goya retratara en más de una ocasión a los Goicoechea¹⁸.

Fue, pues, Martín Miguel de Goicoechea, que parece actuar como uno de los primeros marchantes que recuerda nuestra historia del arte, quien pidió a Goya que realizara el retrato de Fernando VII, tal como se desprende del recibo que le dió Goya como justificante del pago de 3390 reales de vellón que cobró el pintor por el retrato. Tal recibo, firmado por Goya y fechado el 7 de septiembre en Madrid, debió adjuntarse al remitido por la Sociedad Galarza y Goicoechea en concepto de transporte, también de la misma fecha, conservándose como éste en el citado *Libro de Actas de 1808 de la Junta de Gobierno talaverana*. El autógrafo del pintor aragonés, pues, detalla del siguiente modo el coste y razón del cuadro:

*“Cuenta del Ymporte de un Retrato de
medio cuerpo del Rey N. S. Dn. Fernando*

18. Francisco Javier de Goya, hijo del pintor aragonés, casó el 8 de Julio de 1805 con María Gumersinda de Goicoechea, hija de Martín Miguel de Goicoechea y Juana Galarza. Con motivo de esta boda Goya pintó una serie de miniaturas sobre cobre con el busto de sus consuegros, su hijo, su nuera y otros miembros de la familia Goicoechea. Posteriormente, en 1810, Goya volvió a retratar a Martín de Goicoechea y Juana Galarza, sus consuegros y amigos.

7o. que yo Dn. Francisco de Goya, Primer Pintor de Cámara de S. M. he Pintado de orden del Sor. Dn. Martin de Goycochea:

Primeramente el Retrato.....3000 reales
Yd. Al Dorador por dorar el Marco... 200 reales
Yd. Al Carpintero por El Marco Bastidor y Cajon Yncluso el encerado.....190 reales

Que todo Ymporta.....3390
los que recivi de dicho Sor. Dn. Martin.

Madrid y Septiembre 7 de 1808
Fco. de Goya [rubricado]

[en diferente letra]
ala buelta

[por detrás]
Importe de la cuenta de la buelta..... 3390
Criado del Estudio del Pintor por su regalía.... 30
Los mozos por traer y llevar al meson.....6
Rv. 3426

*Sdo.*¹⁹

(Doc. 2a y b)

No mucho más tarde, el 16 de septiembre de aquel año, José de Acereda presentó a la Junta talaverana el retrato de Fernando VII al que hace referencia este recibo de Goya, obra que había encargado el mismo Acereda por orden de aquella para ser colocado bajo dosel en el Ayuntamiento. A la vez, presentaba a la Junta el importe total del retrato, que ascendía, incluyendo la regalía del criado del estudio de Goya y el transporte de los mozos, a 3476 reales²⁰, cantidad que la Junta acordó librar.

19. Insertado en el *Libro de Actas de 1808 de la Junta de Gobierno de Talavera*. A.M.T.R.

20. Comparando, por el aludido retrato que realizó Vicente López de Fernando VII en 1808, aunque de cuerpo entero, mayores dimensiones y numerosos detalles simbólicos, pagó el Ayuntamiento de Valencia veinte y un mil reales de vellón (CATALÁ: *Op. cit.*, p. 80); lo cual nos habla de que este retrato para Talavera de Goya debió ser de gran sencillez.

Cuenta del Imporro de un Roxato de
 medio cuerpo del Rey N. S. D.º Ferrnando
 7.º q. yo D.º Fran. de Goya, Primer Pintor
 de Camara de S. M. he Pintado de orden
 de S.º D.º Martin de Goycochea:

Primer exam.º el Roxato. 39000.
 Vd. Al Dorador p. dorar el Maxido 2000.
 Vd. Al Carpintero, por el Estax
 de Baridos y Cañon Incluro.
 El Emexado. 21200.
 Que todo Imporra. 43900.

Los q. Recien de D.º S.º D.º Martin =
 Madrid y sep.º 7. de 1808 =

La buelta Ho Goya

Doc. 2a

Coste de la buelta de la buelta — 3390
 Coste del estudio del Primer y segundo 30
 Coste de los papeles y otros al mismo 6
 Res. 3426

Doc. 2b

De este modo, se recoge en el acta de la Junta de Gobierno correspondiente al 16 de septiembre: "*El Señor Don José de Acereda y Torre hizo presente el retrato de S. M. el Señor don Fernando Séptimo que por esta Junta se había mandado encargar para su colocación en el dosel de esta sala consistorial como asimismo manifestó la cuenta de todo su coste importante tres mil cuatrocientos setenta y seis reales; y en su virtud habiéndose colocado bajo el referido dosel, se acordó que para el pago del importe se expida el correspondiente libramiento contra don Manuel Rubio Escudero Tesorero de esta Junta; todo sin perjuicio de hacerlo presente al Ilustre Ayuntamiento por medio del señor Presidente, y señores procurador general y diputado que son vocales de esta Junta, para que se sirva tenerlo a bien sin perjuicio de disponer lo conveniente para su formalidad de colocación*"²¹.

Hasta aquí las noticias de las que disponemos sobre este retrato de Fernando VII, cuyo encargo tan difícilmente puede separarse de esa vehemente y patriótica necesidad de contar con la imagen de ese rey "deseado" a quien el pueblo creyó necesario defender la legitimidad de su soberanía; voluntad, en fin, de defensa de unos valores que, como vimos, resumía la Junta de Gobierno talaverana al constituirse en la misión de "*atender a la defensa de nuestra Religión, nuestro legítimo soberano el señor don Fernando el Séptimo y nuestra Patria*".

El retrato de medio cuerpo del *Deseado* que realizara Goya, quedó, pues, instalado en el Ayuntamiento de Talavera de la Reina en septiembre de 1808 y nada más sabemos sobre su paradero o la suerte que corrió a partir de entonces. No obstante, señalemos que hoy, en el Ayuntamiento de Talavera, se conserva un retrato de Fernando VII (Fig. II), también de medio cuerpo, que, cuando apareció el documento firmado por Goya, enseguida se relacionó con el retrato que había realizado el pintor aragonés en 1808²². Pero, simplemente la edad que representa el monarca en la obra que guarda el Ayuntamiento talaverano, bastante mayor a los 23 años que tenía el príncipe de Asturias en 1808, al subir al trono, valdría para considerar que no se trata de la misma obra que pintara Goya en ese año por encargo de Martín de Goicoechea. Por otro lado, aparte de que la obra del aragonés debió ser de mayor sencillez, el mismo estilo del retrato,

21. Junta de Gobierno de 16-9-1808, *Libro de Actas de 1808 de la Junta de Gobierno de Talavera*, A.M.T.R.

22. Véase, por ejemplo, M.A. SANTOS: "Un documento revela que un cuadro al que no se le sospechaba ningún valor es obra de Goya", *La Voz del Tajo*, Talavera de la Reina, 7-9-1991, p. 5



Fig. III

VICENTE LÓPEZ:
Fernando VII.
ca. 1816. Madrid.
Museo Municipal.



Fig. IV

Jarra de bola con
retrato del rey
Fernando VII.
Col. Folch Rusiñol,
Barcelona.
Cerámica de
Talavera, primer
tercio del s. XIX.

de factura un tanto apretada, en nada se nos acerca a Goya y, sin embargo, cae por entero en la órbita de otro pintor de cámara del rey, el valenciano Vicente López. De hecho, el actual retrato fernandino de Talavera, debe tratarse de una obra de éste o de una copia de su círculo, puesto que es tremendamente parecido al que realizara este pintor hacia 1816 y que conserva el Museo Municipal de Madrid (procedente del Depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) (Fig. III).

En esta obra del valenciano, al igual que en la actual de Talavera, el rey aparece de medio cuerpo, vestido con el uniforme de gala de capitán general y ostentando en el pecho el Toisón de Oro, la Banda y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III y la Gran Cruz Laureada de la Orden de San Fernando. Este retrato del Museo madrileño es, en realidad, una de las mejores versiones del retrato del monarca que pintara Vicente López en 1814, tras el regreso del rey de su cautiverio en Valençay, obra que vino a ser durante mucho tiempo el retrato oficial del soberano español. Los primeros ejemplares conocidos de esta obra, especialmente los dos que conserva el Museo del Prado en el Casón del Buen Retiro, representan a un monarca más joven, por lo cual este que comentamos suele fecharse más tarde, hacia 1816, al igual que debe hacerse con el retrato de Talavera, el cual debe derivar de éste u otra versión tardía; puesto que, incluso debemos tener en cuenta que del comitado retrato de Vicente López que hoy exhibe el Museo Municipal se sacó un dibujo, que guarda el Museo del Prado, que sirvió de base a un grabado de Blas Amatller de gran difusión y que a su vez aprovecharon otras muchas reproducciones.

En este último sentido, debemos considerar que Talavera ha sido uno de los lugares donde más se ha reproducido la imagen de Fernando VII, aunque esto haya sido a través de un arte tan popular y arraigado en esta villa como el de su cerámica, una cerámica que indudablemente tuvo como modelo de sus composiciones al grabado. Pero, como he estudiado en otro lugar²³, la reproducción del busto de este soberano en concreto, cuya iconografía ha perdurado prácticamente hasta la actualidad en la loza talaverana, tuvo su origen durante la misma Guerra de la Independencia, inspirada en los retratos, imágenes y simbología del nuevo rey que ofrecían los grabados de la época, que generalmente fueron copiados de una forma tan literal

23. CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: "La imagen de Fernando VII y la Guerra de la Independencia en la Cerámica de Talavera", *Archivo Español de Arte* Tomo LXVII, nº267, Madrid, CSIC, Julio-Septiembre 1994, pp. 243-256

como simplificada por la inocencia y falta de pericia de este encantador arte popular (Fig. IV). Sin embargo, acaso lo que más nos interese ahora es resaltar la enorme carga patriótica y de legitimidad popular que conllevaba esta representación del nuevo rey en la cerámica, en lo cual, aunque nacido aquí desde espontaneidad popular, podemos encontrar cierto paralelismo con la intencionalidad que tuvieron los respectivos encargos de un retrato del soberano a los pintores de cámara Francisco de Goya y Vicente López para proceder a la proclamación del nuevo rey en Talavera y Valencia²⁴ y su instalación en los lugares más representativos de la ciudadanía de uno y otro lugar, el Ayuntamiento.

Es decir, asemejándose a los grabados y con una marcadísima intencionalidad patriótica, en Talavera se pintaron, entre otros cacharros, numerosas jarras y platos con el retrato del monarca enmarcado en un escudete, un círculo o un óvalo, que se acompañaba de diferentes y eclécticas combinaciones de elementos simbólicos - por lo común también tomados de los grabados- que pretendían resaltar el alto rango del retratado; objetos populares que en origen tuvieron la finalidad de proclamar y dar la bienvenida al soberano *Deseado*.

Se hace digno de constatar, por tanto, como el hecho de que la Junta de Talavera encargara a Madrid un retrato de Fernando VII, precisamente de este popular soberano tan reclamado por el pueblo, no es algo casual; como tampoco lo es el que fuera realizado por Goya, pintor de cámara del rey, ni que el popular y conservador arte talaverano de la cerámica, por su lado, haya perpetuado prácticamente hasta la actualidad el motivo iconográfico de la imagen de este rey, que en origen tuvo una finalidad patriótica semejante a la del retrato talaverano de Goya.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Dpto. de Historia del Arte del CSIC

24. Huelga recordar, puesto que nos hace más estrecho este paralelismo entre Talavera y Valencia, que la representación de la imagen del rey al modo en que se hizo en la loza de talaverana se dió también, aunque con mayor perfección dibujística, en la cerámica valenciana (*Ibidem*, pp. 252-253, figs.7 y 10)



Apuntes sobre el Romancero tradicional en Alcaudete de la Jara

EL TRABAJO que aquí se expone pretende ser una modesta contribución a la tarea, cada vez más acuciante, de recoger los romances de la moribunda tradición oral acosada por los modernos medios de comunicación y, sobre todo, por la práctica desaparición de aquellos ámbitos que se prestaban más y mejor a compartir y difundir esta manifestación literaria, a saber, los trabajos comunitarios en el medio rural.

El material que más adelante se recogerá fue grabado en la primavera y verano de 1985, en Alcaudete de la Jara (Toledo), entre informadores con edades comprendidas entre los 60 y los 75 años, para evitar posibles *contaminaciones modernas* y ser, potencialmente, los últimos poseedores de este caudal de poesía tradicional.

La recolección de romances, como la de cualquier preciado metal, requiere apartar lo extraño, que en este caso aflora en forma de romances de ciego, lírica popular o composiciones propias de los informantes, para acercarse al núcleo constituido por el romancero.

I.- CARACTERES DEL CORPUS ROMANCERIL DE ALCAUDETE DE LA JARA

A) Los temas: Es extraordinaria la variedad de motivos que a través del género romancístico han encontrado expresión literaria. Acaso ya en los orígenes del romancero estuvieron tratados muchas de sus directrices temáticas; pero si queremos ceñirnos a fechas ciertas tendremos que considerar como más antiguos los temas líricos y trovadorescos relacionados con la balada europea. Teniendo en cuenta también las fechas hipotéticas, habrá que considerar como

más cercanos al origen del género a los romances llamados *noticieros* y quizá también los que derivan sus argumentos de la contemporánea poesía épica española. De todas formas, antes de finalizar el siglo XV, la amplia gama temática del romancero español está ya atestiguada de manera directa.

La difusión de noticias importantes para el destino político y social de la comunidad fue, según algunos cuíticos, el móvil práctico que dió vida a las epopeyas nacionales. Esta función *noticiera* se aplicó lo mismo a los grandes hechos históricos que a sucesos relativos a personas particulares cuando tenían gran resonancia, especialmente, por sus consecuencias trágicas.

Si este es el marco, el repertorio de romances recogidos en Alcaudete de la Jara presentan una variedad temática considerable. Aunque varios y con diferente fortuna han sido los criterios de clasificación de los romances, aquí, por su sencillez, seguiré la taxonomía propuesta por W.J. Entwistle que establece los siguientes grupos:

1) Literario: generalmente basados en los poemas de la épica autóctona y de la tradición de Roldán, o en las crónicas. En este grupo se encuentra el romance de "*Gerimeldo*".

2) De aventuras, esto es, los novelescos y líricos, grupos más heterogéneo de piezas que no se hallan ligadas a un evento histórico ni a un texto literario. Son los romances de amor, venganza, crímenes nefandos, misterio, burlescos, etc. Presenta este grupo una característica dominante que es la ausencia de detalles locales por la que pudieron divulgarse ampliamente y a causa del perenne interés humano de sus temas, fueron bien recibidos en cualquier zona donde se escucharon. Muchos de los romances que se transcribirán pertenecen, pues, a un repertorio internacional análogo a los repertorios de leyendas marianas y del folklore.

A su vez dentro de este segundo grupo podremos hablar, según el asunto dominante de los siguientes subgrupos:

2.1 Amatorios. Con una línea argumental que se impone: la ruptura de una relación amorosa, bien por la guerra, como ocurre en las dos versiones recogidas del "*Romance de Conde Sol*", o bien por la muerte, tal es el caso del "*Romance del Conde Olinos*" en la versión truncada que recogí.

2.2 Novelescos. Son esencialmente romances de libre invención, pertenecientes probablemente al grupo que tuvo su nacimiento en el siglo XV y que D. Ramón Menéndez Pidal definía como *juglarescos*. Los textos encontrados muestran mucha variedad, la que va del

"*Romance de la Serrana de la Vera*", tema que recibió tratamiento en Juan Ruiz y el Marqués de Santillana, hasta el aire triste del "*Romance de la muerte ocultada*", pasando por las aventuras de "*La doncella guerrera*" o la astucia de la dama para hacer desistir al galán en "*El estudiante y la niña ambiciosa*".

2.3 Cautivos. Con escasa representación puesto que sólo aparece un romance, "*Las tres cautivas*", pero que ofrece los riesgos paradigmáticos de este grupo como son el reencuentro con un caballero cristiano y el reconocimiento en él de un miembro de su propia familia.

2.4 Crímenes nefandos, que en el romance "*Delgadina*" presenta una variante de aquellos que tienen como el amor, en este caso incestuoso, con final trágico en nuestro texto.

2.5 Infidelidad, con dos versiones del romance "*La esposa infiel*" una de ellas truncada y otra mucho más breve pero con un final ciertamente procaz.

2.6 Hechos sobrenaturales con una versión completa del romance "*Las tres bordadoras*" y la estructura del que lleva por título "*El soldado que vuelve de la guerra*" o "*La aparición*".

2.7 Burlescos que encuentran expresión en el popular romance tradicional "*Don Gato*".

2.8 Asuntos varios entre los que incluiremos:

- "*La loba parda*", de ambiente rústico, con dos versiones
- "*Arroyo claro*", con evidentes matices líricos
- "*El retrato de la dama*" que al igual que otras composiciones de la tradición oral muestra sus estrechas relaciones con la producción novelística y poética de la tardía Edad Media.
- "*El mal parto*", que nos ofrece otra visión de la relación amorosa, la de la sombría tragedia conyugal instigada por los celos de otra mujer, la madre del esposo.

A este grupo habría que añadir los romances de tema bíblico y religioso.

3.1 Bíblicos, que se verifican en la historia de Tamar, hija del rey David, que fue violada por su hermano Amnón y vengada por su otro hermano, Absalón, (2 SAM 13, 1-18) y en nuestro corpus se corresponde con el romance "*El hijo del rey moro seductor de su hermana*".

3.2 Religiosos con dos manifestaciones, una perteneciente al ciclo de la natividad con el romance en versión truncada "*El niño perdido*" y otro al ciclo de la vida pasión y muerte de Cristo con el que lleva por título "*La Virgen y el ciego*".

B) Aspectos formales:

B.1 Rasgos de estilo: El conjunto de textos que representa el romancero objeto de este estudio ofrece señas que le hermanan con el resto de la producción romanceril conformando así las características propias de un género.

El romance tiende a ser poesía esencializadora, prefiere las formas breves, quintaesenciadas, con predominio del sustantivo; prescinde de las partes menos intensas o que resultan menos necesarias para sostener la unidad de la narración, basta a veces un sólo verso para situarnos de lleno en la acción "*Grandes guerras se publican por la tierra y por el mar...*"; "*Ya viene Don Pedro de la guerra herido...*"

Esta tendencia de estilo favorece la presentación dramática del contenido del romance, esto es, su estructura dialogada, alternando las partes descriptivas con las dialogadas, incluso entre expresiva porque el mismo diálogo ha de contener los elementos de situación mediante vocativos o con referencias al contorno muy precisas.

De este modo que en los romances predomina una organización intuitiva sobre la racional, no es necesario que el argumento se exponga de una manera completa y objetiva, se prefiere una comunicación entrecortada, emocional, de una gran eficacia comunicativa, p. ej. "*La doncella guerrera*".

También debemos considerar como recurso intuitivo que también estaba presente en la épica las fórmulas de establecer la presentación ante el oyente de los hechos con el uso del verbo ver "*...vide venir siete lobos ...*"; uso de adverbios presentadores "*... allí van siete cachorros ...ya corrieron siete leguas...*"; la utilización de apóstrofes iniciales "*Gerineldo, Gerineldo...*".

Si anteriormente he relacionado alguna de las características de los romances recogidos, también he de hacer mención al léxico romanceril fruto de una selección que estimó como propios del romancero determinados nombre de persona, lugar o la presencia de vocablos arcaizantes. Estas preferencias no gastan ni agotan estas palabras, sino que les dan un brillo poético singular, sobre todo cuando su uso llega a perderse en el lenguaje común, p. ej. "*...se quitó los zapatos de raso y se los puso de cordobán / y un brial de seda verde que valía una ciudad*", formas del verbo ver "*vide*", el dinero se cuenta en "*doblon*", etc.

B.2 El verso: Según se estime que el género tiene procedencia épica o procedencia lírica, se considera que el romance está formado por versos monorrimos de 16 sílabas o por versos octosílabos con rima en los versos pares. Sin embargo, la primera de las teorías es la más aceptada, no obstante por influencia del octosílabo trovadoresco y por

mayor comodidad de lectura los romances se transcribieron desde el siglo XV en líneas de ocho sílabas. Pero ello no es una regla general como muestran composiciones como "*La muerte ocultada*", "*Las tres cautivas*" o "*Las tres bordadoras*" en las que el hexasílabo es el cauce formal, o "*El retrato de la dama*" que utiliza el decasílabo mezclado con endecasílabos.

La rima propia del género es la asonante. Esta es la regla estricta en textos antiguos, pero no lo es tanto en los de la tradición oral actual donde no es raro observar rupturas de esta norma, debidas probablemente a la fusión o cruce de dos versiones del mismo romance, una de ellas refundida con distinta rima o bien porque la repetición, sin tensión creadora, de palabras desconocidas ha terminado por introducir elementos ajenos y extraños al propio romance.

Para finalizar esta somera aproximación a la métrica del romance hay que destacar la presencia en el de "*La doncella guerrera*" del estribillo, que tuvo su origen en la adaptación para el canto de algunos textos a finales del siglo XV y durante el XVI, aunque en la tradición oral actual su carácter es el mismo: no marca una división conceptual, pero sí rítmica al interrumpir la propia narración.

II.- RELACION CON OTRAS MANIFESTACIONES DEL ROMANCERO PENINSULAR

Como era de esperar el romancero de Alcaudete de la Jara muestra sus máximas concordancias con los cercanos de Cáceres y Badajoz dadas las estrechas relaciones que históricamente se han mantenido con Extremadura. Sin embargo, existen textos que muestran similitud de versiones con otros encontrados en lugares tan dispares y lejanos como León, Asturias, Soria o Burgos ("*Las tres cautivas*", "*Don Gato*", "*Arroyo Claro*" "*La Virgen y el Ciego*" "*Las tres bordadoras*", "*La doncella guerrera*", "*La loba parda*", "*El Conde Sol*"). La explicación más plausible que se puede dar a esta coincidencia de versiones con los lugares citados y no con otras zonas peninsulares más cercanas tiene su fundamento en que la época de mayor esplendor del romancero, que va desde el siglo XV hasta mediados del siglo XVI, va a encontrar una enorme caja de resonancia en el trasiego de gentes a través de las cañadas reales. Ello lo ha explicado magníficamente SAMUEL RUIZ en su artículo "*Las cañadas de Talavera y su tierra en el siglo XV*" cuando detalla el esquema general de las vías ganaderas a su paso por la tierra de Talavera: "...1) *los rebaños con origen en las tierras burgalesas y sorianas tendrán su acceso por Escalona continuando por el puente que salva el río Alberche.*"

2) *Sin embargo las que tenían su origen en Avila descendían directamente hacia el Sur por Navamorcuende.- Posteriormente tras su punto de encuentro en la misma villa de Talavera, el ganado seguía una ruta común hasta Alcaudete de la Jara en donde se unían los procedentes de la Puebla de Montalbán...”;* ello explicaría la coincidencia de versiones con los romanceros de Burgos, Logroño y, sobre todo, Soria. La propia Cañada Leonesa sería el cauce por el que se pondrían en contacto los romanceros de Salamanca, León y, en menor medida, Asturias con versiones de la zona centro peninsular.

La trashumancia va a poner en contacto gentes de procedencia diversa que intercambian, recogen, adaptan, retocan un género de literatura oral que encontró en las clases más humildes del pueblo los más fervientes conservadores de una tradición que languidece en nuestros días, el romance tradicional.

III LOS TEXTOS

A la hora de transcribir los romances grabados en Alcaudete de la Jara dos son los criterios que se siguen: reproducir una sólo versión, cuando existen varias del mismo romance, y utilizar versos de 12, 16 o 20 sílabas con rima, cuando se mantiene, en todos ellos.

Gerineldo

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido
quien estuviera esta noche tres horas a tu albedrío.
- Como soy vuestro criado os quereis burlar conmigo
- No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo
- ¡A qué hora, gran señora, ha de ser lo prometido!
- Entre las diez y las doce cuando el rey esté dormido
Dió cien vueltas al palacio y otras tantas al castillo.
Se pusieron a luchar como mujer y marido
y en medio de la lucha los dos han quedado dormidos
y el rey que todo lo sabe cuarto de la infanta ha ido,
los ha cogido durmiendo como mujer y marido
- Les pondré la espada en medio para que sirva de testigo,
para que no me nieguen mañana lo que mis ojos han visto
- Levántate, Gerineldo, que somos cogidos
que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
- Por dónde me voy, señora, que no sea conocido.
- Márchate por los jardines a cortar rosas y lirios.
Y el rey que todo la sabe a Gerineldo ha salido,
- Vengo del jardín de usted de cortar rosas y lirios

- 
- Mientes, mientes, Gerineldo, que con la infanta has dormido
no te mato, Gerineldo, que te crié desde niño,
os pondré una casa como mujer y marido.
 - No la quiera Dios del cielo, ni la Virgen de la Estrella
zapatos que yo deshecho y tiro al muladar
aunque otro los coja a mí me importan na'

El Conde Olinos

Madrugaba el Conde Olinos, mañanitas de San Juan,
a dar agua a su caballo a las orillas del mar.

Mientras el caballo bebe se oye un hermoso cantar,
las aves que iban volando se paraban a escuchar:

- Bebe, mi caballo, bebe, Dios me libre del mal
de los vientos de la tierra y de las furias del mar.

Desde la torre un alba la reina le oyó cantar:

- Mira, hija, como canta la sirenita del mar.

- No es la sirenita, madre, que esa tiene otro cantar,
es la voz del Conde Olinos que por mí penando está.

- Si es la voz del Conde Olinos, yo le mandaré matar
que le maten a lanzadas y echen su cuerpo al mar.

- Si le manda usted matar a mí la muerte me da.

El murió a la media noche y ella a los gallos cantar,
la reina de gran pena no cesaba de llorar.

La boda estorbada

Grandes guerras se publican por la tierra y por el mar
al Conde Flores nombran capitán general.

Lloraba la condesita, no se puede consolar
que acaban de ser casados y se tienen que apartar.

- ¡Cuántos días, cuántos meses piensas de estar para allá!

- Deja los meses, condesa, por los años debes contar;
si a los tres años no vuelvo, viudita te puedes llamar.

Pasaron los tres y los cuatro, nuevas del Conde no hay,
los ojos de la romerica no cesaban de llorar.

Estando un día a la mesa su padre empieza a hablar:

- Nueva vida tomarás, condes y duques te piden
hija te debes casar.

- No lo quiera Dios del cielo que me vuelva a casar;
dáme la licencia, padre, para al conde ir a buscar

- La licencia ya la tienes y también mi voluntad.

Se quitó los zapatos de raso y se los puso de cordobán,

y un brial de seda verde que valía una ciudad,
encima del brial se puso un hábito de sayal,
cogió el bordón en la mano y se fue a por un dineral.
Anduvo por mares y tierras y al conde no pudo encontrar,
los pies de la romerica ya no pueden andar más.

Al llegar a unos pinarea guardando vacas fue a encontrar:

- Vaquerito, vaquerito de quien son estas vaquitas que señaladas están.
- Del Conde Flores, mi amo, que en aquél castillo está.
- El Conde Flores, tu amo, ¿Cómo vino para acá!
- En la guerra se hizo rico, mañana se va a casar, ya están muertas las gallinas y está amasado el pan, y la gente convidada llegando al castillo está.
- Por la Santa Trinidad por el camino más corto me has de encaminar allá.

La jornada de un día es de muy largo andar,
al llegar al castillo con dos condes se fue a encontrar:

- ¡Buenos días, mi buen conde!
- ¡Buenos días, qué ojos de romera en mi vida los vi tal!
- Sí, los has visto buen Conde que en Sevilla ha estado ya

- ¡Es de Sevilla la romerica, qué se cuenta por allá!
- Del Conde Flores, mi amo, poco bien y mucho mal por caridad ¿me da usted una limosnica!

Se echa mano al bolsillo y un real de plata le da

- Para un Conde tan rico poca limosna es una real
 - Pues pida la romerica que lo que quiera tendrá
 - Yo pido ese anillo de oro que en su dedo chico está
- ¿No me conoces, buen Conde!, mira si me conocerás el brial de seda verde que me diste al esposar

- Al ver aquél brial verde se cayó para atrás ni con agua, ni con vino se le puede recordar, sino con palabras dulces que la romera le da.

Bajó la novia llorando al ver al Conde mortal,
abrazado a la romera se le ha venido a encontrar:

- Buenas mañas te das, Conde, me las podrás explicar que viendo a una buena moza ya te tienes que abrazar, maldita la romerica y quien la trajo para acá.
- No me la maldiga nadie, que es mi mujer natural, que ahí se queda esa novia vestidita y sin casar, que los amores primeros son muy malos de olvidar.



La muerte ocultada

Ya viene Don Pedro de la guerra herido
ya viene volando por ver a su hijo.

- Dime qué tal, Teresita, de tu feliz parto
- Yo bien, don Pedro, si tu no estás malo.
- Corre, Teresita, corre tus cortinas.

Y ella se quedaba triste y afligida.

- Dime tú, mi abuela, la muy siempre amiga
qué es ese ruido que anda en la cocina.
- El juego de naipes por tu bien parida.
- Dime tú, mi abuela, la muy siempre amiga
qué saya me pongo para salir a misa.
- Ponte la negra que te convendría.

Al salir de misa todos la decían:

- La viudita honrada, la viudita linda.
- Dime tú, mi abuela, la muy siempre amiga
aquellas palabras ¿por quien las decían?

Si Don Pedro es muerto yo no lo sabía.

Don Marco o la doncella guerrera

Catalina, Catalina, mal haya tu maldición
siete hijas que has tenido y ninguna fue varón.

Un día estando comiendo la chica sólo habló:

- Déme, usted, espada y caballo que a la guerra me voy yo.
- Tienes tú muy fuerte pelo para ser hombre varón.
- Yo me lo cortaré padre, yo me lo cortaré todo.

Al otro día por la mañana el caballo ella cogió,
ha cogido espada y caballo y a la guerra se marchó.

- De amores me muero, padre, de amores me muero yo,
que los ojos de don Marco son de hembra y no de varón.

estribillo

- Convídale tú, hijo mio, a correr contigo un día,
porque siendo ella mujer muy atrás se quedaría.

El caballero don Marco ha corrido cinco leguas,
el caballero don Marco ha corrido siete y media.

estribillo

- Convídale tú, hijo mío, a coger naranjas un día,
porque siendo ella mujer naranjas se quedaría.
- Todos los caballeros, padre, todos se guardan naranjas,
el caballero don Marco se las tira a las damas.

estribillo

- Convidale tú, hijo mío, a comer contigo un día,
porque siendo ella mujer silla baja cogería.

- Todos los caballeros, padre, todos silla baja,
el caballero don Marco ha cogido la más alta.

estribillo

- Convidale tú, hijo mío, a los registros un día,
porque siendo ella mujer registrarse no querría.

El caballero don Marco sólo le ha contestado:

- De las rodillas para abajo son muy bastante registro,
de las rodillas para arriba se acarrean malos vicios.

El estudiante y la niña ambiciosa

Un estudiante venía de estudiar de Salamanca,
se ha encontrado una niña como la nieve de blanca.

- Si te vinieras conmigo por el espacio de un año,
te vestía, te calzaba y te regalaba un paño.

- No, señor, que soy muy niña y reconozco mi daño,
y a otro día por la mañana sería la niña del paño.

Caballero si usted quiere de mi hermosura gozar,
todo cuanto yo le pida me lo tiene usted que dar.

Lo primero es una casa que valga dos mil doblones,
con las viviendas arriba, ventanas y corredores;

en el centro de la casa me ha de poner un jardín,
con las rosas encarnadas para dárme las a mí,

en el centro del jardín me has de poner una fuente
con cinco caños de oro para que beba la gente.

Desde mi casa a la iglesia me has de poner un naranjo,
para que cuando vaya a misa naranjas vaya cortando.

Desde mi casa a la iglesia me has de poner una parra,
para que cuando vaya a misa no me de el sol en la cara.

Desde mi casa a la iglesia me has de poner un almendro
para que cuando vaya a misa almendras vaya comiendo.

A la puerta de la iglesia me has de poner dos leones,
para que cuando vaya a misa me respeten los hombres.

En el centro de la iglesia me has de poner dos niñas,
para que cuando vaya a misa me den el agua bendita.

- Vaya usted con Dios, señora, que esto no ha podido ser.

- Vaya usted con Dios, señor, el de la gorrilla al lado,
que una rosa como yo ninguno la ha deshojado.

La serrana de la Vera





En la joya de los vivares hay una bárbara fiera,
cuando tiene ganas de agua se baja a la ribera,
cuando tiene ganas de hombre se sube las altas peñas.
Vido venir a un serrano con una carga de leña,
le ha agarrado de la mano y a la cueva se lo lleva,
no le lleva por camino ni tampoco por vereda;
que le lleva por el monte por donde nadie le vea.
Ya llegaron a la cueva y trataron de hacer cena,
de perdices y conejos y tórtolas paragüenas.
Se pusieron a cenar y le dice al serranillo aquella fiera:
- Bebe, bebe, serranillo, de esta calavera,
que puede ser que algún día yo de la tuya beba.
Ya trataron de acostarse y ha mandado al serranillo
que cerrara la puerta.
El serranillo, que es muy astuto, la ha dejado medio abierta,
la bárbara fiera, que se da cuenta, puso un chinarro en la honda
que pesaba arroba y media, y del aire que le tira
ha retumbado hasta la tierra.
- Vuelve, serranillo, vuelve, vuelvete a por la montera,
que es de oro y paño fino y no es razón que se pierda.
- Si se pierde que se pierda, me compraré otra nueva,
y si no me la compro me aguantare sin ella.

Las tres cautivas

A la verde, verde, a la verde oliva,
donde cautivaron a las tres cautivas.
El pícaro moro que las cautivó
a la reina mora se las entregó.
- ¡Qué nombre daremos a las tres cautivas?
- La mayor, Constanza, la otra Lucía,
y a la más pequeña llamaremos Rosalía.
- ¡Qué oficio daremos a estas tres cautivas?
Constanza amasaba, Lucía cernía
y la más pequeña agua les traía.
Fue un día a la fuente a por agua fría,
y se encontró a un anciano que de ella bebía.
- ¡Qué hace usted, buen viejo,
en la fuente fría?
- Estoy aguardando a mi tres hijitas.
- Usted es mi padre.
- Y tú eres mi hija.

- Voy a dar parte a mis hermanitas
¿No sabes Constanza, no sabes Lucía,
que he visto a padre en la fuente fría!
Constanza lloraba, Lucía gemía
y la más pequeña así les decía:
- No llores, Constanza, no gimas, Lucía,
que el pícaro moro nos libertaría.
La pícara mora que las escuchó,
abrió una mazmorra y allí las metió.
Cuando vino el pícaro moro, de allí las sacó
y a su padre se las entregó.

La esposa infiel

Estando una señorita sentadita en su balcón,
pasó por allí un soldado de esos de mala intención.
- Señorita, señorita, con usted durmiera yo.
No se conforma una noche, que también quería dos.
- Mi marido está de caza en los montes de Aragón,
si no queremos que vuelva echémosle una maldición:
cuervo le saque los ojos, aguilas el corazón,
los perros de mi ganado le saquen en procesión.
Estando en estas palabras el maridito llamó,
y estando abriendo la puerta ella mudo la color.
- ¿Qué te pasa, mujercita, que has mudado de color?
- Nada, maridito mío, que ese le tenía yo.
Se dirigió al dormitorio y en la cama uno vió.
- Maridito, maridito, perdóname por la traición.
La ha cogido de la mano, a sus padres la llevó:
_ Aquí les traigo a su hija para que la eduquen mejor.

Delgadina

Un rey moro tenía tres hijas y las tres como la plata,
y la más chiquirritina Delgadina se llamaba.
Un día estando comiendo, su padre la remiraba.
- Padre, ¿qué me mira usted, que me mira usted a la cara?
- Pues yo te miro, hija mía, vas a ser mi enamorada.
- No lo quiera Dios del cielo ni la Virgen soberana
no quiera Dios del cielo que sea madrastra de mis hermanas.
- Corred todos mis criados, corred todas mis criadas,
a cerrar a Delgadina en un cuarto sin ventanas.
Dentro de los ocho días la abre Dios una ventana,





por allí vido a su madre peinando las cuatro canas.

- Madre, si es usted mi madre, por favor una gota de agua,
que el corazón me lo pide y la vida se me acaba.

- Anda, vete, Delgadina, anda, vete, perra y mala.

Dentro de los ocho días la abre Dios una ventana,
por allí vido a su hermana, por Dios una gota de agua
que el corazón me lo pide y la vida se me acaba.

- Anda, vete, Delgadina, anda, vete, perra y mala,
que si padre lo supiese la cabeza te cortaba.

Dentro de los ocho días la abre Dios una ventana,
por allí vido a su padre sentado en sillón de plata.

- Padre, si es usted mi padre, por Dios una gota de agua,
que el corazón me lo pide y la vida se me acaba.

- Corred todos mis criados, corred todas mis ayas
a dar agua a Delgadina que la vida se le acaba.

Unos con jarros de oro, otras con jarros de plata,
al llegar a Delgadina, Delgadina espiraba.

Las tres bordadoras o la muerte de Elena

Estando tres niñas bordando con plata,
agujas de oro, dedales de plata,
pasó un caballero pidiendo posada.

- Pase, caballero, mi madre le llama.

En mitad de la sala le puso la cama,
y a la media noche fue y se levanta,
de las tres niñas a Elena cogió
la montó a caballo y se la llevó

y a mitad del camino fue y la preguntó:

- Dime, niña hermosa, como te llamas.

- En casa Elena y aquí desgraciada.

Sacó un cuchillo y la degolló,
hizo un barranco y allí la metió.

A los siete años por allí pasó,
pisó en el barranco y Elena salió.

Don Gato

Estando un señor don Gato sentadito en su tejado,
ha recibido una carta de si quiere ser casado
con una gata rabona sobrina del gato pardo.
Anoche por ir a verla se ha caído del tejado,
se ha roto siete costillas, el espinazo y el rabo.

Ya le llevan a enterrar por la calle del pescado,
al olor de las sardinas el gato ha resucitado,
por eso digo, señores, siete vidas tiene un gato.

El hijo del rey moro seductor de su hermana

Un rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata,
a eso de los quince años se enamoró de su hermana.
A eso de los siete días cayó malito en la cama,
con dolores de cabeza y calenturilla mala.
Subió su madre a verle ¿Qué tienes hijo del alma?
- Tengo una calenturilla que el corazón me traspasa.
- ¿Quieres que te mate un ave de esos que vuelan por casa!
- Yo no quiero ningún ave, tampoco palóma blanca,
lo que quiero es una taza de caldo, que me la suba mi hermana,
y, si acaso me la sube, que no suba acompañada,
que si sube acompañada soy capaz de amenazarla.
Como era en el verano se puso la falda blanca,
la ha agarrado de la mano, la tira sobre la cama,
y a eso de los nueve meses cayó malita en la cama.
Llamaron a tres doctores, los tres mejores de España,
uno la mira el pulso, otro le mira la cara,
otro le dice a sus padres: Su hija está embarazada.

La loba parda

Estando en la mía choza pintando la mi cayada,
vide venir siete lobos y en medio la loba parda,
dió tres vueltas la redil y no pudo encontrar nada,
la última vuelta que dió sacó la cordera blanca
que tenían los amos para el día de la Pascua.
- Arriba siete cachorros y la perra Trujillana
y mi perro de los hierros que con esos sólo basta.
ha corrido siete leguas, la loba ya va cansada.
- Toma, perra, tu cordera, blanca y sana como estaba.
- Yo no quiero la cordera de tu boca babeada,
que queremos tu pellica para hacer una zamarra,
la cabeza para zurrón para guardar las cucharas,
los ojos para candiles para alumbrar la majada,
tus orejas para candiles para alumbrar la majada,
tus orejas para abanicos para abanicarse el ama,
tus tripas para correas para atacarse las bragas.



Arroyo claro

Arroyo claro, fuente serena,
quien te lava el pañuelo saber quisiera.
Me lo han lavado, me lo han tendido
en el romero verde que ha florecido.
Me lo ha lavado una serrana
en el río de Atocha que corre el agua.
Una lo lava, otra lo tiende,
otra le tira rosas y otra claveles.

El retrato de la dama

Padre nuestro que estás en los cielos,
qué niña tan guapa, qué pelo tan negro,
santificado sea tu nombre, que bien te lo pones,
niña, tu frente es un castillo en guerra
donde nuestra patria puso la bandera,
niña, tus cejas son dos alfileres,
que cuando me miras clavármelos quieres,
niña, tus ojos son dos luceritos
que están alumbrando a los soldaditos,
niña, tus narices son dos cañones
que están apuntando a todas las naciones,
niña, tu boca es un cuartelito,
los dientes menudos son los soldaditos,
niña, tus labios son dos picaportes,
que cuando los cierras oigo yo los golpes,
niña, tu garganta es tan pura y bella
que el agua que bebes se clarea cuando pasa por ella,
niña, tus pechos son dos caños de agua,
que yo me los bebiera si tu me dejaras,
niña, tu vientre es un granito de oro,
que a los nueve meses saca su tesoro,
niña, tus piernas son dos columnas,
que están sosteniendo toda tu hermosura,
Ya vamos llegando a la parte oculta,
no diremos nada si no lo pregunta.

El mal parto

Una gitanita de muy lejanas tierras,
qué solita estaba, qué solita era,
sólo su marido estaba con ella.

- Maridito mío, si tu bien me amas,
a la madre tuya fueras a llamarla.
- Levántate, madre, del dulce dormir,
que la bella rosa ya quiere venir.
- Si la bella rosa pariera un ratón
que la traspasara hasta el corazón.
- Maridito mío, si tu bien me amas,
a la hermana tuya fueras a llamarla.
- Levántate, hermana, del dulce dormir
que la bella rosa ya quiere parir
y la luz del día ya quiere venir.
- Si la bella rosa pariera una infanta
que la traspasara hasta la garganta.
- Maridito mío, si tu bien me amas,
a la madre mía fueras a llamarla.
- Levántate, suegra, del dulce dormir
que la bella rosa ya quiere parir
y la luz del día ya quiere venir.
- Espérate, yerno, espera en la cocina
mientras que preparo la mejor gallina.
Prepárate, yerno, la yegua cartana,
mientras que preparo mantilla y pañala.
Van caminando para la ciudad
se han encontrado a una gran pastorcita:
- Díme, pastorcita, díme la verdad,
por quien doblan en la ciudad.
- Una gitanita de muy lejanas tierras
ha muerto de parto por no haber parteras,
por malas cuñadas y peores suegras.
No tengo yo hijas y si las tuviera,
no las casaría en lejanas tierras.

La Virgen y el ciego

La Virgen va caminando camino para Belén,
como el camino es largo el niño quiere beber.
- No pidas agua mi niño, no pidas agua, mi bien,
que están los arroyos turbios y no se puede beber.
Allí arribita, arribita hay un pobre naranjel:
- Ciego, ciego mío, si una naranja me dier,
para la sed de este niño un poco entretener.
- ¡Ay, señora! si usted las quisiera coger.





la Virgen como era pura no cogió más que tres,
una para el niño, otra para San José
y otra para la Virgen beber.
- ¡Quién ha sido esa señora que me hizo a mí ver!
Ha sido la Virgen pura que va de Egipto a Belén.

El niño perdido

Madre a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
yo digo que tiene frío porque el pobre viene en cueros
Anda sal y dÍle, se calentará, porque en este mundo no hay caridad
Entra el niño y se calienta y después de calentado:
hazle la cama a este niño, hazle la cama con primor.
- No señora, no quiero cama, que mi cama es un rincón
mi padre es del cielo mi madre también,
yo nacÍ en la tierra, yo nacÍ en Belén.

FÉLIX LANZAROTE FERNÁNDEZ
Investigador

BIBLIOGRAFÍA

- CATALÁN, DIEGO: *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*. Ed. Gredos. Madrid, 1969.
- DI STEFANO, GIUSEPPE, *El romancero*. Narcea. Madrid, 1974.
- I.E.M. (Instituto Español de Musicología): *Romances tradicionales y canciones narrativas existentes en el folklore español*. C.S.I.C.. Barcelona, 1949.
- RUIZ CARMONA, SAMUEL : "Las cañadas de Talavera y su tierra en el s. XV" *Cuaderna*, 1. Talavera de la Reina, 1.994. pp.19 y ss.



Historia de los bordados de Lagartera

CONOCEMOS por ESTRABÓN III, 2, 6¹, que en época de Augusto se importaba desde la colonia hispana lana sin tejer, y que ésta era de gran calidad y tenía un buen mercado en la capital del Imperio. Incluso nos dice que anteriormente a esta época se importaban telas para la confección. PLINIO NH, VIII, 191², hace elogios de las buenas telas de Salacia, ciudad de la Lusitania. Pero sabemos que los tejidos hispanos eran ya famosos varios siglos antes, pues Aníbal envió a Cartago las telas cogidas en el saqueo de Sagunto (218 a.d. Cristo). Incluso por Plinio sabemos que la industria textil en Hispania estaba muy desarrollada y que en ella se había inventado el *tamiz de lino*. La existencia de ropas y bordados en Hispania la demuestra la gran cantidad de damas orantes, oferantes y sedantes de las culturas prerromanas españolas, como es el caso entre otras de la Dama de Elche ataviada con ricos y finos mantos así como lujosos ropajes.

En la época visigoda conocemos por los datos que nos dan las *Etimologías* de SAN ISIDORO DE SEVILLA, que la mujer hispano-goda vestía con ricas telas de lino que cuando iban labradas a aguja se las denominaba "acupicta" del latín *acu-pictae*. Los restos encontrados por el señor MARGELINA³ en la Necrópolis visigótica del Carpio de Tajo (Toledo), demuestran el uso de este pueblo de galones de hilo de oro como adorno de la vestimenta, a la que iba sobrepuesto, al igual que los galones dorados y plateados que lleva el traje lagarterano de mujer.

1. ESTRABÓN: *Geografía* (Iberia), Tomo III, 2,6.

2. PLINIO: *Historia Natural*, VIII, 91.

3. DE MARGELINA, C.: "La necrópolis de Carpio de Tajo. Notas sobre ajuar en sepulturas visigodas", *BSEAA*, XV, 1949.

Los coptos son los descendiente más auténticos de los antiguos egipcios. Denominándose período copto el que comprende entre los años 313-641 de nuestra era. Este período coincide con la difusión del cristianismo entre este pueblo. Si bien a partir del año 641 en que este pueblo fue invadido por los árabes, pasó de ser una etnia a ser la definición con la que se conoce una secta cristiana en la región de Egipto y Etiopía.

Durante el período comprendido entre el siglo IV al VII, el arte copto alcanzó un gran florecimiento en el cual se desarrolló una avanzada tecnología en cuanto a los telares y los tejidos creando unos bellísimos bordados con influencias bizantinas. Estos bordados contenían también un perfecto orden clásico por su influencia helenística.

Los árabes acogen este tipo de bordados y tejidos y los difunden por todas las zonas en las que ellos dominan o tienen influencias a partir del siglo VII. De manera que en los bordados populares en donde todavía se han conservado formas originales de este período copto como son los casos de Siria, Marruecos, Túnez, el Cáucaso y Lagartera existen grandes similitudes y parecidos.

De algunos de estos bordados hay buena muestra en la colección de bordados del Museo Etnológico de Hamburgo.

Los árabes españoles conocedores del arte y de los artistas, tejedores de otros lugares de Oriente los traen a España e incorporan estas telas y bordados a sus artes suntuorias, teniendo una gran influencia en los bordados y marfiles hispanos, como lo manifiesta el gran historiador AHMAD AR- RAZÍ⁴, que en el siglo IX dice "*todo lo llegado de Bagdad o de las otras grandes ciudades del imperio árabe era acogido con admiración*".

Tanta importancia tuvieron los bordados en la España árabe, que cuando SAQUNDI escribió su obra *Risala* compuesta para ensalzar las glorias y maravillas de Al-Andalus en contraposición de los que mantenían la superioridad cultural del Magreb sobre Al-Andalus, dice "*Qué poetas han tenido ellas capaces de ornar con deliciosos bordados los temas de la tradición clásica o de la inspiración local, para matizar en formas...?*". El autor recurre al bordado como metáfora por ser éstos de suma importancia e ilustrar popularmente el concepto que quiere defender.

Fue el gran califa cordobés Abd-Ar-Rahman II, en la primera mitad del siglo III de la Egira, (siglo IX de la era cristiana) el que

4. AHMAD AR-RAZI: *Descripción de España*.

imitando el funcionamiento económico, social y cultural de la administración abbasí de Bagdad va dictando normas como crear una casa de la moneda inaugura el empleo de un sello oficial e instituyó entre otras muchas normas, el servicio oficial del Firaz (bordados de seda) que regulaban las manufacturas de donde debían de salir las estofas, tapices y bordados para que fueran dignos desde todos los puntos de vista, y producir los más hermosos tejidos y bordados del Oriente medieval. Creando de esta manera las primeras normativas europeas para la producción de tejidos y bordados.

Las recomendaciones expuestas por Mahoma en el Corán, en particular en *Los conjurados*, versículo 58, el profeta de Alá escribe “*Oh profeta, di a tus esposas, a tus hijas y a las mujeres de los creyentes que se cubran con los mantos*”, este mandamiento dado por Alá al Profeta va a tener una importante significación en la historia del vestido femenino de las españolas, y en particular en Lagartera, donde la mujer tradicional solía ir de visita y a la Iglesia tapada con un guardapiés o sayo, y en las bodas la novia va tocada con rica *mantellina* dejando sólo lucir su rostro por una fina abertura. El Profeta a menudo muestra desdén por los tejidos y bordados lujosos e incluso prohíbe el uso de la seda y el satén en la indumentaria masculina razón por la que los trajes tradicionales de los hombres son tan austeros, incluido el lagarterano. Se da la circunstancia de que los reyes cristianos fueron aconsejando siempre esta austeridad, que va a tener en la *Pragmática de la seda*, dada por los Reyes Católicos, una de las más grandes leyes, que no sólo regulaba el mercado textil, sino que va a servir de base para diseñar las nuevas modas en el vestir. No obstante los consejos del Corán en cuanto al uso de materiales lujosos como el oro, la plata y la seda en el vestir, no van a tener en la España musulmana grandes seguidores puesto que vemos cómo en el siglo XI después de las influencias mesopotámicas y egipcias, los productos españoles se enriquecen y empiezan a ser demandados no sólo en todo el mundo árabe, sino en los reinos cristianos tanto de la península como fuera de ella.

Tracemos aquí cuáles fueron las profesiones, materiales y labore de bordado más usuales en la España árabe, los cuales conocemos por haberlos llevado los mozárabes a tierras cristianas, dejándonos de ellos constancia en códices, obras literarias y en especial en los contratos matrimoniales de los mozárabes toledanos.

ALFAYATE/A.- Sastre o sastra, éstas últimas eran preferentemente las que confeccionaban las ALCANDORAS (camisas) de lino, que adornaban con MORGON (bordado) de donde provienen

las muchas veces citadas "*Alcandoras morganadas*" como se conocían a las camisas adornadas con labores de RANDAS, DESHILADOS, FENEFAS y labores en el cuello y en los puños. Conocida es la Alfayata que en las cantiga CXVII de Alfonso X el Sabio, representada y según reza la inscripción, está labrando una alcandora labrada. GONZALO DE BERCEO hace mención a la blancura del lino en su obra de *La vida de Santa Oria (Aurea)*, cuando dice:

*"Todas venían vestidas de una blanca frisa
nunca tan blanca vido nin toca nin camisa
nunca tal cosa ovo nin genova nin pisa"*.

El ARCIPRESTE DE HITA⁵, se refiera a las camisas bordadas diciendo:

*"Buena camisa
fecha ami guisa
con su collarada..."*.

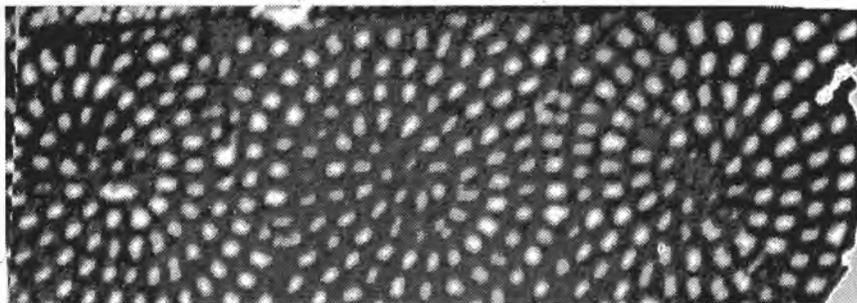


Fig. 1

En el siglo XIII, las camisas de lino tenían ciertas virtudes protectoras por suponer que éstas protegían del mal a quienes las usaban, como nos lo explica la *cantiga* CXLVIII de ALFONSO X EL SABIO. Tradición ésta que debió dar origen a la casi extinguida costumbre lagarterana de decir una oración cuando las madres vestían a sus hijos después de haberles lavado.

ALMAFARAN, ALMALAFES o ALMALAFA.- Estas tres denominaciones corresponden a un determinado punto de bordado, traído a España por los árabes, siendo los más famosos los de Murcia, por ser ésta la región donde más seda se producía, ya que este bordado se realizaba con hilo de seda o mezclado de lana y seda, siempre de color negro. Es el punto que más se va a popularizar en la España

5. HITA, ARCIPRESTE DE: *Libro de Buen Amor*.

medieval. Este punto va a seguir la técnica del ángulo recto aprovechando la trama de la tela de los tejidos de hilo. Su figura siempre geométrica, va realizada como hemos dicho anteriormente, con una finísima hebra de seda o hilo mezclado de seda. Este tipo de bordado alcanzó entre los siglos X al XV una gran aceptación en los reinos cristianos, y no es otro que el famoso punto de TEJIDILLO LAGARTERANO (Fig.1) y muy similar también al denominado en Lagartera CEAZOS. Ambos puntos se labran y se labran en las *gorgueras*. Si bien el de ceazos tiene reminiscencias celtas dado que su figura de círculos, espirales y eses enlazadas con figuras muy representadas en cerámicas, joyas y armas del pueblo vetton, pueblo de origen celta que habitó esta comarca arañuela.

RANDAS.- (Fig.2). Encaje de origen árabe, fue muy usado entre los moriscos granadinos que tal vez enseñaron a las lagarteranas, dado que al ser expulsados en el siglo XVI, algunos de ellos vinieron a residir en Lagartera. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, dice tan sólo que las randas es cierta labor de aguja. Mientras que Lechundi dice que es una forma de encaje. Se trata de un tejido de red, tal vez de los más antiguos que se conozcan de estas características como se puede ver por el ejemplar copto del siglo III al IV que se expone en el Museo de la Abadía benedictina de Cluny. En esta labor de randas, los hilos no siguen una ley invariable y rígida, sino que se van modificando al formar unos conjuntos de nudos con los cuales se consiguen unas formas de gran belleza, de pequeños calados.

Las randas se usan en Lagartera para cerrar la parte inferior de la abertura o cabezal de las camisas y suele ir rematada esta labor por un pequeño y gracioso cairel.

DESHILADO.- (Fig.3 y 4). Según COVARRUBIAS, en su obra ya citada, dice "*que es cierta labor que se hace en la tela destramada*". Aunque más amplia es la definición que del deshilado nos da Don ERNESTO LEFÉUBE en su obra *El bordado y los encajes*, de él dice: "*Antiguamente se bordó también a hilo sacado, es decir sacando hilos y no observando más que los necesarios de la trama para sostener y unir entre sí los puntos del bordado. Este trabajo a hilo sacado parece haber sido siempre el pasatiempo preferido de las mujeres turcas y práctica usual todavía en los harenes de Constantinopla, siendo muy conocido desde muy antiguo en Oriente*". Los deshilados en Lagartera, originan de los denominados "*deshilos viejos*" que son los que se realizaban en camisas y calzonci-



Fig. 2

llos y que en el caso de la camisa, favorecía el juego de los brazos, ya que las franjas de deshilo las hacían más flexibles. Esta labor se hace extrayendo hilos de la tela y sobre ella se hacía una labor de cuajado y bordado con pequeños calados de gran belleza que producían a la prenda amén de la flexibilidad una exquisita forma ornamental.

ÁRBOL DE LA VIDA.- El sentido SASSANIDA del árbol, como elemento sagrado de donde origina la vida, ha tenido una amplia representación en el arte árabe y lo tenía en Lagartera cuando en las gorgueras se bordaban representaciones de éste. En formas que bien pueden ir las ramas del árbol hacia arriba o hacia abajo. Los árabes solían colocar dos animales enfrentados, al igual que ocurre en los

bordados lagarteranos que suelen ir adornados con animales, preferentemente aves.

JARDINAS Y PIQUILLOS.- Son las labores de bordado con las que se finalizaban los cabezones y laterales de las gorgueras y camisas, así como los remates de las franjas y cenefas sobrepuestas en las gorgueras. Los *piquillos* toman este nombre por acabar en pico, mientras que las *jardinas* son voz que equivale a *cardinas*, arco muy similar a esta labor muy usado en el arte ojival del siglo XV. Son dos puntos que se usan preferentemente para cerrar los espacios de la labor, con un bordado muy compacto para que la tela base no se pueda deshilar.

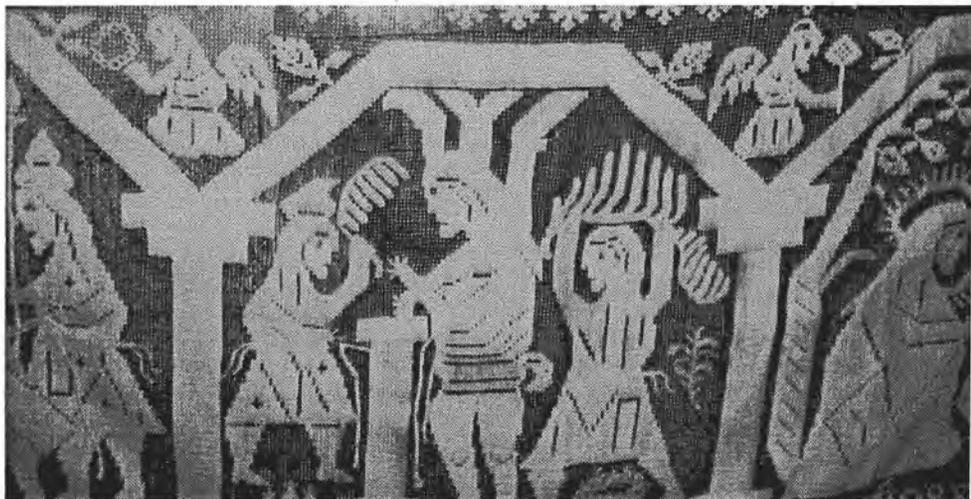


Fig. 3

LOS MOZÁRABES.

Este colectivo de origen hispano-godo que residía en territorio arabizado vivía preferentemente en las ciudades, si bien en algunas zonas del centro de España a partir del siglo II, también lo hacía en pequeñas poblaciones. En sus más de trescientos años conviviendo con una cultura tan diferente de la suya, nunca abandonó sus principios religiosos y su etnia si bien adquirió hábitos de la cultura árabe, con la que convivía, sobre todo en cuanto el idioma y gustos ornamentales. Sintiéndose muy atraídos por las vestimentas, telas y bordados árabes, incluso de la industria que de estos productos se derivaba.

Por el año 1024, el Rey Alfonso V de León crea una comunidad mozárabe de tiraceros (bordadores) en el lugar denominado Pajarejo, cercano a la capital de León. Estos bordadores venidos del Sur trabajaban para la Corte leonesa. ¿De dónde venían estos bordadores establecidos en León? Sabemos que eran del Sur y hay constancia de otros lugares fundados por mozárabes en León, denominados cordobeses y toledanos. No se puede asegurar el origen de estos mozárabes de Pajarejo, si bien sería lo más lógico que fuesen toledanos, no sólo porque en esta ciudad y reino había gran número de mozárabes sino porque llegar a León les sería más fácil dada la proximidad a la frontera del reino. Estos mozárabes leoneses producen en el siglo XI un importante léxico de palabras árabes, relacionadas con las telas y bordados que magistralmente ha estudiado Don CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ, en su obra titulada *Una ciudad de la España de hace mil años*⁶, si bien antes del establecimiento de esta colonia mozárabe en el León de Alfonso V, precisamente un siglo antes ya había en León tránsito de mercancías de telas y bordados de origen árabe, como lo demuestra FRAY JUSTO PÉREZ DE ÚRBEL, el gran abad benedictino en su obra *La España del siglo X*, cuando narra que en el recibimiento hecho en Lara a Fernán González, fundador de Castilla, la abadesa Doña Aciscla viste un manto que llaman FERACI, para identificar su origen oriental, y nos dice que se le trajo de León su marido donde le costó cien sueldos para indicar lo caro que se pagaba este tipo de producto. Esto no nos ha de extrañar ya que los tiraceros de Pajarejo argumentaban en el siglo XI que sus productos han sido, son y serán siempre caros por el mucho trabajo que tienen y por usar ricos materiales los cuales les suministraban los comerciantes judíos que a su vez los importaban de Al-Andalus, Francia y Damasco.

Si en los siglos X y XI va a ser León la ciudad donde más datos se recogen en cuanto a bordados y telas de origen árabe llevados allí por los mozárabes, a partir del siglo XII la ciudad que más manifestaciones va a dar en cuanto a los bordados va a ser Toledo, en la cual como decíamos anteriormente, había una gran población mozárabe. Don MANUEL GÓMEZ MORENO en *Las Iglesias Mozárabes*, nos da una amplísima documentación de estos habitantes de Toledo y sus tierras, así como una amplia relación de productos y manufacturas de bordados que ellos usaban cogidos en su mayor parte de documentos referentes a contratos de boda. Por él sabemos gran número de

6. SÁNCHEZ ALBORNOZ, CLAUDIO: *Una ciudad de la España de hace mil años* Madrid, 1985.

palabras y términos con los que se conocían los bordados, así como su uso y algunos datos más. Pero quien más datos va a aportar es Don ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA en su magnífica obra *Los mozárabes de Toledo del siglo II y XIII*, por él sabemos que estos mozárabes usaban camisas murcianas, camisas labradas, toallas, así como diversos manteles, ya fuesen tablados o escacados, almohadas, sábanas, bocamangas y un gran número de referencias a prendas bordadas. Todas estas prendas y muchas más que aquí no se reseñan formaban parte de la lista de objetos y propiedades que declaró poseer Doña Mayor Alvarez Juanes, antes de su boda con Don Ruiz Ponce, hijo del alguacil de Toledo, en el año 1825. Sin embargo lo que más sobresale de este documento no es la gran lista y detalles de telas y bordados, sino el hecho de que entre todo lo que posee hay una esclava bordadora valorada en quinientos mizcales, cifra muy alta ya que ella sola tiene el mismo valor que un esclavo criado y mayordomo que conjuntamente valen la misma cantidad, lo cual demuestra la estima y calor en que se tenía a las mujeres bordadoras. Otro documento, éste del siglo XII nos da algunos detalles no tan amplios, que el anterior, en éste se describe lo recibido por la esposa e hija del caiz Micael Mitis o Midis, hay datos sobre el bordado, pero lo curioso de este documento es la circunstancia de que este Miguel Midis era el alcalde y repoblador del cercano Azután, y al cual pertenece el señorío de este pueblo tan cercano a Lagartera.

Con la conquista de Toledo en el año 1085 por los castellanos empieza a producirse en la cuenca media del Tajo lo que se ha venido a llamar la Repoblación, si bien esta zona arañuela pasó a ser propiedad real, bien es cierto que ella se convirtió en una zona casi despoblada y lugar de continuas escaramuzas entre los castellanos abulenses y los almohades, pasando los primeros a principios del siglo XIII a gobernar militarmente la zona, cosa que no ocurrió hasta la caída de Talavera de la Reina y la creación de Plasencia, las cuales fueron tomadas definitivamente en los postreros años del siglo XIII por las huestes de Alfonso VIII.

Es de suponer que Lagartera fuese repoblada por caballeros abulenses, a cuya ciudad pertenecía esta zona, si bien con anterioridad se debió de establecer en esta localidad una importante repoblación mozárobe proveniente de Toledo, motivo por el que bautizaron al barrio más antiguo con la denominación de Toledillo (Toledo pequeño) en memoria de su ciudad de origen. Esto que no deja de ser más que una conjetura apoyada por varios ilustres historiadores de Toledo, toma fuerza de realidad en un documento fechado el 12 de

octubre de 1281⁷. En este documento el rey Alfonso X el Sabio tras ser informado por la Iglesia mayor de Avila de que el comendador de la Iglesia de Oropesa no quiere correr con la cobranza de los diezmos de la Iglesia de Lagartera, por funcionar ésta antes de que Oropesa fuese repoblada, el rey Sabio manda que como es tierra de su propiedad la Iglesia de Lagartera pague sus diezmos y primicias directamente a la de Avila. Este documento demuestra que antes de que Oropesa fuera definitivamente reconquistada hacia el año 1185, en Lagartera ya había una población de mozárabes con iglesia cristiana, cuestión que apoya la existencia de mozárabes en esta localidad, pues sabido es las facilidades que éstos tenían para seguir manteniendo su culto cristiano en territorio árabe. La teoría de la existencia de pobladores mozárabes en Lagartera cobra consistencia en bases etnológicas, entre ellas el ser conocido, como los mozárabes toledanos incluso en épocas tardías del medioevo allá por el siglo XIV, el traje mozárabe era más distinguido y rico que los del resto de la población al igual que el de Lagartera con respecto al de los otros pueblos vecinos de su comarca arañuela.

Para mayor comprensión de los bordados lagarteranos en cuanto a la representación en ellos de determinados animales hay que analizar los *bestiarios* medievales. Estos libros, ante el uso habitual de la representación de animales, en bordados y marfiles, dan un sentido cristiano a dichas representaciones animales, hasta el punto que en el llamado arte románico, los artistas españoles influenciados por lo árabe pueden representar libremente los modelos árabes en sus obras, ya que éstos según los bestiarios tendrán una significación cristiana, dado que cada animal puede representar un concepto cristiano, si bien su significado es cambiante ya que varios animales, como por ejemplo los leones (casi siempre representación de Cristo) pueden también representar otro concepto.

El bestiario denominado "*La Clave*" atribuido a Melitón de Sardes, apologista del siglo II pero escrito hacia el siglo IX, fue sin duda la obra más usada por los artistas románicos, junto con los de luego, Honorio de Hautun y Felipe de Than, entre otros, los cuales escribieron en el siglo XIII diversos tratados donde se incluían bestiarios.

Entre las aportaciones del arte ornamental árabe a los artistas cristianos, hay que incluir a las labranderas lagarteranas y de gran influencia árabe es la representación de dos animales afrontados

7. BARRIOS, ÁNGEL: *Documentos de la catedral de Ávila*.

simétricamente junto al denominado árbol de la vida, representación muy usual en la gorguera lagarterana como anteriormente se ha indicado.

Pasemos a ver el significado que tenía la representación de algunos animales según estos bestiarios cristianos los cuales son usados en las labores lagarteranas desde tiempos remotos:

□ EL LEÓN.- Se distingue por su melena, puede ser la figura de Cristo, el cual es el *León de Judá*. Pero puede ser también la representación del demonio cuando se le representa rugiendo o devorando, y por supuesto es también el rey de la tierra.

□ EL ÁGUILA.- Es el animal de la resurrección y es también la representación del rey en el cielo.

□ LA CABRA o EL CHIVO.- Son representaciones de la lujuria.

□ EL PAVO.- Es el signo de la eternidad de las almas.

□ EL DRAGON o SERPIENTE.- Toda esta familia son representación y signo de lo diabólico y casi siempre un animal negativo.

□ LA FUENTE.- Es la representación cristiana de la gracia.

□ LOS PAJARITOS.- Es representación de las almas.

La primera representación de una bordadora es la alfaya representada en las cantigas de ALFONSO X EL SABIO⁸ (1275) la cual había hecho una promesa a la Virgen de no cortar y no coser en sábados, y está representada realizando una camisa bordada.

Entre los mozarabes era costumbre lavarse las manos inmediatamente antes y después de comer. Este lavatorio se hacía en aguamaniles o cuencos y para secarse las manos usaban los llamados MANUNTERGIAS (toallas para las manos) de las cuales nos hablan varios códices leoneses. Estos paños para secarse las manos se colocaban colgados de la puerta de la habitación donde se comía, para de esta manera no sólo tenerlos cerca, sino que se pudieran secar. Este es sin duda el origen de los llamados PAÑOMANOS lagarteranos. En Lagartera al ir abandonando la habitación llamada PORTAL como habitación comedor, los elementos funcionales permanecen, dándoseles a partir de entonces un sentido y uso exclusivamente ornamental, pero permaneciendo los nombres y formas de su antiguo uso: la CANTARERA donde se almacenaba el agua para uso doméstico de los moradores de la casa, el BASAL donde se tenían las especias, vinajeras, aceiteras, saleros y otros pequeños útiles de la mesa, la ESTEPERA donde se colgaban cazos, calderos, calentadores y platos. También en el Portal se colocaban las toallas de mano denominadas

8. ALFONSO X: *Las Cantigas de Santa María*, CXLVIII.

pañomanos. Todos estos elementos al pasar de útiles a decorativos, van enriqueciéndose y aumentando, tal es el caso de los platos de cerámica, y a algunos de ellos se les fue dando un nuevo uso, como a los *pañomanos* que con el tiempo eran tan ricos en sus labores de bordado que se usaban exclusivamente para llevar a la Iglesia y con ellas secar a los niños al ser bautizados.

Con los mozarabes toledanos cambian algunas denominaciones de prendas y bordados, entre las que sobresale el cambio de alcandora, el cual se pasó a denominar en el siglo XIII por la voz QAMYA dando origen a la voz actual de camisa, así como el nombre que se empieza a dar al cuello de la camisa abierta por delante justo igual que las tradicionales camisas lagarteranas que ya es denominado en el *Libro del Buen Amor* como *collarada* y posteriormente cabezal.

SIGLOS XI Y XVI.

Alguna cita literaria de este período nos aporta datos interesantes para describir los bordados lagarteranos, incluso es muy importante, ya que en estos siglos se van a producir grandes cambios en las formas del vestir y en los gustos ornamentales de sus bordados, lo que va a ocasionar que en determinados lugares aferrados a una forma peculiar de vida, sea la consecuencia por la que determinados bordados del siglo X han llegado a nuestros días como es el caso de determinadas labores lagarteranas.

Entre estas citas hay que destacar la expuesta en el libro *De las Donas Maridades* de FRAY EXIMENIX que en su edición castellana del año 1495 dice así "... y dentro traen sus camisas delicadas, con las mangas muy anchas llenas de gayas y randas de mucha palidez, curiosas e preciosas", perfecta definición de una camisa igual a la camisa lagarterana ya en el año 1495.

En el siglo XV vuelve a ponerse de moda el lucir las camisas bordadas al igual que había ocurrido en el siglo XIII, de esta moda tenemos fuentes inagotables en los documentos referentes a la recámara de la reina Isabel la Católica y de su hija Doña Juana, en particular a los datos referentes a la reina Católica, la cual usaba camisas de lino con bordados de punto de almofarán (tejidillos) bordado en seda negra y que es el punto que en Inglaterra a partir del siglo XVI se llamará SPANISH WORQ introducido en este país por las damas de Doña Catalina, hija de los reyes Católicos cuando se casó con Enrique VIII de Inglaterra.

Entre 1510 y 1514, nace en Oropesa Doña Juana de Toledo y Figueroa, hija del segundo conde de Oropesa Don Francisco Alvarez

de Toledo y Pacheco y de su mujer Doña María de Figueroa. Esta ilustre hija del conde de Oropesa es desposada según las normas de la nobleza en aquella época, con Don Alvar Pérez de Guzmán, primer conde de Orgaz. Doña Juana viuda y sin sucesión pasó a vivir a la fortaleza oropesana de sus progenitores. Sabido es que la condesa de Orgaz llevó a Oropesa a las lagarteranas Isabel, Catalina y María, hijas todas ellas de Francisco García, las cuales como labranderas van a realizar para la condesa "*labores de paramentos y sabanillas*". Son estas las primeras lagarteranas conocidas por su dedicación al noble oficio de bordar, pero debía de hacer ya tiempo que las lagarteranas inspiradas en sus camisas y gorgueras crearan modelos que traspasaron a sábanas, toallas, almohadones, manteles y otros útiles, a los cuales ennoblecían con su arte. Siendo por esta peculiar forma de labrar las telas de lino, lo que ocasionó el hecho de que la nobleza comarcal las encargara de bordar sus ropas.

Desde la época de Pedro I de Castilla el cual estaba asesorado por expertos hombre de origen judío, se regulan los precios de algunas prendas de vestir, en particular las camisas sin labor. Diferentes medidas de gobierno van a ir regulando y aconsejando la austeridad en el vestir. Pero va a ser en 1494 cuando los reyes Católicos van a promulgar diferentes normativas que van a cambiar ese especial gusto por lo suntuoso y ricas labores de inspiración árabe, hacia una forma más austera en el vestir. Incluso estas normas, que tendían a disminuir el consumo de ricas telas e hilos nobles, en particular la seda, como autodefensa de la economía nacional y para proteger el mercado interior, dado que estas telas generalmente procedían del extranjero.

Estas medidas sobre el uso de telas y sedas promulgadas por los reyes Católicos, van a tener en Fray Hernando de Talavera un defensor acérrimo del vestir sencillo e incluso pobre. FRAY HERNANDO DE TALAVERA, hijo de unos colonos oropesanos avecindados en Talavera de la Reina, fue obispo de Ávila a cuya diócesis ha pertenecido Lagartera desde la Reconquista hasta mediados del siglo actual. Tal vez estas dos referencias oropesana y abulense, tan cercanas a Lagartera, puede que fueran el motivo de que los nombres y descripciones sobre ropas y tipos de bordados que él da en su obra titulada *Tratado provechoso*⁹ que demuestra cómo en el vestir y el

9. DE TALAVERA, FRAY HERNANDO: *Tratado provechoso que demuestra como en el vestir y calzar comunmente se cometen muchos pecados, y aún también en el comer y en el beber.*

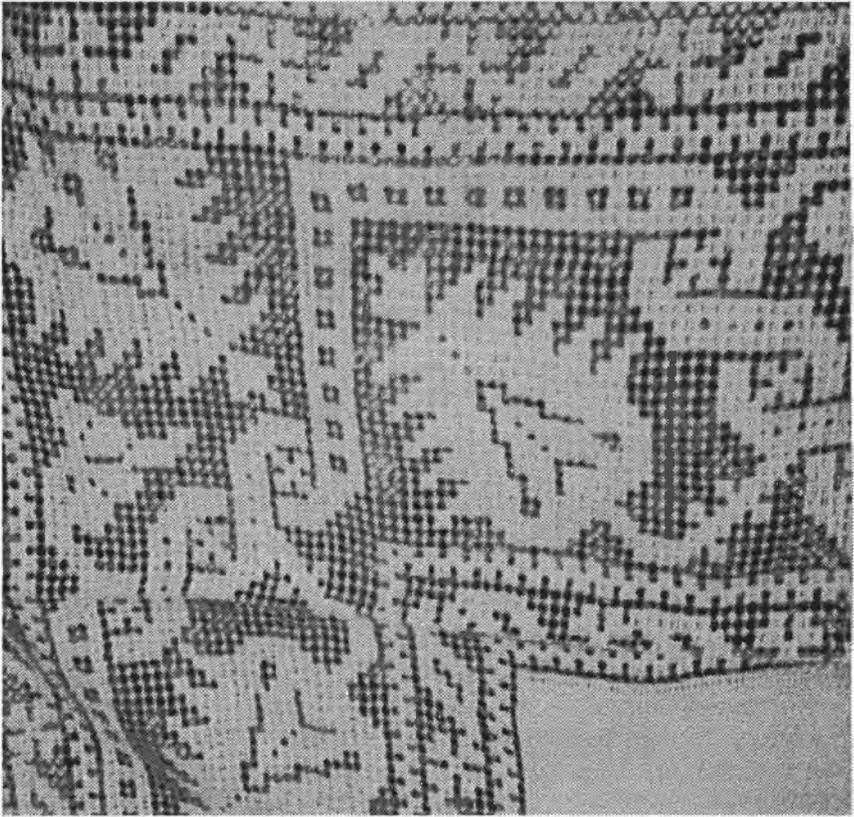


Fig. 4

calzar comúnmente se cometen muchos pecados, y aún también en el comer y en el beber, sean los usado comúnmente por las mujeres labranderas de Lagartera para definir muchas de sus telas y bordados, así como de su forma de vestir. Extrayendo frases de lo que Fray Hernando considera que es malo para el alma, dice: "... cuando algunas traen en el vestir faldetas hasta tres pares de ellas y saya brial o sobresaña... y muchas tocas con grandes y grandes telas de lienzo en el tocado y mangas de más de una vara... naturaleza es, que gregescos y valones anden cubiertos los muslos, pero que éstos sean de telas preciosas es fuera de lo que natura pide... en Murcia, donde se coge la seda con mayor abundancia, las llevan a Toledo para labrarlas y éstas se las vende de nuevo muy caras... vengo a las alcandoras (camisas) labradas e cintadas y de muchas maneras plegadas...". Sin duda hay una referencia exacta a la camisa de la mujer lagarterana ya que son labradas, cintadas y de muchas maneras plegadas, a las cuales Fray Hernando de Talavera reprime.

EL RENACIMIENTO.

La llegada a nuestra tierra de la corriente artística denominada Renacimiento va a introducir grandes cambios en el arte e influir en consecuencia en las artes denominadas menores. Para comprender la influencia que el Renacimiento tuvo en los bordados lagarteranos tenemos que estudiarlo desde la influencia que este estilo tuvo en la cerámica de Talavera a partir de la mitad del siglo XVI. Los ceramistas talaveranos elaboran en esta época en sus alfares, gran número de azulejos, algunos destinados a retablos de Iglesias y zócalos, y plasman gran número de motivos ornamentales hasta entonces desconocidos en nuestra comarca, los cuales se van a popularizar en las vajillas.

Este gran número de nuevas formas de decoración va a influir en los telares talaveranos, de los cuales debían de surtirse las labranderas lagarteranas. Es de suponer que el continuo ver de estas nuevas formas sirvieran a las lagarteranas para plasmar nuevas grecas, flores y floreros de inspiración renacentista y plasmarlo en sus sábanas, toallas y manteles, etc... Pero donde más va a influir el Renacimiento en el bordado lagarterano es en las representaciones religiosas que las lagarteranas realizan en el bordado denominado *deshilado* y en especial para la ropa de cama en la que abundan temas religiosos de inspiración renacentista como: “*La crucifixión*”, “*El ecce homo*”, “*La samaritana*”, “*El encuentro en la Puerta Dorada*”, entre otros muchos más. La misma influencia renacentista tiene el paño superior de la cama con una greca floreada.

Por esta época del siglo XVI las cintas que listaban los guardapiés debieron de pasar de una forma más arcaica a las conocidas floreadas, mucho más al gusto de la época, y debió de empezar a imponerse el terciopelo labrado tanto para el *mandil* como para el jubón.

Con el conflicto de los moriscos en la zona de Granada, se produce la expulsión de éstos hacia otros territorios de España, en particular al centro de la Península. Al ser expulsados se realizaron una serie de inventarios de todo lo que quedaron en sus casas granadinas y por los datos de dichos inventarios sabemos que sus bordados iban deshilados, morgamados, éstos ya denominados de *punto real*, equivalentes a los *tejidillos lagarteranos*. Así como otras prendas iban decoradas con randas. Sabemos que algunos moriscos habitaron en el condado de Oropesa y hay constancia de una importante presencia de éstos en Lagartera¹⁰. ¿Pudieron estos moriscos, casi todos ellos artesanos,

10. LAPEYRE, HENRY: *Géographie de l'Espagne Morisque*.

reavivar y acrecentar el conocimiento que las lagarteranas tenían de los bordados de origen árabe? Particularmente, creo que sí, y que además éstos hicieron relanzar y valorar estas labores que por esta época estarían en franca decadencia y desuso, ante la avalancha de productos, tejidos y formas de bordados que empezaban a venir del exterior.

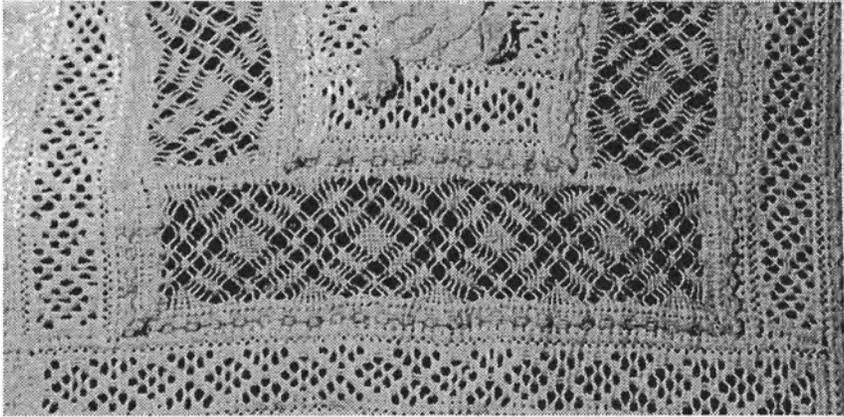


Fig. 5

SIGLO XVII.

En el siglo XVII, los trajes populares van a experimentar un importante florecimiento dado que las damas de la corte del *rey poeta* Felipe IV empiezan a tener cierta inclinación y gusto por los trajes populares, los cuales exhibían en importantes festividades, así como incorporan en sus galas elementos de los denominados trajes populares.

Según Don JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA en su obra titulada *La mujer, la casa y la moda en la España del Rey poeta*, la mujer usaba en esta época determinados tipos de falda entre los que destacaban: el *zagalejo*, la *saya* y el *guardapiés*, puntualizando el señor Deleito que el manteo era para abrigo y describe el guardapiés (“*nombre que recibe la falda lagarterana*”) diciendo que contra la que indica su nombre, solía descubrir estas extremidades puesto que era la falda más corta entre todas las que se usaban, lo que nos demuestra que el guardapiés lagarterano no ha tenido grandes modificaciones en cuanto a su longitud, este tipo de faldas muy usual en las provincias de Cáceres, Toledo y Ávila, tienen en cuanto a su longitud, un gran parecido con la falda morisca representada en un grabado del siglo XVI, por lo que hay que suponer que no ha habido en ésta sino pequeñas modificaciones, las cuales han influido más en lo ornamental que en la forma.

El año 1642, Lagartera consiguió que el rey Felipe IV le exima de su dependencia de la villa de Oropesa, al nombrar el rey VILLA “*por y sobre sí*”. Esta medida que tanto ansiaban los lagarteranos, les va a dar la autonomía, no sólo en lo político, sino que a partir de entonces los lagarteranos van a ser dueños de su economía, la cual debió de empezar a florecer, dado que en el siglo posterior, vemos como en Lágartera hay una buena industria textil, que va a estar en pujanza hasta la creación por Carlos III de las fábricas de tejidos y de sedas de Avila y Talavera respectivamente. Demuestra este auge de riqueza que las mejores casas de la localidad se construyen a partir de esta fecha.

SIGLO XVIII.

Este siglo va a estar marcado en cuanto a los bordados lagarteranos por tres hechos cercanos que van a influir en la ornamentación de sus bordados.

Estos tres hechos son:

1.- El establecimiento en Avila de una Real Fábrica de Tejidos, que va a dirigir don Ramón Igual, personaje que a pesar de su apellido de sonoridad lagarterana, era natural de Barcelona y residente en la Corte. Esta Real Fabrica acomete la fabricación de tejidos de diversos estampados, que las lagarteranas en algunos casos van a incorporar a su indumentaria, pero sobre todo el dibujo de estos tejidos a base de formas florales, va a influir en los modelos de sus labores, ya que a partir de este momento incorporan claveles, ramos florales y tallos con hojas muy estilizados y de una gran variedad cromática.

2.- El establecimiento en Talavera de la Reina de la Real Fábrica de la Seda, si bien en el siglo anterior el número de telares en Talavera era muy numeroso, va a influir decisivamente en cuanto al uso de la seda en las labores lagarteranas, enriqueciéndolo con este material no sólo la indumentaria sino los propios bordados y la incorporación de determinadas aves sobre ramajes de matizados colores.

3.- Pero tal vez lo que más influyó en el desarrollo ornamental de los bordados lagarteranos fue la llegada a Talavera de la Reina de maestros ceramistas franceses y alcoreños, los cuales empiezan a realizar una serie de cerámica, más fina, tratando de imitar las porcelanas francesas tan del gusto de la sociedad refinada de la Ilustración. Con la llegada de esta cerámica los lagarteranos empiezan a incorporar modelos ornamentales en sus labores, como son conjuntos de ramos, florecillas e incluso algún motivo de inspiración chinesca,

modelos que aplicaban sobre cojines y paños de mesa, pero que serían la base de muchos dibujos en posteriores mantelerías.

Sabido es que en esta época un gran número de lagarteranas se dedicaban a la profesión de arrieros. Motivo éste por el que tal vez se enriquecieron sus portales y salas, a la vez que vendían algunos productos manufacturados de su localidad que posiblemente fueran bordados.

No debemos dejar pasar el hecho de que en este siglo había varios telares de lienzo en los que trabajaban más de once lagarteranos así como un telar de paño angosto (pañó de corto ancho), cuestión ésta que da pie a pensar que se fabricasen y bordasen en Lagartera algunos productos para el exterior.

SIGLO XIX.

Este siglo va a ser crucial para los bordados lagarteranos y en él vamos a empezar a tener datos de los mismos, en especial los que el político MADOF inserta en su enciclopedia, una serie de interesantes datos sobre Lagartera, como decir que en la villa hay varios telares de lino y paño negro, para el vestido de sus naturales y luego afirma "*se exportan lanas y productos del país*" esto hace pensar que ya en el siglo pasado se comercializaban determinados productos lagarteranos fuera de la villa. Madof dice que estos paños eran para el uso de los naturales y es por eso que el erudito político se refiera a paños bordados, manteles, sábanas, etc... Pero el autor de la primera Enciclopedia española da más adelante un precioso retrato de la mujer lagarterana y de sus labores cuando dice: "*Es notable en esta villa el traje de la mujer, usan sayuela de tisú sobre muchos manteos de colores redondos y cortos, gorgueras bordadas de negro, medias encarnadas con sedas de colores, zapatos picados con tacón alto y largo lazo, y mucho oro y corales al cuello, que acompañado generalmente de unas caras bonitas, alto pecho, delgada cintura y abundante cabellera, las presta sumamente graciosas*".

MIGUEL ÁNGEL REVIRIEGO ALÍA

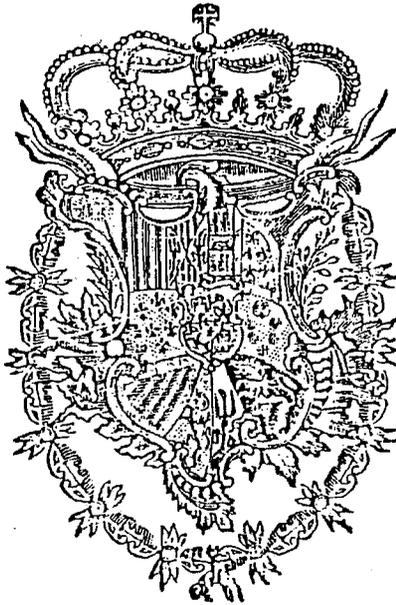
Investigador



REAL CEDULA
DE SU MAGESTAD,
Y SEÑORES
DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE DECLARAN ESENTOS
de Sorteos para el Reemplazo del Egercito à dife-
rentes Sugetos, empleados en las Reales Fabricas
de Talavera, con lo demás que contiene.

Año



1772.

EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE PEDRO MARIN.

Fuente: A.M.T^a. Secretaría. *Real Fca. de Sedas (1751-1818).*

CALLEJERO HISTÓRICO

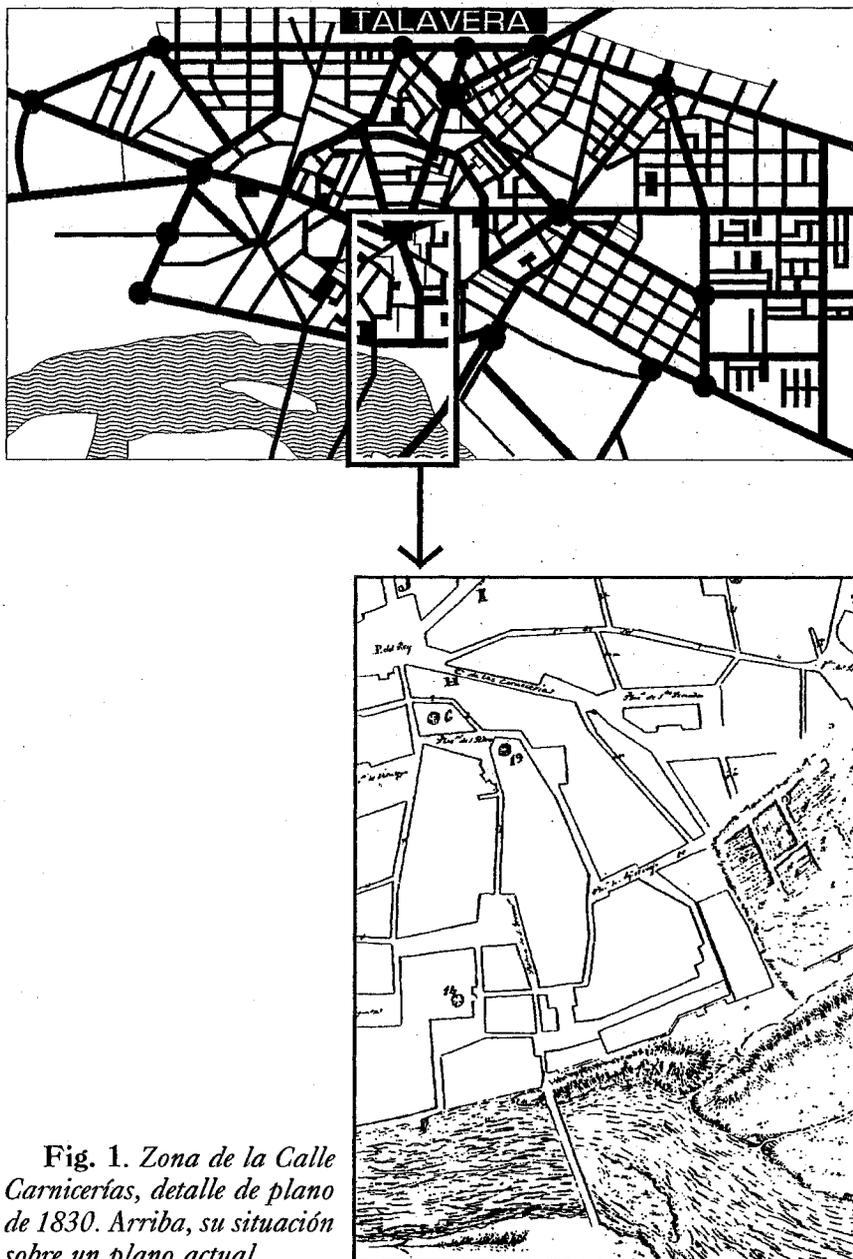


Fig. 1. Zona de la Calle Carnicerías, detalle de plano de 1830. Arriba, su situación sobre un plano actual.

La historia de las calles y de sus nombres es la plasmación más directa de la evolución tanto urbanística como de las mentalidades colectivas que afectan a una comunidad categóricamente considerada urbana. De ahí la importancia que adquiere el conocimiento del proceso de transformación de los topónimos urbanos a lo largo de las distintas épocas.

La calle era la expresión del espacio abierto colectivizado. Era el espacio principal de tránsito a través del cual se comunicaban los edificios y donde se manifestaban muchos actos, individuales y colectivos de los habitantes de una ciudad (IZQUIERDO, 1991).

Por otra parte, como dice CARO BAROJA "el mismo nombre y disposición de las calles indica, a veces, un cambio de concepto y de fin" (CARO BAROJA, 1984). Sucede en el período medieval con la especialización e instrumentalización de los espacios urbanos para determinados gremios, oficios o actividades económicas o culturales concretas.

Vamos a iniciar con este artículo una sección dedicada a la confección de un callejero histórico de Talavera; proyecto que se basará no tanto en la consignación positivista de los distintos nombres que han tenido las calles¹ como en la investigación en las fuentes documentales para aportar una visión más amplia que abarca desde aspectos de morfología urbana, pasando por datos sociológicos, económicos y culturales.

El proyecto aspira a servir de instrumento de trabajo para la historia urbana de Talavera. La aplicación de una metodología concreta que se basa en el conocimiento del *medio ambiente* repercute en la proyección del mismo hecho urbano y de la consideración de la calle como un elemento de especial importancia entre los que conforman la ciudad.

Calle de las Carnicerías (del Cuerno y de Sevilla)

El origen de esta calle está directamente relacionado con el tramo oriental del primer recinto amurallado. Con toda probabilidad la muralla de la antigua urbe romana -Caesarobriga- dejaba en esta zona

1. Los intentos de callejeros de Talavera realizados en los últimos años son los de Eladio Martínez Montoya: "La Antigua Talavera: Recorrido por algunas de sus calles y origen de sus nombres" en *La Voz del Tajo, Especial Ferias Mayo 1981*. Y del mismo autor *Callejero Histórico de la Ciudad de Talavera de la Reina*, Talavera, 1988. Ambos, bajo nuestro punto de vista adolecen de cierto rigor histórico y están necesitados de una revisión profunda en muchas de sus conclusiones.

Proyecto de obras de reforma en el edificio Carnicería de esta Ciudad

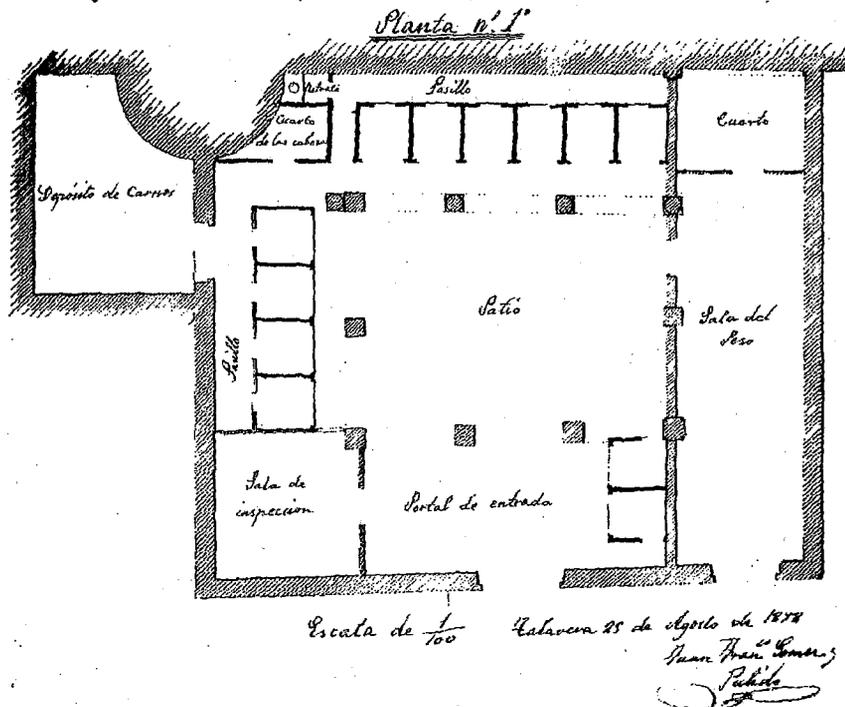


Fig. 2 (y 3). Plantas del edificio de las Carnicerías en 1878. Fuente: A.M.T.^a Obras y Urbanismo, s. XIX.

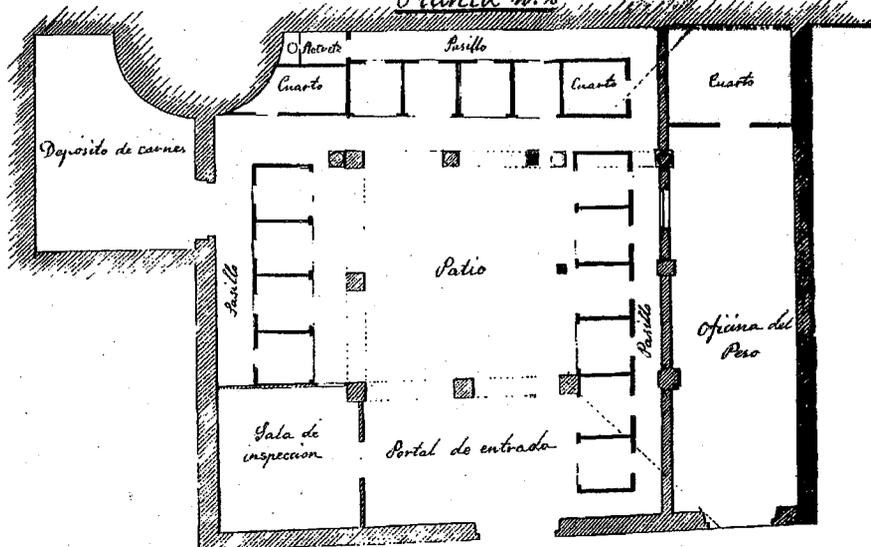
un área de extremamuros donde el caserío era prácticamente inexistente y sí se ubicaba en sus inmediaciones una de las necrópolis de la urbe, entre las calles Carnicerías, Cabeza del Moro, Santa Leocadia y D^a María de Portugal (MORALEDA Y RODRÍGUEZ, 1981).

Bajo la dominación musulmana de Talavera, el carácter defensivo y eminentemente militar de la plaza obligó a un nuevo plan de refuerzo de las murallas de la primera cerca, cuyo perímetro y alcázar se reedifican en la etapa de Abd el Rahman III (MARTÍNEZ LILLO, 1992). Es difícil asegurar, ante la falta de datos arqueológicos concluyentes, que el sector que iba desde la Puerta de San Pedro, de posible fundación romana, hasta el recinto de la alcazaba, en el extremo suroriental estuviera en época musulmana ocupado con algún tipo de arrabal. Si lo hubo fue de carácter efímero construido a base de materiales perecederos. La propia dinámica militar impedía el establecimiento de caseríos, al menos durante el siglo X.

Las noticias de El-Edrisi sobre Talavera son ya tardías, del siglo XII; en ellas sí se menciona la existencia de "barrios hermosos y

Proyecto de obras de reforma en la Carnicería de esta Ciudad.

Planta n.º 2



Escalera de 100

Talavera 25 de Agosto de 1878

Juan Arana Gomez,
Pueblo

Fig. 3

antiguos..." fuera de los que constituía la Medina (el cuerpo de la villa).

La aparición, pues, del primer proyecto de calle en este área debe situarse cronológicamente en el período cristiano, una vez reconquistada la ciudad, cuyo efecto inmediato es la expansión de los llamados Arrabales Mayores o Nuevos por el norte y este alentada por los nuevos repobladores castellanos que se asientan en Talavera. Sin embargo aún durante el siglo XII y parte del XIII las amenazas de ejércitos almorávides y almohades obligan a nuevas refortificaciones, con la construcción de algunas torres albarranas, aprovechando otras torres islámicas. En el sector de Carnicerías tenemos tres buenos ejemplares de este tipo de torres que conformaban un espacio de protección. La existencia además de una barbacana, hoy desaparecida pero documentada en las crónicas del siglo XVI que iba desde el alcázar hasta más abajo de la Puerta de Mérida, en la actual calle de Entretorres-Ronda Sur, obligó durante mucho tiempo a dejar un vacío entre el caserío y la muralla. Esta medida recogida como norma



Fig.4. Foto de los años 20, tomada por Esperón. El edificio situado al fondo a la izquierda es el de las Carnicerías. Foto cedida por Sagrario Martín Rueda.

preceptiva en la Partidas de Alfonso X, para procurar una mejor defensa de las villas se mantuvo hasta el siglo XIV; con ello se convertía en una especie de camino de ronda que poco a poco tiende a urbanizarse: la documentación de finales del medievo ya nos habla de casas adosadas a la muralla (SUÁREZ ÁLVAREZ, 1982).

El surgimiento de la plaza del Comercio, o de la Villa o actualmente del Reloj, vincula el trazado radial de varias de sus calles adyacentes entre ellas la de Carnicerías. He aquí el verdadero origen físico de esta calle: la necesidad de una vía urbana entre un centro mercantil (plaza y Puerta de San Pedro) y el acceso a otros vanos de la muralla (la Puerta de Pescaderías, abierta hacia 1560 y la de Sevilla, 1579 en el segundo recinto cerca del río). Se registra una primera obra de empedrado en la calle en 1518 (PACHECO, 1994).

Puede decirse que a finales del siglo XVI, una vez abierta la Puerta de Sevilla se completa el tramo de la calle de Carnicerías. Desde entonces hasta bien entrado el siglo XX la fisonomía y morfología de su trazado se mantiene casi intacta. En realidad, lo que hoy denominamos Carnicerías lo formaban en el siglo XVII-XVIII tres calles diferentes en su trazado y en su toponimia: la parte que iba desde la plaza de la Villa hasta las inmediaciones de la plaza de Santa Leocadia tomaba el nombre de Carnicerías. Un tramo paralelo, formando una calleja hasta las Pescaderías junto a la plaza de Santa Leocadia, y hoy ya desaparecido recibía en los siglos XVIII, XIX y parte del XX el nombre de Calle del Cuerno. El último tramo, la continuación de Carnicerías hasta la Puerta de la muralla, pensamos que adquiere la denominación de Calle de Sevilla ya en el siglo XVIII, siendo una zona de paso ocupada por corrales y huertos a ambos lados. En un informe de 1826 sobre el estado de algunas calles de la villa se señalaba las necesidades higiénicas que padecía esta zona: *“Puerta de Sevilla y calle de este nombre, a la puerta se alla un zerro formado de basuras por lo que es necesario estraer la parte que tiene de ancho la calle formando un artesonado enpedrado asta el arroyo poniendo a su extremo una ylada de piedras grandes que sirba de freno a el artesonado...”* (A.M.T^a, Obras s. XIX).

El edificio que daba nombre a la calle, -al menos desde finales del siglo XV aparece el topónimo “Carnicerías”- era según una descripción que de él se hace en el siglo XVII *“edifício grandioso y capaz para este ministerio donde en los lados de el ay tres tablas para vaca, carnero y tocino y al otro lado tiene otras para las demás carnes de el rastro, con cassa a propósito para guardar las carnes que se han de pesar. Un patio muy grande y capaz todo rodeado de portales...”* (ANÓNIMO: *Historia de la noble*

e insigne villa de Talavera, s.XVII) Por estos datos sabemos que la tipología de arquitectura castellana, con patio y rodeado de columnas y galería superior, tan usada en las casas-patio y palacios de Talavera entre el siglo XVI y XVIII se repetía en edificios públicos. El edificio se debió construir bajo la prelatura del arzobispo don Baltasar Moscoso y Sandoval, en 1651, fecha que figuraba junto con el escudo del cardenal en la portada (FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, 1896).

Gracias a unos planos de reforma de 1878 (vid figs. 2 y 3) firmados por el maestro de obras y arquitecto Juan Francisco Gómez Pulido, tenemos una idea aproximada de su distribución. En frente de las Carnicerías, situadas en el solar que actualmente ocupa el edificio de la E.P.A. (antiguo Banco de España), estaba enclavado en el siglo XVII el Peso: *“en frente de ella esta otra cassa que llaman de el pesso de la villa a donde se pesa la fruta y las de demas cosas que por mayor se traen a vender a ella, adonde ay un apartado que llaman la red, llena de cajones bien labrados de madera cerrado de rejas grandes por donde se da el pan con cuenta razón en tiempo de neçesidad”* (ANÓNIMO, op. cit.).

La calle de Carnicerías, al igual que La Corredera y la Plaza pública estuvo rodeada, al menos en su acera derecha por algunos soportales, elemento esencial del urbanismo histórico español (BONET CORREA, 1991). En ellos se cobijaban los puestos de verduras y frutas por ser también zona mercantil por excelencia durante siglos. En ella tenían sus residencia tenderos, pasteleros y otro tipo de negocios como mesones, en el siglo XVIII y XIX.

En las últimas décadas de la pasada centuria, la calle Carnicerías cambió algo su fisonomía, pues las autoridades *“en aras del progreso y del buen gusto”* permitieron la destrucción de los soportales en los que se colocaban los puestos de frutas y verduras. Consecuencia también de la misma política de derribos y eliminación de todo aquello que se vinculase con las costumbres y tradiciones populares fue la supresión en el año 1888 del nombre de la calle del Cuerno, que pasó a llamarse calle de Sevilla por encontrarse a continuación de esta vía pública, y es que para la corporación municipal, presidida por el alcalde republicano Justiniano Luengo, el nombre del Cuerno era *“feo, no significaba nada y carecía de tradición”*. Posteriormente, tras la proclamación de la Segunda República en abril de 1931, la nueva corporación cambió el nombre a la calle Carnicerías, que pasó a denominarse Ángel García Hernández, en homenaje del capitán de infantería que junto a Fermín Galán, protagonizó el levantamiento republicano de Jaca en diciembre de 1930, y que una vez abortado, fue fusilado.

La caída del régimen republicano llevó aparejado un nuevo cambio en los rótulos de las principales calles talaveranas: la calle Carnicerías, que recobró durante un tiempo su tradicional nombre, que sólo oficialmente había perdido, pasó a llamarse José Antonio Primo de Rivera, pero una vez superado el régimen franquista y efectuadas las primeras elecciones democráticas en 1979, esta calle volvió a recuperar el nombre de Carnicerías, con el que se la conoce en la actualidad.

La calle Carnicerías mantuvo siempre un papel destacado dentro del comercio local (vid fig.4), papel que había quedado de manifiesto en un bando municipal publicado en el año 1869, en el que se regulaba el comercio ambulante local y que establecía que en esta calle se colocasen un buen número de puestos para la venta de toda clase de comestibles, por lo que se prohibió el tránsito de carruajes y de vehículos por esta zona hasta las nueve de la mañana.

CÉSAR PACHECO Y BENITO DÍAZ

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO: *Historia de la noble e insigne villa de Talavera*. Manuscrito, Talavera, s. XVII.
- BONET CORREA, A.: "Los soportales en las ciudades españolas" en *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*. Madrid, 1991.
- CARO BAROJA, J.: *Paisajes y ciudades*. Madrid, 1986.
- DÍAZ DÍAZ, B.: *Talavera de la Reina durante la Restauración (1875-1923)*. Talavera, 1994.
- FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, I.: *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Talavera de la Reina*. Talavera, 1896.
- IZQUIERDO BENITO, R.: "El espacio público de Toledo en el siglo XV" en *Toletum*, 26 (1991), pp. 25-63.
- MARTÍNEZ LILLO, S.: "Arquitectura militar islámica en Talavera de la Reina" en *actas de las Primeras Jornadas de Arqueología de Talavera de la Reina y sus Tierras*. Toledo, 1992.
- MORALEDA OLIVARES, A.: "Restos de una necrópolis romana en Talavera" en *La Voz del Tajo*, 30 diciembre 1981, p. 34.
- PACHECO JIMÉNEZ, C.: "La transformación del espacio urbano de Talavera en el siglo XVI" en *Cuaderna*, 1 (1994), pp. 32-56.
- SUÁREZ ÁLVAREZ, M.J.: *La villa de Talavera y su Tierra en la Edad Media (1369-1504)*. Oviedo, 1982.



PLICACION DE LOS NUMEROS DE EL D'E

...a Catedral = 11^o Torre de el Relox = 11^o 5^o ... de las Regularas ...
 ... = 11^o 6^o Puerta y Castillo de entrada = 11^o 7^o Barragana de San Clemente
 ... = 11^o 8^o ... de ... que ... = 11^o 9^o ... Casa de la ...
 ... de La Portina en el Rio Tago = 11^o 14^o Rio Tago = 11^o 15^o Puente ...
 ... = 11^o 18^o La Alameda = 11^o 19^o El ... y Simplicio ...
 ... La ... del ... = 11^o 24^o El ... = 11^o 25^o ...
 ... = 11^o 26^o La ... = 11^o 27^o

P.V.P. 800 pts.