

Miguel Sanz Salazar/ Arquitecto. Francisco Sanz Fernández / Universidad de Extremadura
Juan de Orellana-Pizarro / Documentalista e investigador.

«Aún no es tarde para escuchar los ecos apagados del color de la ciudad; percibir la huella del tiempo en los deslustres de sus calles; degustar el olor a mazarrón, azurita y carbón de encina de sus piedras...»

Francisco Sanz Fernández

En Septiembre de 2005, durante la celebración de los *XXXIV Coloquios Históricos de Extremadura*, Juan de Orellana Pizarro, Miguel Sanz Salazar y quien suscribe estas letras iniciamos una compleja y no siempre gratificante investigación - conforme avanzábamos comprendíamos la pérdida irreparable de elementos patrimoniales singulares a que había sido sometida la ciudad los últimos años- sobre el patrimonio trujillano, centrando nuestros esfuerzos especialmente en la catalogación - estudio documental, fotográfico e iconográfico; análisis físico-químicos, etc.- de aquellos inmuebles que, a pesar de conservar algunas de las señas de identidad - esgrafiados, policromías, conjuntos cerámicos, ... - que hicieron de Trujillo una ciudad arquitectónica de primera magnitud en el contexto peninsular, se hallaban en peligro de ruina; abandonados o sencillamente eran demolidos por la incuria y ceguera de sus gobernantes y ciudadanos'.

Llegados a este mes de septiembre de 2007, nuestro atrevimiento ha servido de muy poco, pues más allá del reconocimiento puntual que nuestra investigación ha tenido entre todos los amigos que hacen posible estos coloquios, el abandono, la ruina y el olvido siguen amenazando a multitud de inmuebles y áreas urbanas de la ciudad.

Dando término a nuestro compromiso -en realidad seguiremos denunciando con la palabra cuanto perjudique a la conservación del legado artístico, cultural, paisajístico, arqueológico y antropológico que hemos recibido-, les hablaremos en esta ocasión del color en la arquitectura -de esa epidermis tan frágil que siempre ha estado a merced de los cambios de gustos y de tendencias y que al menor problema o desconchón se prefiere tapar o picar antes que restaurar-; de la escenografía pigmentada con óleos, temperas y vidriados cerámicos que ha acompañado al paisaje urbano trujillano desde la Edad Media a nuestros días.

Para ello traemos a estas páginas el análisis de un conjunto de edificios históricos o de partes de ellos, en los que el color fue o sigue siendo cualidad esencial de su apariencia. También, una suerte de documentos -una veintena-, inéditos en su mayoría, que se remontan a los años finales del siglo XV y hasta los primeros decenios del siglo XVII, en los que será fácil comprobar: que los sentidos del viajero curioso, que mira y observa, que percibe restos de color y policromía aquí y allá, no han sido engañados. Antes bien, estas históricas letras -acuerdos municipales, protocolos, cuentas de fábrica, etc.- desvelan algunos lugares de Trujillo que otrora se disfrazaban de rojo, azul o verde. También, los nombres de los artistas - los llamados pintores a lo morisco- que hicieron posible esta explosión de color.

Pátinas y recubrimientos históricos. El color como recurso para la conservación y como referente estético.

Es fácil imaginar o evocar cuando nos perdemos entre las calles, plazas y rincones de una ciudad medieval y renacentista como Trujillo, bien es cierto que casi siempre auxiliados de inexactas guías turísticas, determinados acontecimientos históricos -entradas reales, lecturas de capitulaciones, conmemoraciones de batallas, procesiones, sesiones abiertas del concejo, enfrentamientos bélicos, la «primera azada» de un templo, etc.- o escenas románticas-el cortejo de una dama, un lance entre espadachines, ... -; estas últimas percepciones alimentadas desde la literatura y el cine.

En cambio, pocas veces detenemos nuestra mirada en un detalle concreto, a veces menor, como las jambas de la fachada de una iglesia, un escudo, o la forja oxidada de una balaustrada, pues la mayoría de nosotros no ha sido educado para percibir las ciudades históricas con una mirada curiosa, con un ojo inquieto, o a través de un libro o artículo científico.

Por ello pasamos por alto en cada paseo y visita multitud de matices y detalles que explicarían mejor que cualquier imagen novelada, a veces también que muchos textos arquitectónicos y artísticos positivistas, la escenografía urbana que tuvo esa ciudad en otro tiempo.

Históricamente, en los edificios públicos se ha realizado siempre el color natural de los materiales mediante pinturas e incrustaciones de otros materiales: oro, bronce, esmaltes,

cerámica, mosaicos, etc. buscando un efecto de contraste con la masa del edificio, subrayando entradas, pórticos, para ser identificados desde fuera, como puntos de referencia en la ciudad»

Pero el uso de pigmentos y colores, ya fuesen aplicados al óleo y aglutinados con aceites, ya mezclados con lechadas de cal o de cal y yeso -trabadillos-, no se debió exclusivamente a una tendencia estética o a una voluntad decorativa, sino que también tuvo la utilidad de servir como barniz transpirable y protector de materiales pétreos, de madera o ladrillo.

Enumerar aquí *in extensus* todas y cada una de las técnicas y procedimientos históricos empleados para el recubrimiento de fachadas o la ornamentación de arquitecturas sería tarea que desbordaría los límites prudenciales de este artículo. No obstante, centraremos nuestro esfuerzo en proponer cómo, en qué zonas del edificio y por qué se aplicaba color sobre una arquitectura en la ciudad de Trujillo. Por último, a qué debemos esa tradición cromática, que, nos gustaría avanzar ya, en Trujillo siempre bebió de una diversidad de lugares y culturas: pues debemos considerar que a las prácticas hispano-musulmanas -esgrafiados, yeserías, cerámica, etc.- se sumaron las fórmulas decorativas pleno medievales -pensemos en los restos de color aún visibles en las portadas de la iglesia de Santa María-, del último gótico -en las que el peso de lo flamenco y brabantón fue importantísimo-, italianas -ya a finales del siglo XVII también de la América prehispánica, pues el palacio de la Conquista', por ejemplo, es un canto teñido de mestizaje. Allí, el color del escudo, de estancias interiores y forjados se deben a la cultura cromática del pueblo Inca, del que doña Francisca Pizarro Yupanqui, su propietaria, era princesa y divinidad-hija de Inti-

Sirva como primer ejemplo, así, el maderamen de numerosos forjados de palacios trujillanos del siglo XVI: frecuentemente coloreados con brea, mazarrón o dorados para protegerlos mejor frente a la humedad y el ataque de insectos xilófagos y hacerlos también más suntuosos y luminosos.

El color de la ciudad

El color fue uno de los recursos principales que contribuyó a resaltar la escenografía urbana y arquitectónica de la España renacentista y de centros menores como Trujillo, no sólo, como podría suponerse en su significación más compleja y alabada en forma de repertorios y

programas iconográficos, sino, principalmente, como parte indivisible de los componentes de los morteros de cal, lechadas y esgrafiados que servían de acabado para arquitecturas civiles, religiosas o de utilidad pública - puentes, aljibes, pozos de nieve, embalses, etc. -⁴. En sus muy diversas y posibles aplicaciones, el color contribuía a redefinir las relaciones de masa y volumen del proyecto, así como a consolidar la profundidad y perspectiva de espacios interiores y ornamentos de fachada.

Estos trabajos, de cuyos resultados debía ser responsable el arquitecto, como nos sugiere Sebastiano Serlio en la edición de su tratado publicada en Toledo el año 1552 en el taller de Iván de Ayala, cuando afirma: *» ... que el arquitecto, no solamente debe ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra y mármol, pero también lo debe ser en la obra y pintura de pincel para adornar las paredes y otras partes de los edificios, y, principalmente, le conviene ser, él mismo, ordenador de todo, como superior de todo lo que se haya de hacer en las obras ...* «⁵, no se deben exclusivamente a la moda llegada de Italia, como podría sugerirse tras analizar brevemente algunos de los conjuntos españoles más conocidos como el Viso del Marqués, el Hospital de Santa Cruz de Toledo u otros edificios de la nueva Castilla, sino que, sobre todo, forman parte de los muchos influjos mudéjares y brabanzones que dominaban todavía la escena artística peninsular: así al menos se deduce de la técnica - morteros de cal grasa, esgrafiados a uno o dos tendidos y capas de sacrificio para los paramentos; recorte y cuenca y arista para la cerámica- ; los motivos ornamentales -falsas sillerías o tramas geométricas romboidales en *losanges* como la del Monasterio de Yuste (Cáceres)-; y lugares elegidos -tiros de chimeneas turriformes de influencia franco-flamenca e italiana, trasdosados de bóvedas y copulines como las del palacio de los Chaves-Orellana o del templo de San Martín, ambos en Trujillo, torres merlonadas como las de Guadalupe o balcones y escudos de fachada, en Trujillo, Cáceres, Granada, ... «⁶.

No debemos olvidar que la tradición castellana y aragonesa de policromar las bóvedas de crucería, respnsiones, sepulcros de lucillo y portadas de sus parroquias y monasterios -un simple vistazo a la pintura hispano-flamenca de los maestros Bermejo o Gallego resulta ilustrativa- se debió en gran parte a la tradición flamenca y germana consolidada durante la dinastía de los Trastámara, del mismo modo que los numerosos ejemplos de ornamentaciones cerámicas del Monasterio de Guadalupe o las yeserías de Toledo, Guadalajara y Granada fueron consecuencia de una continuidad en las fórmulas decorativas de tradición islámica.

De este modo, el eclecticismo ornamental y espacial de los primeros años de nuestro Renacimiento afectará también a las artes del color, hasta el punto de que, llegado el momento de mayor asimilación del arte italiano, éstas se mantendrán o solaparán, como respuesta técnica a los motivos iconográficos *al romano*. Es decir, llegados al último tercio del siglo XVI, veremos cómo los consejos estéticos y las fórmulas decorativas que Serlio aporta para policromar interiores de palacios y arquitecturas civiles, que incluyen la contaminación de muros con cartelas en «Ces» y escenas enmarcadas en *quadri riportati*, conviven con motivos geométricos esgrafiados de técnica hispano-musulmana y coloraciones al óleo de relieves platerescos – pensemos en el escudo del balcón del palacio de la Conquista⁷-.

El color de una ciudad como Trujillo, levantada sobre un batolito de granito herciniano y aflorado, es el de un pardo-grisáceo con destellos de cuarzo. También el blanco sucio, apagado y sin brillo, de la cal, que mezclada con arena del berrocal exorna los muros y paredes de templos, alcázares, palacios y casas solariegas que rítmicamente se deslizan por las faldas de la alcazaba.

Pero a estos colores naturales han de añadirse otros: de igual procedencia, como los verdes y marrones de las dehesas –de propios y comunales- o los azules y rojos embarrados de charcas y estanques -San Lázaro, Albuera, La Magdalena, los Barreros-; artificiales, como los buscados intencionadamente por el hombre como contraste a esa uniformidad cromática -policromías de escudos, claves de bóveda, puertas y forjados de madera, cubiertas de edificios, etc.-; o adquiridos, como las pátinas, por el deslustre y el paso del tiempo, cual sería el caso del marrón rojizo de los líquenes que animan los muros de la iglesia de San Martín.

Nuestra investigación se centrará únicamente en aquellos buscados, ansiados y aplicados directamente por la mano del hombre como acabados para arquitecturas.

El color de la arquitectura

El color y la policromía en los espacios interiores. Parroquias de Santa María y San Martín. Conventos de San Francisco y la Encamación. Ermitas de San Lázaro y Santa Ana.

Las capillas mayores o funerarias de no pocos edificios religiosos trujillanos de los siglos XV, XVI y XVII, siguiendo una tradición medieval perceptible en otras zonas extremeñas, peninsulares y centroeuropeas, eran frecuentemente decoradas con escudos de armas, retablos e imágenes saturadas de color. A través del oro, el bermellón o la azurita los comitentes buscaban realzar la percepción y profundidad del relieve -la decoración de ornamentos vegetales, geométricos, heráldicos y figurativos-, al tiempo que conferían una imagen de opulencia, poder, nobleza y riqueza a sus realizaciones, ya fuesen de uso personal -un enterramiento o capilla- o de carácter filantrópico -un Altar Mayor-. También lo fueron los nervios y las claves de numerosas bóvedas de crucería, los escudos de enterramientos, rejas, relojes, puertas de iglesia, jambas, etc. Veamos algunos ejemplos.

Comencemos refiriéndonos a una de las capillas más antiguas y que mejor ha llegado a nosotros: la **capilla funeraria del Canónigo Blázquez**, situada en el **templo parroquial de Santa María la Mayor** (ss. XIII-XVI). Erigida en forma de sepulcro de lucillo sobre el lado de la epístola la primera mitad del cuatrocientos, consta de dos arcos ojivales doblados y recercados por un alfiz. Sobre éste puede leerse la inscripción: «ESTE ARCO SEPULTURA MANDO HACER GONZALO BLAZQUEZCANONIGO EN LA EGLIADE PLASENCIAARCIPRESTE DE TRUJILLOLA CUAL HIZO EN EL AÑO DE MILLQUATROCIENTOSXLVITH»⁸. En el *arcosolium* interior se observar otra leyenda que reza: «ACABOSE AS DE HENERO DE 1581». Una y otra nos permiten discernir que la capilla fue objeto de, al menos, dos intervenciones entre 1448 y 1581. También, dado que son visibles los repintes y modificaciones efectuados en esta última intervención, el color que animaba la capilla desde el momento primero de su construcción: verdes, rojos, negros y amarillos.

En la misma parroquia encontraremos también la **capilla funeraria de los Bejarano**, obra de 1522, debida a don Diego García de Orellana. Se trata de un ejemplo todavía gótico situado junto al arco triunfal, cabe la nave del evangelio. Aunque debió estar policromada desde su misma construcción, lo que ha llegado a nosotros es un conjunto heráldico con las armas de los Barrantes coronadas de un yelmo y rodeadas de lambrequines vegetales. El rojo que perfila un alfiz trilobulado, el verde y rosa de la flora o los amarillos de la bordura de las armas Bejarano, son un buen ejemplo de policromía sobre piedra del último tercio del siglo XVI.

También en Santa María, flanqueando el altar Mayor, hallaremos las capillas funerarias de los

Barrantes-Cervantes y de los **Altamirano**, ambas, debidas al arquitecto trujillano Garci Carrasco». Fueron levantadas a finales del siglo XVI sobre el espacio hasta entonces destinado a guardar el Sagrario -capilla de los Barrantes-, y sobre la antigua capilla de Hernando Alonso Altamirano'», siguiendo las pautas del incipiente manierismo que dominaba la escena arquitectónica peninsular aquellos años. Se hallan policromadas en una diversidad de tonalidades amarillas, verdes, azules, blancas, rojas y negras, que exornan los relieves de la heráldica de los promotores - penachos, lambrequines, yelmos, roleos, barras atragantadas, ... - y los triglifos, metopas, volutas, frontones y claves de los arcos y entablamentos que articulan el espacio en lucillo dedicado a sepulturas. La capilla de los Altamirano fue policromada de nuevo en 1709, según reza en una cartela situada bajo el frontón: «RENOVOSE SIENDO EL ACTUAL POSEEDOR DE LA S. DON JUAN JOSE DE SOTO ALTAMIRANO, EN 2 DE DIC DE MDCCIX ».

Finalmente, en Santa María, se hallan policromadas también la **capilla funeraria de los Torres**, cuya cronología habríamos de remontar a la segunda mitad del siglo XV, y la de los **Loaisa**. Esta última, recientemente restaurada -limpieza, consolidación y recuperación de la policromía oculta-, fue edificada *circa* 1574 por Alonso de Loaisa y su mujer María de Ayala¹¹. Concebida como un arco triunfal, cabe el presbiterio y la ya glosada capilla del canónigo Blázquez, aloja en su interior un sepulcro granítico de hechura renacentista policromado en oro, rojo, azul y verde. En el tímpano del frontón triangular que corona el enterramiento, sobresale un escudo con cinco rosas dispuestas en sotuer -Loaisa- y timbrado con capelo de obispo. En las obras de recuperación han aparecido bajo un repinte contemporáneo una pareja de angelotes tenantes que lo asían en otro tiempo.

Pero no solamente Santa María contó con oratorios, capillas, bóvedas, puertas y laudas policromadas. Al contrario, otras fábricas religiosas, como las parroquias de San Martín, Santo Domingo, San Clemente -luego convento de Santa Clara-; los conventos de San Francisco, San Pedro y la Encarnación; o las ermitas de San Lázaro y Santa Ana, por citar tan solo algunas, hicieron de color una seña de identidad.

En la placera **parroquia de San Martín**, resultan especialmente llamativos el **sepulcro en lucillo de Luis de Camargo** y la capilla de Pedro Suárez de Toledo. El primero, situado bajo la tribuna que el obispo don Gutierre de Vargas Carvajal mandase construir al maestro de cantería trujillano Sancho de Cabrera (ca. 1529) tiene el honor de ser el primer enterramiento

de arquitectura, traza y ornato renacentista erigido en Trujillo, ya en 1530. Pero lo que nos interesa aquí no es su hechura sino los restos de oro que aún pueden verse entre las letras del epitafio:

Del **oratorio-enterramiento de Pedro Suárez de Toledo**, situado junto al altar Mayor en lo que más tarde fuera capilla de la Cofradía de las Ánimas, podríamos señalar su construcción en un momento *ante quem* a 1552, año en que el sobrino de los condes de Oropesa protocolizaba la escritura de su mayorazgo junto a su esposa doña Juan Picolomini de Aragón», a la cual queda aquél anexado. La capilla, estrecha y poco profunda, se cierra con un tramo oblongo de crucería con ligaduras y combados, ricamente policromado en verde, rojo, oro, gris y negro con rosetas y tallos de flor.

También en San Martín debemos detenemos, siquiera brevemente, en otras zonas igualmente policromadas como la **laudatoria del Cardenal Gaspar Cervantes de Gaete**, con filete de oro y azurita, cabe el presbiterio; la **clave de la bóveda del coro bajo**, en que aparece efigiado el patrón del edificio, San Martín de Tours; la **pila bautismal**, magnífico ejemplar románico policromado en rojo; el **zócalo** que recerca de negro todo el perímetro de la nave; los *tondi* renacentistas de San Pedro y San Pablo situados en el altar Mayor; o, en fin, la **capilla del Corpus**, hoy parcialmente cegada, bajo el coro, en la que se conserva una magnífica grisalla de dos ángeles simétricos que han emprendido el vuelo asiendo un cáliz de oro.

En el **convento de San Francisco**, encontramos también numerosos y destacados restos de policromía, como corresponde a las prácticas decorativas seguidas por la orden, que sepamos al menos desde finales del siglo XVI -véanse las pinturas de los conventos franciscanos observantes de Cáceres, San Antonio de Papua en Garrovillas, Nuestra Señora de la Moheda, etc.⁻¹³: entre las **claves de la bóveda** de la nave principal, en las que la ciudad ordenó poner las armas del rey Felipe II como testimonio del patronato que había ejercido en las obras? el año 1587, hallaremos restos de azul, rojo, oro,... En la llamada **capilla de San Ildefonso** de las reliquias o de Alonso Mendo, capitán de los tercios de Juan de Austria en Frisia y Flandes, de cuyas riquezas y justa fama daba noticias el cronista de la orden franciscana J. de Santa Cruz¹⁵, todavía hoy puede verse una de las bóvedas de crucería más ricamente ornamentadas que se conservan en Trujillo -con nervios en oro y azul y plementos con roleos y flora entrelazada en rojo, blanco y amarillo-. También en la **bóveda**

de la sacristía, policromada con un medallón, en el que aparecen la cruz de la orden con nimbo y un marco de volutas y palmetas barroco; o en la **cúpula del crucero**, hoy enjalbegada, pero en la que los desconchones dejan ver los gallones de un trazado de placados geométricos como los de la capilla de las Injurias del convento de Garrovillas.

En el convento de dominicos de **la Encarnación**, fundado a finales del siglo XV, hallamos pintada la cúpula del crucero de su iglesia. La pintura reproduce en dos tonos -tierra y blanco- unos gallones, así como en la base las armas del obispo placentino Lasso de la Vega, que financió la reforma parcial del edificio la primera mitad del siglo XVIII.

Así mismo, cabría citar también la **iglesia de Jesús** (s. XVII), perteneciente al Hospital de la Caridad, en que son visibles restos de pintura en sus bóvedas y muros; las ermitas de **San Lázaro y Santa Ana** con abundante policromía barroca de motivos vegetales y geométricos; o la parroquia de **Santo Domingo** (s. XVI), obra del trujillano Francisco Becerra, en una de cuyas hornacinas de la cabecera puede verse, perfilado en rojo y naranja, un cielo rodeado de querubines y la paloma del Espíritu Santo, y una figura humana.

Ahora bien, la mayoría de las policromías de interior señaladas hasta el momento recrean motivos florales, heráldicos u ornamentales. Por ello es necesario recoger también aquéllas otras, sin duda más importantes, dada la riqueza iconográfica que encierran, donde la figura humana cobra vida como vehículo de transmisión de determinados episodios bíblicos, históricos o hagiográficos.

Uno de los espacios renacentistas más singulares de Trujillo es la llamada Capilla o Sala Alta del antiguo Ayuntamiento, edificada en 1584¹⁶, entre otros, por los maestros de cantería trujillanos Francisco Sánchez y Garci Carrasco¹⁷ con la finalidad de servir para la celebración del culto religioso, cuyo desarrollo litúrgico acompañaban un maestro organista, un maestro cantor -generalmente un tenor-, varios mozos de capilla -niños con voz de tiple-, ministriles -que tañían instrumentos de cuerda-, trompetas y atabaleros -tamborileros-¹⁸; y como lugar en que ayuntarse o reunirse el Corregidor y los regidores para la toma de decisiones que afectaban al buen gobierno de la ciudad.

La originalidad de este espacio, empero, no reside exclusivamente en la bipolaridad de estos usos -civiles y religiosos-, pues era práctica común entre los cabildos de la época ayuntarse

bien es espacios abiertos a la comunidad, como el atrio de una iglesia -en Trujillo no son conocidos los ejemplos de Santa María, Santiago y San Martín-, bien en lugares cerrados o «casas del concejo», donde casi siempre existía un capilla-sala de juntas. Antes bien, se encuentra en la distribución y abovedamiento de su perímetro y en el color y la iconografía que animan sus muros y paredes.

La primera cualidad que interesa destacar de este lugar se refiere pues a la forma y distribución de su planta y alzado, pues se trata de una de las pocas arquitecturas trujillanas de la Edad Moderna concebidas a partir de un esquema espacial centralizado -tan solo el desaparecido humilladero de San Lázaro, un *tholos* monóptero y octóstilo, podría sumarse a esta lacónica lista ¹⁹-. Sin embargo, esta sensación de centralidad no emana directamente de la forma geométrica de la planta, pues es rectangular, sino del alzado de los dos tramos cuadrangulares en que se divide la capilla, cada uno de los cuales fue cubierto con una bóveda vaída'» o hemiesférica sobre la que más tarde se pintó el *trompe-l'oeil* de una cúpula sobre pechinas. Recurso que permitió al arquitecto destacar la supremacía jerárquica y espiritual de la forma circular de la bóveda y de la base cuadrangular del tramo de capilla -la cuadratura del círculo- sobre la más imperfecta y longitudinal apariencia del trazado rectangular de la planta.

La segunda, como decíamos, se refiere a la riqueza cromática que ornamenta la capilla, y que nos ilustra no sólo acerca de la cultura del color que animaba a las ciudades y arquitecturas castellanas del siglo XVI -el color en la arquitectura puede servir para favorecer, destacar, disimular y aun ocultar; para crear una sensación excitante o tranquila; para expresar temperatura, tamaño, profundidad o peso, y, como la música, puede ser utilizado deliberadamente para despertar un sentimiento-, sino también de la intención espiritual y temporal que aquélla tenía, pues al ciclo de virtudes cardinales y alegorías del buen gobierno se suman una imagen sobre lienzo de la Asunción de la Virgen y un frontal del Altar de cerámica de Talavera con el escudo de armas de la ciudad que preside la Virgen de la Victoria.

De modo que el «decoro» renacentista de la sala, la adecuación del espacio arquitectónico al doble uso a que ésta se dedicaba, queda desvelado y perceptible al espectador a través del programa iconográfico de las pinturas y los dos tramos abovedados -uno para uso del concejo, otro para el culto litúrgico- en que aquélla se dividía.

Volviendo a las pinturas y al color, objetivos primeros de esta investigación, la Sala Alta del Ayuntamiento viejo de Trujillo se halla policromada, no al fresco como se ha dicho sino al óleo, desde la mitad superior de los muros perimetrales -a la altura de los arcos formeros- hasta las bóvedas. Quedando, en un primer momento, el espacio restante reservado para la colocación de tapices», cuya temática desconocemos, pero que seguramente completaban el programa iconográfico representado en las bóvedas y lunetos. En todo caso, aportarían una nota de color *verdigris* frente al rojizo predominante en los muros.

La temática de las pinturas se refiere según nos recordaba Ordax «a la exaltación de las virtudes, y su ejemplificación en singulares hechos históricos, tanto de la Biblia, como de la época romana»²². Su intencionalidad no era otra que la de transmitir al observador erudito los valores elevados con que los regidores trujillanos gobernaban la ciudad; o en su defecto, recabar la atención de éstos para que ejercieran sus cargos con el decoro debido.

Las bóvedas, según se ha dicho vaídas, fueron policromadas con la tríada de colores suntuosos -rojo, oro y azul- reservada para contadas ocasiones -miniaturas, representaciones de la Virgen, ... - en las que se quería transmitir una imagen de jerarquía o un mensaje metafísico asociados a la condición divina o a la temporalidad del poder terrenal. Para su elaboración, el concejo mandó traer de Sevilla y Toledo diez mil panes de oro, cantidad que da una idea del coste de las obras y de la magnitud del proyecto: *«Octubre, 21 de 1585. Este día se acordó que para dorar la obra de la Sala del Ayuntamiento se envíe a Sevilla por ocho mil panes de oro, que dicen serán necesarios, y sea por orden del señor Don Juan de Herrera, que los haga traer buenos y con la menos costa que sea posible, y si juese necesario algunos dineros de presente, se den por cédula de dicho comisario y la cédula sea en Diego Pizarra, comisario del pan»*. Un nuevo acuerdo de noviembre siguiente añade: *«Diez mil panes de oro, traídos de Sevilla los ocho mil,}; los restantes en 18 de noviembre, de Toledo, se gastaron en el decorado de esta sala»*³.

Su autor nos es desconocido, si bien sabemos que era o se hallaba afincado en Cáceres y que llegó a Trujillo por mandato del Concejo en octubre de 1585²⁴. Andrés Ordax y Pizarro Gómez lo han relacionado, no obstante, con el mismo pintor que decoró el palacio cacereño de los Toledo Moctezuma²⁵; particular que no podemos confirmar. Sea como fuere, lo cierto es que se trata de un artista que dibuja, modela y proporciona el cuerpo humano según la moda manierista del momento con figuras desproporcionadas de cuello, tronco y extremidades

alargadas -*Prudencia, Guzmán el Bueno*-. Lo mismo puede decirse de escenas como *Crucio arrojándose a la sima del foro para salvar a su patria* o *Mucio Escévola quemando su brazo por errar el golpe contra Posená*, en las que el escorzo de los caballos encabritados de primer plano, las diagonales forzadas de ciertos personajes, la arquitectura anticuaria de los planos al fondo, las armaduras al romano, la ampulosidad y calidad de las telas y la estudiada anatomía de los cuerpos nos remiten a un artista muy capaz y formado en el gusto romanista del último Renacimiento.

Otro tanto podría decirse del «soporte engaño» o «ventana abierta a la historia» que sirve de marco a las escenas representadas en los lunetos -a las ya citadas habrían de unirse *Guzmán el Bueno en Tarifa* y *El juicio de Salomón*-, el llamado *quadri riportati*, y de la decoración de cueros recortados, cartelas en «Ces», animales-garzas, monos, lechuzas, peces, ... - y seres fantásticos -*putti*, quimeras, ... - que campean cual marginalias de una miniatura en derredor de los lunetos: todos ellos recursos típicos de una escena manierista.

Es en la composición, disposición de las figuras y en los recursos perspectivos empleados donde el artista se muestra, sin embargo, dubitativo y contradictorio; allí donde con el brillo y transparencia de una veladura revela que ha sido incapaz de salvar la distancia entre las fórmulas nórdicas y flamencas del último gótico -empleo aleatorio de la línea y el punto en los trazados geométricos de pavimentos de las escenas de la *Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templaza*; líneas que se interrumpen bruscamente en los telones de fondo, que, cierto es, ya no son dorados ni presentan brocados o picados de lustre, pero interrumpen igualmente la perspectiva y conmensuración de la escena- y la complejidad espacial de las descentralizadas composiciones manieristas. De modo que escenas como el *Juicio de Salomón*, cuidada y estudiada del primer plano al último, contrastan por la forzada y violenta actitud de sus protagonistas frente a aquellas otras, como la de *Mucio Escévola*: resuelta en una diversidad de planos y acciones secundarias desordenadas, típicas de un paisaje hispano-flamenco.

En cuanto a la paleta empleada por el maestro cacereño, cabe añadir a los ya citados oros, azules y rojos que dominan la casi totalidad de los muros, otros verdes, tierras y amarillos, especialmente en las escenas históricas de los luneto. Colores poco degradados que aplica ayudado de una línea de contorno negra y muy pronunciada. Frecuentemente abusa del blanco de plomo o albayalde en las telas para ahondar así en el volumen de las figuras y

mejorar la luz de la escena.

Con todo, resulta obligado añadir que estas pinturas murales fueron «retocadas» y erróneamente restauradas a finales del siglo XIX por el pintor Francisco Ruiz de la Hermosa, de tal manera que, hoy, no resulta fácil discernir la originalidad o contemporaneidad de los colores que percibimos. Estamos, no obstante, seguros de que se hallan repintados la heráldica dibujada en las pechinas de las bóvedas, y el arco perpiaño que las separa en tramos. Las armas de Alfonso XII que decoran una de estas falsas pechinas son impronta inequívoca de esta intervención y del momento histórico en que se hizo²⁶.

Pero no todo el cromatismo de esta monumental estancia se debe a las pinturas murales sobre cantería y ladrillo de muros y bóvedas. También el altar presenta una exquisita decoración y un destacado contraste cromático. Concebido como un edículo u hornacina porticada, pues se abría y cerraba según las necesidades gracias a unas puertas de madera hoy desaparecidas, aloja en el interior un retablo renacentista - apilastrado y coronado por un frontón curvo- trazado y ejecutado por el entallador y escultor Joanes de la Fuente. El dorado corrió a cargo del pintor placentino Miguel Martín²⁷, que decoró además los restantes huecos de la exigua capilla con florones y casetones de oro perfilados en negro. Una pintura sobre tabla de la *Asunción de María*, obra de Pedro de la Mata, preside la mazonería; otra del *Padre Eterno* ocupa la totalidad del tímpano. Por último, un frontal de altar de cerámica de Talavera hecho con azules y amarillos y presidido por una cartela de fondo blanco sobre la que destaca una imagen mariana, la de María de la Victoria.

Otro de los conjuntos pictóricos renacentistas sobre muro que ha llegado a nosotros es el de la **capilla de** la villa suburbana conocida como «Palacio **Viejo**». Un cortijo agropecuario de principios del siglo XVI situado en el arrabal de Belén (a 3 km de Trujillo) que añade a las estructuras dedicadas a tal uso, otras residenciales, más confortables y lujosas, que revelan el hedonismo y placer con que vivían unos cuantos privilegiados -como Diego García de Paredes; su tercera esposa, Juana de Torres o sus hijos... - en el Trujillo del aquel tiempo.

Se ha dicho de Palacio Viejo que pudo ser una antigua villa romana, dado que se han hallado en sus cercanías una calzada, restos cerámicos y sillares ciclópeos del Bajo Imperio. No podemos confirmar este particular, sí, en cambio, que la estructura del edificio, abaluartada, con elementos defensivos como aspilleras, y precedida de un patio abierto porticado y

coronado de merlones piramidales, recuerda a la de otras villas de los alfoques trujillano y cacereño como Provisora, Burdallo, Casillas, la Quinta de la Enjarada, Magasquilla, el Carrascal o el Carneril, construidas a finales del siglo XV o durante la primera mitad del siglo XVI.

Muchas de estas casas han llegado a nosotros en un estado de conservación óptimo, dado que su abandono en períodos prolongados y la pérdida de la costumbre romana y renacentista de habitar el campo con toda suerte de lujos y comodidades, ha permitido que sufrieran pocas e imperceptibles reformas. Son, por tanto, una fuente de información precisa y exacta que nos permite comprobar cómo, tras los muros impenetrables que articulan su perímetro, se esconden delicados espacios exornados con esgrafiados, pinturas, escudos, suelos de cantería o rollo, forjados de cintas y saetinos, chimeneas serlianas, etc.

El conjunto de Palacio Viejo, en otro tiempo conocido como Palacio de la Cadena, acaso porque tuviera derecho de asilo, ha sido objeto de interés para investigadores como Andrés Ordax, Pizarro Gómez y, más recientemente, Maldonado Escribano²⁸. Todos han destacado la importancia y excelencia de este conjunto arquitectónico, deteniéndose, aunque con parquedad, en las pinturas de la capilla, que analizaremos seguidamente.

La capilla-oratorio de Palacio Viejo es un volumen de medianas dimensiones (aprox. 40 m² de superficie por tres de altura) con planta rectangular y cabecera semicircular situado fuera de los límites cuadrangulares del recinto residencial (en el extremo meridional del ala oeste), pero unido a éste por el muro perimetral y merlonado que se abre a la derecha de la puerta principal de acceso al conjunto. Se trata pues, de una estructura anexada con posterioridad que gravita en uno de los extremos del palacio, lo que evidencia una cronología más tardía, quizás cercana al último tercio del siglo XVI; momento en que se ejecutaron las pinturas interiores que adornan el cuarto de esfera del ábside y la bóveda de arista sin perpiaños ni tramos de la nave.

El programa iconográfico de aquéllas gira en torno a una temática religiosa basada en episodios novo testamentarios -Bautismo de Cristo, Oración en el Huerto, Juicio Final- y representaciones alegóricas -Iglesia encarnada en una mujer que porta como atributos una cruz y cáliz con la Sagrada Forma; y a un conjunto humanístico que pretende constatar y ensalzar los valores morales de los promotores del proyecto - pertenecientes al antiguo linaje

trujillano de los Paredes- a través de la personificación en imágenes de algunas virtudes como la Fortaleza, la Templanza o la Justicia. De manera que unas y otras comparten ciertas similitudes iconológicas con las pinturas de la ya mencionada capilla de la Sala Alta del Ayuntamiento «viejo» -las dos se construyen sobre el concepto bipolar de oponer a una serie de escenas o imágenes bíblicas y cristianas, otras paganas y moralizantes-. Semejanzas que afectan también al estilo pictórico de ambas capillas, cercano a una estética manierista, y a la paleta cromática, en la que el rojo sobre un fondo amarillento de falsos dorados domina la casi totalidad de las escenas.

Conviene añadir también que una y otra capilla adolecen de parecidos recursos decorativos manieristas -cartelas en «Ces», cueros recortados, cuernos de abundancia, angelotes, decoraciones vegetales y bestiarios-; también, que fueron pintadas por sendos artistas adheridos todavía al gusto flamenquizado de nuestra pintura de la primera mitad del siglo XVI -ya dijimos que el «*pintor de Cáceres*» que elaboró la capilla del Ayuntamiento construía frecuentemente el espacio pictórico a partir de fórmulas geométricas nórdicas y flamencas; y el desconocido artista que ejecuta las de Palacio Viejo recurre normalmente a imágenes medievales sacadas de grabados neerlandeses y alemanes-; por último, que el tratamiento corporal de las figuras, es decir, del volumen y la anatomía, es similar, pues ambos autores se recrean con sutileza y elegancia en el modelado de ropajes y músculos.

No obstante, el anónimo pintor de Palacio Viejo se distancia sutilmente de su oponente cacereño en la proporción y el canon de las figuras, menos alargadas y amaneradas, también en el análisis psicológico de la mirada de sus personajes -Cristo, ángeles, virtudes, ... -, que transmiten una impresión de *grazia* y decoro, tomando el término de Varchi y Vasari²⁹, de la que carecen las pinturas de la Sala Alta del Ayuntamiento trujillano.

Concretemos, ahora, cuáles son las escenas e historias de pincel que adornan la capilla de Palacio Viejo:

Junto a la puerta de entrada a la capilla, en la primera de las bóvedas de arista, encontramos cuatro imágenes similares de una mujer joven que flota sobre una masa vaporosa de nubes. Viste con amplios y voluptuosos ropajes; su cabello es rubio y la tez blanquecina. Representan tres alegorías de las virtudes cardinales -justicia, fortaleza y templanza- y una de las virtudes teologales -la caridad-. En los plementos de la izquierda hallaremos la

Templanza, que trae como atributos un cáliz en la mano izquierda y unos frenos de caballo en la diestra; frente a ella, la *Fortaleza*, que rodea con su cuerpo y sus manos una columna recién fragmentada. En los plementos de la derecha, la *Caridad*, mostrando generosos senos que amamantan un nutrido grupo de jóvenes desnudos; finalmente, la *Justicia*, que sujeta la balanza de la equidad y alza una espada amenazante. En los plementos axiales encontraremos un escudo silente, en blanco, esto es, sin heráldica alguna, rodeado de una filacteria en la que puede leerse: «SOLIDEO HONORE ET GLORIA»³⁰, es decir, «Sólo a Dios Honor y Gloria»³⁰; y una representación del *Juicio Final*³¹ que ocupa la totalidad de la zona central de la capilla, es decir, el centro de ambas bóvedas de arista.

Los restantes elementos de esta última bóveda fueron decorados: con dos nuevas alegorías encarnadas en una joven mujer de rasgos similares a la que simbolizaba las citadas virtudes. La primera, referida a la *Iglesia*, sigue fielmente la iconografía medieval, de manera que toma como atributos una cruz y un gran cáliz sobre el que se eleva una Sagrada Forma; de la segunda, cuyo significado desconocemos, pues carece de atributos y no parece representar a la *Sinagoga*, poco podemos decir. También, con un conjunto de ángeles, tritones o querubines músicos y pescadores rodeados de motivos vegetales y cueros recortados. Por último, el plemento axial que da paso al arco triunfal y a la capilla Mayor se timbra con un escudo de armas en blanco y una filacteria que repite la jaculatoria anteriormente citada.

Ya en el Altar, encontramos el cuarto de esfera de la bóveda exornado con un *trompe/ 'oeil* de casetones que, cual pequeñas ventanas, nos asoma a un paisaje o bóveda celeste poblado de querubines, rosetas y aves -jilgueros, gorriones, garzas, ... -. Un *Padre Eterno* se abre paso entre una nube, arriba, en la clave central. Lleva en su mano izquierda el orbe o bola del mundo.

En los muros laterales: la *Oración en el Huerto* y el *Bautismo de Cristo*. Ambas escenas, seguramente, copiadas de grabados alemanes o flamencos, acaso de Schongauer [Bartsch 9 (124) o Lehrs 25], Durero [Bartsch 594]³², ¿ ... ?

Finalmente, nos gustaría añadir que las bóvedas de la nave presentan en los arranques un conjunto de doce personajes, uno de ellos desnudo y mostrando sin pudor las posaderas, acaso Judas el traidor, que podrían encarnar a los doce Apóstoles.

El último de los grandes conjuntos pictóricos sobre muro del siglo XVI que ha llegado a nosotros se encuentra en las pandas del claustro del convento de San Antonio -hoy hotel Meliá- que las Descalzas Reales fundaron en Trujillo el año 1573³³. No hemos podido hallar entre los fondos del Archivo de Protocolos de la ciudad dato alguno referido al autor o al periodo en que se ejecutaron las pinturas. No obstante, su estilo e iconografía nos remiten a un momento cercano a la última década del quinientos.

Sea como fuere, la calidad técnica de las pinturas, elaboradas también al óleo sobre un muro de mampostería de granito y ladrillo previamente enlucido e imprimado, y la originalidad de los temas elegidos, amen de la *Oración en el Huerto* que ya encontramos en la capilla de Palacio Viejo, hacen de este espacio devocional -no olvidemos que los claustros de catedrales, abadías y monasterios jugaban un papel exponencial en la vida espiritual de clérigos, sacerdotes y monjes- un ejemplo único y de inestimable valor entre el patrimonio trujillano.

Es muy probable que en un primer momento fuesen algunos más los temas desarrollados, pues únicamente cuatro -una *Sagrada Familia*, una *Oración en el Huerto de los Olivos*, un *Cordero Místico* acompañado de San Juan y Santa Catalina y un *San Miguel* que abraza y protege a quien suponemos fue una religiosa de la comunidad- han sobrevivido a los avatares del tiempo y se hallan diseminados sin orden aparente entre la primera y planta baja del claustro o en las estancias inmediatas a éste.

El color y la policromía en fachadas y exteriores.

Ya se ha dicho que en los siglos XV, XVI, XVII y XVIII no solamente se buscaban efectos de contraste y matiz de forma artificial aplicando color -pigmentos al óleo, capas de sacrificio, conjuntos cerámicos, esgrafiados- a los muros, bóvedas, escudos o sepulcros de arquitecturas interiores. Antes bien, artistas y promotores gustaban reflejarlos en determinadas zonas exteriores de casas principales, conventos, iglesias, etc. Bien es cierto, sin embargo, que si el color de esos espacios interiores ha llegado mayoritariamente a nuestros días en un estado de conservación óptimo, la policromía aplicada sobre un soporte condenado a sufrir los rigores del clima y la continua acción del agua, se ha perdido, oxidado o contaminado.

En anteriores trabajos hicimos ya hincapié en la importancia que para el color de la ciudad tuvieron las chimeneas esgrafiadas de los palacios de la Conquista y de Carvajal Vargas o el conjunto cerámico de la torre del alfiler. Por ello nos centraremos en esta ocasión en recuperar el color perdido de otras fábricas históricas.

Comenzaremos en esta ocasión con la **torre del reloj** de la ya mencionada parroquia de **San Martín**, en la plaza Mayor. Todavía hoy puede percibirse en ella una nota de color blanco y azul, la del mosaico de cerámica de Talavera que teja su chapitel. Sin embargo, muchos trujillanos recordarán que esta azulejería fue asentada la octava década del siglo XX. ¿Qué aspecto tuvo entonces la torre en el siglo XVI, cuando fue levantada? La respuesta es sencilla, no muy distinto, aunque, sin duda, más llamativo, pues la variedad de colores que la exornaban no se reducían al blanco y azul. Muchos de ustedes pensarán que estamos locos si afirmamos que aquella torre-reloj se parecía aquel siglo a cualquiera de las muchas y multicolores que animaban las plazas de otras ciudades europeas como Bruselas, Venecia o Chester. Y, sin embargo, así fue, como seguidamente demostraremos.

La primera prueba que aportamos es un acuerdo municipal fechado en octubre de 1555, es decir, un año después de que Sancho de Cabrera terminase la construcción de la torre: «... *dieron medio concierto con Juan Barragán, pintor, vecino de Jaraicejo, para que haga e pinte en el reloj tres cuadras del dicho reloj: en la de en medio pintado el sol con sus rayos e letras dorado; y al derredor un letrero de lo que se mande poner. Todos los blancos, azules y el sol y letras y rayos e pintados de oro e todo al óleo ... e las armas reales de la misma suerte e pintura*». Tiempo después, en 1595, el concejo ordenaba a un miembro del cabildo ir a comprar cerámica a Talavera para el chapitel del reloj: «*cómo ha enviado a Talavera a hacer los azulejos para el chapitel del reloj de S. Martín y que envió el modelo para ello; y cometiéndole que prosiga en la dicha comisión hasta que se traigan los azulejos y se asienten?*», En las sesiones concejiles de los días 11, 13 y 15 de diciembre del mismo año se acordaba asimismo redorar el círculo de la mano del reloj de San Martín y que las letras «*se pinten y doren, y se pregone, y el comisario de la obra de dicho reloj lo haga pregonar con el remate de arriba del chapitel y que asimismo se dore*»³⁵. Un año más tarde, el 19 de enero, Diego del Saz, comisario de la obra del Chapitel del reloj, hizo relación «*cómo está casi acabada su comisión y lo que estaba asentado y que para el ornato y bien parecer es necesario jaspear las columnas; que la ciudad provea lo que convenga, y se acordó que se pregone para que se haga como conviene en el más bajo precio ...*»³⁶. Así pues la primitiva

torre se hallaba policromada en rojo -las cuatro columnas del templete-, oro -el reloj- y azul y blanco -el chapitel y los *tondi* del friso-. De nuevo en 1607 se doraban las planchas del reloj, en esta ocasión lo hacía el pintor Gabriel de Miranda que recibió diez ducados por su trabajo»; circunstancia que ilustra a la perfección el rápido deterioro que sufrían estos dorados a la intemperie -que sepamos las manijas del reloj fueron doradas al menos en tres ocasiones entre los años de 1555 y 1607-.

Especialmente llamativo debió resultar también el color con que fue decorada la fachada del templo conventual de **San Francisco**. Sabemos que el cimborrio estuvo, aún puede verse, esgrafiado con una trama geométrica de doble lazo y rosetas; las bóvedas interiores pintadas al óleo, como también varias capillas, la sacristía o el escudo real del refectorio. Pero además, la fachada estuvo esgrafiada con un encintado simple que imitaba sillares; la portada de acceso al templo con un nuevo esgrafiado que recorría la totalidad del alfiz que la recerca. Más aún, el portón de madera estuvo dorado: Pedro de Mata recibe veintidós ducados «*por lo que pintó en la puerta de San Francisco*»³⁸. También los escudos de Felipe II y la ciudad alojados bajo el alfiz:

Alonso Sánchez, cantero, recibe ocho ducados «*por los andamios que puso para dorar escudos de la puerta de la iglesia de San Francisco*»³⁹.

Otro edificio que destacaba por su color y pintoresquismo dentro de la ciudad, o mejor dicho en sus límites suburbanos, fue el llamado **Humilladero de San Lázaro**, hoy desaparecido. Un templete circular situado en el camino Real a Sevilla, cerca y junto a las ermitas de los Santos Mártires y de San Lázaro. Fue construido por el maestro de cantería Juan Martín a finales del siglo XVI. Un acuerdo municipal de 1592 recoge que en veintiuno de agosto, estando la obra muy adelantada, «*Antonio Sánchez de Paredes y Vasco Calderón, dieron razón de la obra del Humilladero y se les cometió hagan como tienen comenzado que se traigan tejas vidriadas de la Puente para tejarle*»⁴⁰. Este tipo de teja vidriadas, ya fuesen verdes, blancas o azules, era muy utilizado en aquel tiempo como recurso barato y efectivo. Todavía hoy pueden verse en los tejados del Monasterio de Guadalupe; en numerosas casas de Toledo, Talavera de la Reina; etc.

Entre las arquitecturas civiles y residenciales han llegado a nosotros restos de color -verdes, azul de azurita y de ultramar, rojos, negros, grises- de las fachadas de los palacios de

Chaves-Orellana, Carvajal-Vargas y La Conquista. De éste último ya hemos hablamos en otras ocasiones en este mismo foro; baste recordar, por tanto, que los análisis químicos realizados en 2003 revelaron restos de lapislázuli, rojo, azul de azurita, y blanco de plomo sobre los sillares del relieve historiado y el balcón que ordenan la esquina del edificio. Debió ser, sin duda, el edificio trujillano del XVI con mayor colorido.

Del palacio de Diego de Carvajal y Vargas digamos que todavía hoy pueden verse con la luz estival de medio día restos de un pigmento gris azulón, acaso cal mezclada con carbón de encina, alrededor de los rostros de varios personajes de la familia que aparecen retratados en los intercolumnios de la puerta principal.

De las casas principales de los Chaves-Orellana, cuyo primitivo alzado (s. XVI) reproduce la vista urbana de Laborde, se ha conservado encastrado a capón en la actual fachada (s. XIX) una pareja de *putti* tenantes cuyos rostros y cabellos fueron acabados en rojo y negro.

Por último, nos gustaría recoger aquí tres monumentales escudos de fachada que en otro tiempo animaban con ricos contrastes el paisaje placero de Trujillo. De un lado, el llamado escudo de la ciudad, reproducido también en otra vista de Laborde. Destruído en algún momento de la segunda mitad del siglo XIX, estaba situado en las cubiertas del llamado soportal del lienzo. Fue esculpido por los maestros de cantería Francisco Sánchez y García Carrasco y pintado y dorado por Juan Jiménez en 1585:

«Este día se mandaron librar a Juan Jiménez pintor trescientos reales a cuenta del dorado del escudo de la plaza:», En la casas de fieles y veedores (2/2 s. XVI), en la que hasta hace muy pocos años existía una droguería, todavía hoy campea en su fachada un escudo con las armas de la ciudad. Despojado de su color hacer menos de una década estaba policromado en rojo, negro, ... ; colores que todavía hoy conserva el escudo de igual tema alojado en la «zapatería Trenado» en la calle Sillerías.

Los artistas. Pintores «a lo morisco» y doradores activos en Trujillo durante el siglo XVI.

Cuando hablamos de pintores conviene aclarar, en primer lugar, que con este término a finales de la Edad Media y durante el siglo XVI no se designaba exclusivamente a una

persona dedicada a plasmar sobre un soporte de madera o lienzo imágenes con volumen, escenas que fingían con recursos más o menos conmensurativos la tercera dimensión, o historias de pincel basadas mayoritariamente en los evangelios sinópticos y apócrifos. Tampoco a retratistas, pintores de cámara o iluminadores. De igual modo, no todos aquellos que hacían del pincel su instrumento de trabajo tenían conciencia de ser artistas o pretendían elevar su oficio al más ideal escalafón de las artes liberales. Antes bien, la mayoría de estos pintores, especialmente aquellos que ejercían su profesión en centros artísticos pequeños como Trujillo, Cáceres o Plasencia eran artesanos dedicados a policromar escudos; muros de piedra; techumbres, portones y forjados de madera; dorar esculturas y retablos; o pintar sargas y telas para estandartes, ajuares o determinadas festividades como el *Corpus*.

Las Ordenanzas que el gremio de pintores de la ciudad de Córdoba tuvo desde 1493 constituyen un documento de gran interés para distinguir esta variedad de actividades, así como para documentar los apellidos que unas y otras añadían al común calificativo de pintores. Así, quienes se dedicaban a pintar arquitecturas o partes de edificios eran llamados pintores «*a lo morisco*», denominación que refiere explícitamente los lazos cromáticos y culturales compartidos secularmente entre la comunidad hispano-musulmana y la cristiana; los que trabajaban telas, «*pintores de sargas*»; quienes aplicaban pan de oro, hacían picados de lustre o inventaban brocados eran «*doradores*»; por último, aquéllos que policromaban imágenes y narraban historias de pincel eran conocidos como pintores «*imagineros o de retablos*»,

Las tres primeras ocupaciones -pintor de arquitecturas, telas y dorados constituían muchas veces el sustrato o primer escalón del oficio para quienes ansiaban dedicar su inspiración a la más elevada actividad de representar al óleo el teatro de los misterios, modelar hagiografías o retratar a miembros destacados de la corte. Circunstancia que explica que no pocos de los artistas más reputados de aquel siglo se iniciasen en el oficio dorando retablos o policromando casetones; también que, una vez habían logrado fama no hiciesen asco a este tipo de encargos «menores». El propio Fernando Gallego -por citar a uno de los más afamados pintores hispano-germano- flamenco activos en la Alta Extremadura-, bien es cierto que ya al final de su vida, pintaba en 1504 los artesones y las vigas de la tribuna de la universidad de Salamanca junto a Pedro de Tolosa. Y su hermano Francisco, colaborador de Fernando en numerosos trabajos de primer nivel, se empleaba en las mismas labores poco

después en el hospital de los RR. CC. de Santiago de Compostela ⁴³.

En lo que a Trujillo se refiere, sabemos poco o casi nada de las obras, mayoritariamente religiosas, que sobre lienzo y tabla se pintaron para exornar arquitecturas conventuales, parroquiales o civiles. Las referencias puntuales de la historiografía y la ausencia de una investigación sistemática, sumados a la pérdida mayoritaria de las obras por circunstancias tan dispares como la Invasión Francesa -no sólo por el robo gabacho sino también por la ulterior venta de aquéllas que se salvaron para sufragar los gastos de reconstrucción de casas y conventos-, la acción desamortizadora, cambios de moda, hurtos contemporáneos, etc., han impedido reconocer, concretar y valorar la calidad de esas pinturas o el estilo de sus autores.

Los datos referidos a nombres de pintores activos en la ciudad desde finales del siglo XV y a sus trabajos como pintores de arquitecturas, de sargas o doradores son, en cambio, suficientes para hacernos comprender la importancia que tenían estas labores aquellos años en el contexto de la escenografía urbana: las primeras como recurso para el modelado y la percepción de un edificio; las siguientes porque formaban parte de la decoración urbana que animaba determinadas efemérides como entradas reales, fiestas religiosas, proclamación y muertes de monarcas, etc.; por último, los dorados de esculturas y espacios sagrados o de titularidad municipal en tanto artificio llamado a comunicar a devotos y ciudadanos un mensaje metafísico de poder.

El primer pintor trujillano mencionado en las fuentes documentales, a saber, es **Jean Felipe**, que colaboró con Fernando Gallego en la elaboración de varios retablos, hoy perdidos, para la catedral de Plasencia en 1467⁴⁴. No sabemos nada acerca de su particular estilo -aunque es seguro que se acercaría al de otros miembros de la escuela castellana influidos por una paleta nacional enriquecida por los brillos flamencos; que cultivaría el paisaje germano; y bebería de fuentes iconográficas grabadas neerlandesas y nórdicas- , de su procedencia, pues de su nombre podría deducirse un origen flamenco; y por supuesto, tampoco de otros encargos, si bien, como ya apunté en mi obra Fernando Gallego y su taller...⁴⁵, pudo ser uno de los autores o colaboradores del maestro Gallego en la elaboración del retablo Mayor de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Trujillo. En todo caso, se trata de un pintor de retablos del que ignoramos también si llegó a realizar decoraciones arquitectónicas, lo que no sería de extrañar habida cuenta la organización jerárquica y gremial ya glosada para la

Edad Media.

En 1484, Juan Bejarano y Rodrigo Sevillano aparecen como testigos en un documento del Archivo Municipal de Trujillo fechado en doce de noviembre y relacionado con ciertas disputas habidas entre el concejo trujillano y el monasterio de Guadalupe por la villa de Madrigalejo. No hemos hallado dato alguno referido a su tarea como pintores», por lo que ignoramos a qué actividad concreta, dentro del oficio, se dedicaron.

Por esos mismos años trabajaron en la ciudad un grupo de artistas -Alonso González⁴⁷, Albar Ponce, Muriel Solano y Sancho Casco» - que, a instancias del concejo, se ocupan de pintar varios «retablos» para las principales puertas de acceso a la alcazaba -de Santiago, Vera Cruz, Fernán Ruiz, Coria, San Juan y Alba- y la calleja de Martín Alonso -bóveda del llamado «cañón de la cárcel»-. Labor que, si bien se refiere a una actividad figurativa y con seguridad sometida a los dictados de una iconografía religiosa o heráldica, supone uno de los primeros ejemplos de ornamentación sobre soporte pétreo o arquitectónico documentados en Trujillo. Con anterioridad, es indudable que templos pleno medievales como Santa María la Mayor, se hallaban policromados en muy diversas zonas -puertas de acceso, donde son aún visibles restos de rojo; pilares, claves de bóveda, capiteles, artesones, etc.⁴⁹-, pero no existen documentos escritos que lo acrediten.

De entre estos últimos autores, nos parece interesante destacar la figura de Sancho Casco, pues además de trabajar como «pintor a lo morisco», parece probado, a tenor de la documentación municipal, que ejerció su oficio decorando sargas para las fiestas del *Corpus* de 1505: «Un libramiento de Sancho Casco, pintor, de dos mil mrs. porque hizo e ordenó los oficios del día del *Corpus* «⁵⁰. Ese mismo año elaboraba también un cuadro de Nuestra Señora para el concejo: «Que parece que pagó por otro libramiento a Sancho Casco, pintor, por una figura que hizo de nuestra señora, cincuenta mrs. «⁵¹.

Pero Casco no será el único artista-artesano que ejerza su oficio en la ciudad estos años adaptándose a la variedad de encargos que le proponen -sobre tabla, tela o piedra; figurativo, decorativo; etc. -. Antes bien, este fenómeno caracterizará la producción de esta y otras profesiones -son numerosos los ejemplos documentados de carpinteros, albañiles y canteros que se intitulan indistintamente como tales en función de los encargos que reciben⁵². Nos encontramos pues ante un período donde será frecuente la ejecución de

trabajos de muy diversa factura y técnica por un mismo artista.

Desconocida nos es también la obra y la figura de **Alonso Villalobos**, cuyo origen trujillano discutió Benavides Checa -lo cree paisano de Plasencia-⁵³, y del que hoy sabemos con certeza que trabajó para el concejo entre 1509 y 1514 haciéndose cargo de labores de decoración y ornamentación de telas y estrados para las solemnidades del Corpus⁵⁴.

Juan Notario y Antonio Torino ejercieron de imagineros en 1531 al ocuparse de policromar de oro y azul la imagen de la patrona de Trujillo -la virgen de la Victoria-, que poco antes había esculpido el cantero Diego Durán⁵⁵. Esta misma imagen era años después (1547) depositada en la nueva capilla que el maestro de Cantería Sancho de Cabrera construía entre las torres del alcázar hispano-musulmán, en cuya bóveda pintaba un artista desconocido el año 1623: «*un cielo [de azul y estrellas doradas] a la imagen de Nuestra Señora de la Victoria*»⁵⁶.

Juan Sánchez, imaginero y pintor de retablos, trabaja en 1583 en la reprolicromía de la citada imagen de la Virgen de la Victoria», así como en la mejora de las tablas que el pintor de Almaraz, Alonso Gallego, había realizado para la capilla vieja del Ayuntamiento en 1520⁵⁸.

Diego Muriel Solano, quien a finales del siglo XVI -1583- pintaba y doraba la imagen de San Gregorio que, para la capilla del Ayuntamiento, había esculpido Joanes de la Fuente un año antes», aparece además como fiador del afamado arquitecto trujillano Francisco Becerra en el contrato de obras que éste firma, junto a los también canteros Pedro Hemández, Francisco Palomo y Francisco Sánchez «el viejo», con el obispo de Plasencia Pedro Ponce de León para ejecutar ciertas obras en la iglesia de Orellana la Vieja⁶⁰.

Otro tanto puede decirse de **Miguel Martín**, imaginero, dorador y pintor de esculturas y retablos, bien es cierto que de origen placentino, quien en 1586 se ocupaba de dar pan de oro y color al retablo nuevo que Joanes de la Fuente había trazado y ensamblado para la lujosa capilla alta del Ayuntamiento: «*Octubre 20 de 1586. Este día se mandaron librar a Miguel Martín, vecino de Plasencia, ciento diez ducados por la pintura y dorado del retablo del Ayuntamiento de esta ciudad, conforme la escritura que se fijó*»⁶¹.

Otros nombres, como **Juan Cristóbal**, **Juan Jiménez**, **Pedro de Mata** o **Gabriel de**

Miranda, nos interesan especialmente porque figuran en no pocos documentos concernientes al pago de trabajos de ornamentación de arquitecturas – portadas, escudos, bóvedas de capilla, puertas de madera, etc.-, es decir, porque se refieren a artistas que ejercieron su oficio, no siempre⁶², como «pintores a lo morisco». Alguno de estos autores podría ser, con certeza, responsable de las obras de dorado y policromía de las ventanas, los forjados de cintas y saetines y el escudo en esquina del palacio de la Conquista, construido en su mayor parte entre la sexta y octava década del quinientos.

Juan Jiménez, hermano del también pintor Francisco Jiménez que había retocado las tablas pintadas por Fernando Gallego para el Altar Mayor de Santa María⁶³, se ocupaba en 1585 de dorar el nuevo escudo de la ciudad'» que Francisco Sánchez y García Carrasco habían labrado como coronamiento para los recién terminados soportales del costado oriental de la plaza Mayor.

Pedro de Mata y Gabriel de Miranda⁶⁵ se ocupaban de dorar y policromar la fachada del convento de San Francisco, trazada por el insigne Pedro de Ibarra con posterioridad a 1564⁶⁶, entre 1595 y 1596 en que al primero se le pagan veintidós ducados «*por lo que pintó*»⁶⁷; y al segundo otro tanto por «*las demasías y dorado de la puerta de San Francisco*»⁶⁸. De este último sabemos también que policromó la imagen de Nuestra Señora que se alojaba en la hornacina de la puerta de Hernán Ruiz el año 1601, así como doró las planchas del reloj de San Martín y el Humilladero de la Piedad el año 1601⁵⁹.

Por último, debemos mencionar a **Juan Cristóbal**, que en 1588, una vez se había rematado la primera de las capillas o tramos de la nave central de la iglesia conventual de San Francisco, fue comisionado por el concejo para pintar y dorar toda la bóveda, incluidos los escudos que la ciudad había entregado y mandado colocar como testimonio de su patronato sobre el templo (70).

Así mismo tenemos constancia de otros trabajos como decorador realizados, ya en 1600, para la Parroquia de Santa María la Mayor en la misma ciudad, donde «se ocupó veinte días en reparar y pintar el túmulo que se compró de las honras del Rey, para el monumento de este año de 1600 y pintar los frontispicios y otras cosas que se hicieron para su perfección, y lo firmó en Trujillo a primero de abril de 1600». A.C.P. 1/4/1600.

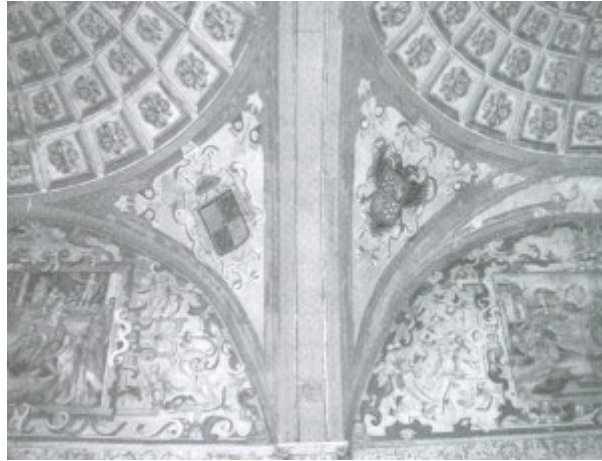


Figura 1.- Detalle de la capilla del Ayuntamiento Viejo



Figura 2.- *Oración en el huerto*. Capilla del Palacio Viejo



Figura 3.- Pinturas del claustro del convento de San Antonio

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS. A.P.T. Archivo de Protocolos de Trujillo A.M. T. Archivo Municipal de Trujillo A.P.SM. Archivo Parroquial de Santa María A.P.SM. Archivo Parroquial de San Martín. A.C.P. Archivo Catedralicio de Plasencia A.H.P.C. Archivo Histórico Provincial de Cáceres

¹ En aquella ocasión nos comprometimos a presentar, bajo la estructura de una trilogía, la investigación que estábamos realizando sobre el patrimonio trujillano perdido, olvidado o en peligro de desaparición. Véanse: SANZ FERNÁNDEZ, F., SANZ SALAZAR, M., y DE ORELLANA-PIZARRO, J., «Trujillo. Espacios perdidos, patrimonios olvidados. La memoria robada», XXXIV *Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2005, pp., 527-54. «La decoración y articulación de paramentos arquitectónicos en la ciudad de Trujillo: los esgrafiados a la cal», XXXV *Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2006, en prensa.

² LENCLOS, J. F., *et alter*, *El Color en la arquitectura tradicional Valenciana*, Colegio Oficial de arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 1998. *Cfrs. etiam*: THEOPHILUS, *De dibersis artibus*, Dover Publications, Nueva York, 1979. CENNINI, C., *Il libro dell'Arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1971. MA YER R., *Materiales y técnicas artísticas*, Hermann Blume, Madrid, 1988.

³ El documento cromático de origen del palacio de la Conquista estuvo fundamentalmente concentrado, a saber, en las fachadas: allí encontramos restos de capas de sacrificio ocre-amarillento empleadas para homogeneizar la distinta coloración entre los granitos empleados; de pigmentos al óleo aglutinados con aceite de linaza, aplicado en varias capas de color sobre una preparación de calcita, cuarzo, arcilla y negro carbón en balcón esquinado y el escudo; y oro sobre las ventanas que articulan la proyección vertical del palacio. En el interior encontramos restos de almagre y brea en los forjados más sencillos y una rica coloración de oros, bermellones, azules y verdes aplicados al temple con cola en las alfarjías de cinta y saetino de las estancias nobles y privadas; revocos de cal y yeso -trabadillos- decorados al temple con motivos geométricos cuadrangulares -rojos y verdes- en la antesala del primer soleador; y una rica decoración de esgrafiados compuesta por una base de color negro de dos capas y una fina lechada de temple animal blanca -que perfila los motivos decorativos-, pobre en cola, rica en calcita y muy resistente frente a humedades, en los salones inferiores.

⁴ GÁRA TE ROJAS, I., *Artes de la cal*, Instituto Español de Arquitectura-Universidad de Alcalá, MunillaLería, Madrid, 2002.

⁵ SERLIO BOLOÑES, S., *Tercero y quarto libro de architectura*, Toledo, en casa de Iván de Ayala, 1552, Biblioteca Nacional de Madrid, R/ 1024, Libro III, capítulo XI, f., 144. En término muy similares se expresaba Cennino Cennini en el capítulo CLXXIV de su obra, ya citada, cuando afirma: «Acontece al artista tener que saber trabajar enteramente todo, especialmente en aquellas obras que le reportan honra; y, por tanto, aunque no sea costumbre pero como yo lo he experimentado te lo enseñaré. Caerá en tus manos una figura de piedra, grande o pequeña, y tendrás que (pintarla] ... ». CENNINI, C., *Il libro de// ...*, op. cit.

⁶ Véase sobre este particular nuestro trabajo: SANZ FERNÁNDEZ F., SANZ SALAZAR, M., DE ORELLANA-PIZARRO, J., «La decoración y articulación ... », art. cit. *Cfrs. etiam*: VASARI, G., *Le vite de' piit eccellenti architetti, pittori et scultori* (Introduzione Cáp. XXVI Pittura, «De gli Sgraffiti delle case, che reggono l'acqua; quello che si adoperia fargli e come si lavorano le grottesche nelle mura»), Torino, Einaudi, 1991, pp., 72-73. Acerca del esgrafiado italiano véanse: SARTOR, A., «Il rilievo delle pareti grafitte», in *Disegnare idel tnmagini*, nº 12, Anno VII, p., 25-ss. ERRICO-STELLA, V. M., FINOZZI, S., GIGLIO, I., «Ricognizione e schedatura delle

facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI», in *Bo/letino d'Arte*, nº. 33-34, 1985. BALDI, P., CORDARO, M., MORA, P., MORA, L., «Arqnitecture-Coleur», ICCROM, Roma, 1981, p., 133-ss.

⁷ PARRA CREGO, E., *Análisis químico y estudio de Ja superposición de capas de mortero y pintura de las antiguas casas principales de Hemando Pizarro en Trujillo (Cáceres)*, Laboratorio de análisis para la restauración y la conservación de obras de arte, Villanueva de la Cañada, 2003, p., 3.

⁸ Hemos tomado la transcripción de: GODOY BARRADO, J., «Obra retablistica, pictórica y escultórica documentada en los Libros de Fábrica de Santa María la Mayor de Trujillo, XXIX *Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2000, pp. 109-142.

⁹ Sobre la obra de este maestro cantero trujillano véanse entre otros trabajos: LOZANO BARTOLOZZI, M» M., «Los conventos de Mérida en la historia moderna Fundaciones, supervivencia, transformación ruina o reutilización», *Norba Arte*, XVII, 1997, p., 138. IEJADA VIZUETE, F., *Fuentes documentales para el estudio de la arquitectura de Jos siglos XVII y XVIII en Mérida y su entorno*, Junta de Ext:remadura, Badajoz, 2004. BENA VIDES CHECA, J., *Prelados placentinos*, op. cit., p., 203. MORA ALISEDA, J., y SUÁREZ DE VENEGAS SANZ, J., *Don Benito*, tomo II, Editora Regional, 1995, pp., 555-558. SANZ FERNÁNDEZ, F., «El palacio de los Barrantes-Cervantes. El diálogo arquitecturaciudad entre dos proyectos diacrónicos» en *Trujillo desde el Barroco al Neoclasicismo*, Real Academia de Ext:remadura de las Letras y las Artes, Badajoz, 2004, pp., 317-354

¹⁰ A.P.SM». Libros de Fábrica II, 1583-1625, f. 30. *Cfrs. etiam*: BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. y GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., «La capilla funeraria ... », art. cit., pp., 30-31. «*Más me hago cargo de doscientos mil mrs. que el licenciado García Cervantes de Gaete dio por el sitio del sagrario viejo q. está a la mano derecha del Altar Mayor para hacer en el su entierro y capilla*» A.P.SM8., Libros de Fábrica II, 1583-1625, f. 30

¹¹ En 9 de junio de 1574 se firmó, ante el escribano Pedro de Carmona, la escritura de transacción y trueque de la Capilla de Santa Ana y la iglesia de Santa Maria. La familia Loaisa se comprometió a pagar a la Iglesia 7.500 maravedises de renta de juro de a 20.000 maravedises cada millar, de los 40.000 maravedises que tenían de renta sobre las alcabalas

de ganados, heredades y carnicerías de esta ciudad. También fundaron una Capellanía en su Capilla de Santa Ana A.P.T Pedro de Carmona 1574-1575, 9/6/1574, Caja nº 6.

¹² » ... *Queremos e mandamos que la Capilla e enterramiento que tenemos en la Iglesia del Señor San Martín en la Capilla Mayor de la dicha Iglesia ande junta con todo ello por Mayorazgo ...* «. La transcripción de este documento la hemos tomado de la obra de Juan Tena, quien a su vez refiere haberlo leído en el archivo particular de la familia trujillana Núñez Secos. Ésta es propietaria, todavía hoy, de la villa de campo que Pedro Suárez de Toledo tenía entre Trujillo y Monroy. Es de suponer que Tena leyó el protocolo original salido de la escribanía de Francisco de Villatoro entre los restos del archivo de los Orellana Toledo guardado en la citada villa campestre; particular que no hemos podido confirmar. Tampoco el Archivo de Protocolos de Trujillo conserva documentos notariales firmados por Villatoro con anterioridad a 1574. TENA FERNÁNDEZ, J., *Trujillo ...*, op. cit., p., 341.

¹³ DÍEZ GONZÁLEZ, M». C., *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres*, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Cáceres, 2003.

¹⁴ En 1587 se remata la primera nave-capilla, cabe el crucero, y la ciudad ordena encalarla y poner las armas del rey Felipe. La documentación dice muy claramente que se entregan «*los dos escudos en alto*» para la clave de la dicha capilla A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 6/11/1587, f., 341. En junio de 1588 el albañil Pedro Martín recibe 30 ducados como pago por el encalado (previsiblemente con esgrafiado o cantería falsa) de la bóveda A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 20/6/1588, f., 422; y un mes después, Juan Cristóbal recibía 20 ducados por pintar y dorar la bóveda A.M. T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 22/7/1588, f., 427.

¹⁵ «Volviendo de aquellas partes [Frisia y Flandes] el capitán Mendo trajo muchas y diversas reliquias en cajas y bultos de preciosidad, y curiosidad para que se colocasen en su capilla ... se colocaron [allí] el mismo día de su vocación, que es de San Ildefonso, a veinte y tres de enero del año de mil e seiscientos e dos». DÍEZ GONZÁLEZ, M». C., *Arquitectura de los conventos franciscanos ...*, op. cit., p., 348.

¹⁶ «Acordase que el señor Rodrigo de Sanabria sea comisario con el señor Gómez de Salís para la obra de la capilla de esta sala de ayuntamiento y se haga de la traza y como les pareciere y como quede muy buena y muy pulida y como conviene al culto divino». A.M.T.

Actas de Acuerdos 1583-1590, 29/10/1584, f., 134.

¹⁷ La obra de albañilería-bóvedas vaídas- de la sala alta del Ayuntamiento viejo fue hecha en 1585 por Juan de Vargas, maestro de obras de Plasencia: *«Julio doce. Se cometió al Señor Melchor González, comisario de la obra de la sala del Ayuntamiento, que escriba a la ciudad de Plasencia para que den licencia que Juan de Vargas, maestro de obras, venga a ver esta obra de la sala del Ayuntamiento y a dar orden cómo se asienta el ladrillo en las bóvedas y se envíe persona que con el dicho Juan de Vargas, e con otro buen oficial lo trate y concierte el salario que se le ha de dar»*. A.M.T. Actas de Acuerdos 1583- 1590, 12/7/1585.

Francisco Sánchez y un oficial que trajo de Plasencia, hicieron la obra de cantería *«Julio, de 1585. Libramiento. Que se libren a Francisco Sánchez, cantero, y al oficial que trajo de Plasencia para la obra de la sala del Ayuntamiento, cuatro mil y novecientos y cincuenta y cuatro maravedises de sus salarios y otros derechos»*. A.M T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 7/1585.

En los trabajos de cantería intervino también García Carrasco, probablemente en la traza y ejecución de la portada-capilla que alojaba el altar: *«Mayo 26 de 1585. Este día se libró a García Carrasco, cantero, la mitad del tercio postrero por la obra de la sala, digo de la capilla del Ayuntamiento alta*. A.M T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 26/5/1585.

¹⁸ A.M.T. Cuentas de Propios 1506-1518,1511, f., lIOr. Cuentas de Propios 1505-1519, 1518, f., 210r. Real Provisión de Felipe II al concejo de la ciudad de Trujillo para que pueda dar cada año 30.000 maravedís como salario a un maestro y mozos de coro. Despachada en Madrid, a 16 de febrero y refrendada de Juan Gallo de Andrada, legajo 40, carpeta 2, 2 folios. Real Provisión despachada en Madrid, a 14 de diciembre y refrendada de Lucas de Camargo, para que Trujillo pueda dar a 5 ministriles 38.750 maravedís y 24 fanegas de trigo hasta el 12 de agosto de 1588 y de allí en adelante por tiempo de 6 años 125.000 maravedís y 30 fanegas de Trigo, legajo 59, carpeta 23.

¹⁹ *«Camino de Santa Cruz se llega a corta distancia al Humilladero, que es un templecito redondo sobre tres gradas, con ocho columnas y cúpula encima de muy buena traza, y el cual se terminó de hacer, según un letrado, en el 1596. En medio hay un Crucifijo con una columna de orden corintio»*. PONZ, A, *Viaje por Extremadura* (1778), Tomo 1, Biblioteca

Popular Extremeña, Salamanca, 1983.

²⁰ Es importante señalar que este tipo de bóvedas no se hacían en Trujillo, ni de cantería ni de ladrillo, a pesar de ser uno de los modelos característicos de nuestro Renacimiento. Como prueba de ello baste mencionar el acuerdo municipal porque el que se mandaba venir de Plasencia a un maestro albañil que supiese hacerlas: » ... *que escriba a la ciudad de Plasencia para que den licencia que Juan de Vargas, maestro de obras, venga a ver esta obra de la sala del Ayuntamiento y a dar orden cómo se asienta el ladrillo en las bóvedas ...* «. A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 12/7/1585.

²¹ «*Seis mil doscientos e sesenta mrs. a Juan Átvarez, tendero, de los tapices [para el Ayuntamiento]*». A.M.T. Cuentas de Propios 1505-1519, 1519, f., 234v

²² ANDRÉS ORDAX, S., y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *El patrimonio artístico de Trujillo (Extremadura)*, Editora Regional de Extremadura, p., 153.

²³ A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 26/5/1585~ 21/10/1582.

²⁴ «*Octubre 11 de 1585. Comisión sobre pintura de la Sala. Cometiése al señor Melchor González, comisario de la obra de la sala alta del Ayuntamiento, envíe a llamar al pintor de Cáceres para tratar con él la pintura de la dicha sala*». El 26 de este mismo mes de octubre ya estaba el pintor de Cáceres en Trujillo, pues se trata del concierto de su trabajo en el siguiente acuerdo: «*Octubre 26 de 1585. Este día se comió a los señores Hernando de Ore/lana y Gómez Salís que concierten con el pintor de Cáceres la pintura y dorado de Ja sala del Ayuntamiento, dándole el salario que parezca ser justo e de manera que les parezca mejor como quiera la ciudad*». A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 11 y 26/10/1585.

²⁵ ANDRÉS ORDAX, S., y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *El patrimonio ...*, op. cit., p., 153.

²⁶ «*Habiéndose terminado la restauración de las pinturas del Salón Consistorial encomendada al artista, Don Francisco Ruiz de la Hermosa, por acuerdo del día treinta y uno de mayo último, contenido en el particular quinto del acta del expresado día, se dispone que con cargo al capítulo de imprevistos del Presupuesto Municipal vigente, se le pague Ja cantidad de mil novecientos veinte reales a que asciende la obra hecha, y como quiera que además del*

trabajo anterior se Je haya encomendado también pintar un cuadro al óleo que represente a S. M el Rey de España, Don Alfonso XII, se tenga en cuenta esta obligación contraída antes de expirar el presupuesto vigente, para poder pagar el importe de dicho cuadro durante los tres meses de ampliación con cargo al capítulo de imprevistos de dicho presupuesto». A.M.T. Actas de Acuerdos 1875, 28/6/1875.

²⁷ A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 30/5/1586; 20/10/1586.

²⁸ ANDRÉS ORDAX, S., y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *El patrimonio ... , op. cit.*, p. 139. VV.AA, *Trujillo Crisol de Culturas*, Lunwerg, Barcelona, 1995, pp., 59-60. MALDONADO ESCRIBANO, J., «Palacios, cortijos y casas de campo en las dehesas de Trujillo (Cáceres), XXXIV coloquios Históricos de Extremadura, Trujillo, 2005, pp., 382-386.

²⁹ MONTIJANO GARCÍA, J. M., *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002, p., 300.

³⁰ Es evidente que la ausencia de las armas de los promotores -las estrellas de los Paredes- como fondo del escudo y estas palabras responden a la voluntad de ensalzar la fe en Dios y su gloria y perfección por encima del honor y la vanidad terrenales que representaban blasones y divisas.

³¹ Quizás la imagen más impactante y elaborada de todo el conjunto a través de la cual el anónimo autor de las pinturas demuestra una gran pericia y capacidad compositivas. Clodoaldo Naranjo se refirió a ella en su obra Trujillo y su tierra Historia monumentos e hijos ilustres. en la que recoge la transcripción de las dos sentencias que ilustran los libros portados por dos ángeles: «las almas de los justos están en la mano de Dios y no los tocará el tormento de la muerte». «Los justos vivirán por siempre y junto al Señor está su recompensa». NARANJO ALONSO, C., *Trujillo y su tierra. Historia, monumentos e hijos ilustres*, tomo II, Trujillo, 1922, pp., 156-157. C.frs. etiam: MALDONADO ESCRIBANO, J., «Palacios, cortijos... », *art. cit.*, p., 385.

³² HUTCHISON, J. C., *The J/llustrated Bartsch*, New York, Abaris Book, 1980. IruIDOBRO SALAS, C., «Catálogo de grabados alemanes de la Biblioteca Nacional», en AA W., *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Educación y Cultura, Electa, España,

Madrid, 1997, pp., 338 y 575. SANZ FERNÁNDEZ, F., «Ecos de Rogier de la Pasture, Dierick Bouts, Hans Memling y Martín Schongauer en las composiciones de Fernando Gallego», *XXXIII Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2005.

³³ «Salió electo por décimo provincia/ el R.P.F Alonso Altamirano, natural de Trujillo, de la familia de este apellido, varón muy docto ... Fundase en su tiempo el Convento de San Antonio de Religiosas Descalzas de la primera Regla de Santa Clara, en la ciudad de Trujillo, primera planta del monasterio Real de las Descalzas de Madrid, de donde vinieron las fundadoras, y entraron en la nueva fundación el año de mil y quinientos y setenta y cuatro ...», SANTA CRUZ, J. de, O.F.M., *Crónica de la Santa Provincia de San Miguel*, facsímil de la edición única de 1671, Col. Crónicas Franciscanas de España, Vol. XIX, Ed. Cisneros, Madrid, 1989, Cap. XVIII, p., 50. TENA FERNÁNDEZ, J. *Trujillo Histórico ...*, *op. cit.*, p., 38.

³⁴ A.M.T. Actas de Acuerdos, 1590-1596, 15/9/1595.

³⁵ Mandáronse librar cinco mil seiscientos ochenta y nueve maravedises de las cosas de hierro labrado, grapas, tarugos y barras para el reloj de San Martín y quinientos noventa y ocho reales y catorce maravedises que costaron la compra y acarreo de los azulejos. A.M.T. Actas de Acuerdos 1590-1596. 11,13 y 15/12/1595.

³⁶ A.M.T. Actas de Acuerdos 1590-1596, 19/1/1596.

³⁷ A.M.T. Actas de Acuerdos 1602-1610, 1607, f., 312r.

³⁸ A.M.T. Libros de Acuerdos, 1583-1590, f, 211. A Gabriel Miranda, pintor, «por las demasías y dorado de la puerta de San Francisco». A.M T. Libros de Acuerdos 1590-1596, 18/3/1596, f., 67.

³⁹ A.M T. Libros de Acuerdos 1590-1596, 21/1/1596, f., 55v.

⁴⁰ A.MT. Actas de Acuerdos 1590-1596, 21/8/1592.

⁴¹ A.M.T. Actas de Acuerdos, 1583-1590, 14/10/1585, f., 209. *Vid. etiam* notan^o 64.

⁴² BRUQUET AS GALÁN, R. *et alter*, «Los retablos. Conocer y conservar», *Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 2, 2003. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía renacentista y barroca*, Cuadernos de Arte Español, nº 48, historia 16, Madrid, 1992. GÓMEZ ESPINOSA, T., «Policromía del gótico final. El retablo Mayor de la Catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil de Siloé», *Congreso Internacional Gil de Si loé y la escultura de su época*, Burgos, 1999. *C.frs. etiam*: SANZ FERNÁNDEZ, F., *Fernando Gallego y su taller en el Altar Mayor de Santa María de Trujillo (ca. 1490)*. Trabajo de Grado defendido en la Universidad de Extremadura en septiembre de 2006, inédito.

⁴³ El mismo Fernando, los años finales de su vida, quizás cuando su estilo había sido superado en Salamanca por la introducción de una corriente renovada y más italianizante -pensemos en Juan de Borgofia que en junio de 1504 era llamado por la Universidad para «*tomar la pintura del retablo*» de la Capilla del Estudio- retomó sus trabajos de juventud como *pintor a lo morisco*, si tornamos la denominación de las ordenanzas de Córdoba de 1493, ya citadas, ejecutado junto a Pedro de Tolosa en 1507 los artesones y las vigas de la tribuna de la capilla de la Universidad. Véase: GÓMEZ MORENO, M., «La Capilla de la Universidad de Salamanca», *B.S.C.E.*, VI, 1913, pp., 321-329. *C.frs. etiam*: SILVA MAROTO, P., *Fernando Gallego*, Caja Duero, Salamanca, 2004, pp., 51 y 430.

⁴⁴ BENA VIDES CHECA, J., *Prelados Placentinos*, Sandoval, Plasencia, 1999, pp., 83-84.

⁴⁵ SANZ FERNÁNDEZ, F., *Fernando Gallego y ...*, *op. cit.*, p., 40.

⁴⁶ A.M.T. 12/11/1484, legajo 4, carpeta 9. *Doc. cit.* por SÁNCHEZ RUBIO, M» de los A., *Documentación Medieval. Archivo Municipal de Trujillo (1256-1516)*, Parte 1, Instituto Cultural «El Brocense», Cáceres, 1992, p., 119.

⁴⁷ De este pintor conocemos muy poco, a penas el dato ya referido. No obstante, aparece como testigo de cargo en el juicio inquisitorial seguido contra el trujillano Pérez Jarada «*Alonso González, pintor, vecino de Trujillo, dijo que puede haber tres años, poco más o menos, que estando este testigo en la plaza, vio como don[. ..] Cohen enviaba un cuarto de carnero con un mozo suyo a Gonzalo Pérez Jarada. Y el mozo lo llevaba en la mano de fuera, e como lo vio el amo que lo llevaba así, llamo/e e riñó con él e hizo/e que lo cubriese, e luego lo se lo llevó a su casa ...*» A.H.N. Proceso contra Gonzalo Pérez Jarada, Regidor de Trujillo.

Causas de la Inquisición. Judíos. Toledo. 1489-1490, 29/1/1490, legajo 175, nº 662, f., 20r. *Doc. cit.*, en: BEINART, H., *A Jewish community in Extremadura on the eve of the expulsión from*

⁴⁸ *Jain*, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalén, 1980, p., 292. A.M.T. Actas de Acuerdos, legajo 8, carpeta 24, ff., 48 y 88. *Cfrs. etiam*: TENA FERNANDEZ, J., *Historia de Santa María de la Victoria*, Serradilla, 1930, pp., 53-ss.

⁴⁹ Especialmente importante son los restos hallados durante las obras de consolidación, limpieza y restauración del retablo Mayor del templo. Entonces, se descubrió que los listones verticales o pies derechos que sustentan la estructura se reaprovecharon de una armadura policromada de aproximadamente el siglo XIV. Así mismo, fue durante el transcurso de estas obras, en 2003, cuando ararecieron varias piedras románicas policromadas en verde, negro y rojo en el bajo cubierta del ábside.

⁵⁰ A.M T. Cuentas de Propios 1505-1518, 1505, legajo 8, carpeta 24, f., 15v.

⁵¹ A.M.T. Cuentas de Propios 1505-1518, 1505, legajo 8, carpeta 24, f., 10v.

⁵² Así se desprende de los asientos contables del libro de Cuentas de Propios de 1505-1518, ya citado. Un ejemplo interesante será el de Alonso Casco, probable hermano del pintor homónimo, que se intitula tanto carpintero como entallador; también el del morisco Gutierre de Soto, que aparece como albañil cuando se ocupa de la pavimentación de calles: «*Cuatro mil mrs. que dio a Diego de Ore/lana y Gutierre de Soto, albañiles, porque mudaron la calzada de la puerta de Fernán Ruiz*»; y como carpintero allí donde ha de colocar, por ejemplo, un portillo: «*Este día, diez y seis de octubre de mil quinientos e ocho años, ante Los dichos señores, pareció presente Juan de Ve/asco e Alonso Cervantes e Diego de Orellana e Gutierre de Soto, carpinteros, vecinos de La dicha ciudad de Trujillo e dijeron que ellos tomaban a hacer las cuatro puertas que se han de hacer a las puertas de San Juan e Santiago e Santa Cruz y de Hernán Ruiz*». A.M T. Cuentas de Propios 1506-1519, 8/5/1508, legajo 8, carpeta 24, f., 60r. A.M.T. Actas de Acuerdos 1507-1509, 16/10/1508, legajo 9, carpeta 1, f., 53r.

⁵³ BENA VIDES CHECA, J., *Prelados ... , op. cit.*, p., 138.

⁵⁴ «A Villalobos, pintor, seis mil mrs de Los oficios del día del Corpus». AM.T. Cuentas de Propios 1505- 1519,1509, legajo 8, carpeta 24, f., 95r. «Seis mil mrs. a Alonso de Villalobos, pintor, por las cosas que hizo para la fiesta del Corpus Cristi». AM.T. Cuentas de Propios 1505-1519, 26/4/1511, f., 112r. «A Villalobos, pintor, por la fiesta del Corpus de 1514, cinco mil mrs.». A.M.T. Cuentas de Propios 1505- 1519, 1514, f., 160v.

⁵⁵ A.M.T. Actas de Acuerdos 1530-1533, 21/4/1531, Legajo 19, Carpeta I.

⁵⁶ A.M.T. Actas de Acuerdos 1619-1630, 1623, f., 202r.

⁵⁷ TENA FERNÁNDEZ, J. *Trujillo Histórico y Monumental*, Trujillo, 1988, p., 414.

⁵⁸ «*Octubre 3 del J 583. Libramiento -retablo- Ayuntamiento. Este día se mandaron librar a Juan Sánchez, pintor, veinte ducados para cuenta de los sesenta en que está obligado a pintar y dorar el retablo de la sala alta del Ayuntamiento de esta ciudad, está obligado ante Bartolomé Diaz, escribano*». A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 3/10/1583. *Vid etiam*: A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 11/6/1583, f., 82.

⁵⁹«*Diciembre 6 de 1582. Libramiento. En este día se mandaron librar a Joanes de la Fuente, diez ducados para la hechura de una imagen de San Gregario que hizo para La sala del Ayuntamiento*».

⁶⁰ A.P.T. Pedro de Carmona 1570-1571, 27/7/1570, Caja nº 5, ff., 210r-210v. ⁶¹ A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 30/5/1586 y 20/10/1586.

⁶¹ A.M.T. Actas de Acuerdos 1576-1583, 6/12/1582. «*Se libró a Muriel Solano catorce ducados por pintar y dorar la imagen de San Gregario de la capilla del ayuntamiento*». A.M.T. Actas de Acuerdos 1576- 1583, 18/4/1583.

⁶² Pedro de Mata, por ejemplo, doraba la imagen de San Andrés del Ayuntamiento en 1593. «*Enero 20 de 1593. Libramiento de San Andrés. Este día se mandó librar a Pedro Mata, pintor, veinte y dos ducados porque pintó a S. Andrés*». A.M.T. Actas de Acuerdos 1590-1593, 20/1/1593.

⁶³ SANZ FERNÁNDEZ, F., *Fernando Gallego...*, *op. cit.*, p., 90.

⁶⁴ «Este día se mandaron librar a Juan Jiménez pintor trescientos reales a cuenta del dorado del escudo de la plaza» A.M.T. Actas de Acuerdos, 1583-1590, 14110/1585, f., 209. Este escudo, bien es cierto que sin color, puede imaginarse y percibirse en el dibujo que el taller de Laborde hizo de la plaza Mayor de Trujillo a comienzos del siglo XIX, poco después de la invasión napoleónica. Y más recientemente en la *veduta* histórica que Miguel Sanz Salazar, coautor de esta investigación, ha realizado del mismo recinto.

⁶⁵ De este autor, afirma Benavides Checa que fue responsable de las pinturas del Altar Mayor del templo trujillano de San Martín, cuya mazonería había realizado Francisco Rodríguez en 1572: «se leyó una petición que el Cura y Beneficiados de la Iglesia del Señor San Martín dieron, suplicando a esta Ciudad haga alguna limosna a la dicha Iglesia para ayuda al retablo que para ella se hace, y esta Ciudad acordó que trayendo facultad de S. M para ello, se le señale y dará de limosna por esta vez cien mil maravedises». A.M.T. Actas de Acuerdos 1569-1576, 8/2/1572. *Cfrs. etiam*: BENA VIDES CHECA, J., (1907). *Prelados ...*, *op. cit.*, p., 137. A.P.SM. Cuentas de Fábrica 1538-1590.

⁶⁶ Una vez el concejo se aseguró el patronato de la Capilla Mayor que le habían discutido Diego de Vargas y Hernando Pizarro, como demuestran las armas de la ciudad que aloja el alfiz. Véanse: AM.T Conventos, 6/10/1562, leg. 34, carpeta, 2. AM T. Libro de traslados, leg. 4, carp. 4, ff., 238-240. AH.P.C. Protocolo de Cristóbal de Cabrera, 3/2/1564, leg., 4.419, ff., 62-66. *Doc. cit.* en DÍEZ GONZÁLEZ, M». C., *Arquitectura de los conventos ...*, *op. cit.* *Cfrs. etiam*: *Crónica de la Provincia de San Miguel de la Orden Franciscana, escrita por Fray José de Santa Cruz, 1671, p., 369-370.*

⁶⁷ AM.T. Actas de Acuerdos 1590-1596, 4/12/1595, f., 485v.

⁶⁸ A.M.T Actas de Acuerdos 1590-1596, 18/3/1596, f., 67. «Por dorar los escudos de la puerta de la iglesia de San Francisco ...», Cuentas de Propios 1593-1611, f., 126.

⁶⁹ AM.T. Actas de Acuerdos 1596-1602, 1601, f., 478r. Actas de Acuerdos 1602-1610, 1607, ff., 311 r .. 312ry319v.

⁷⁰ AM.T Actas de Acuerdos 1583-1590, 6/11/1587, f., 341. A.M.T. Actas de Acuerdos 1583-1590, 22/7/1588, f., 427.