

VIDRIERAS EN LAS IGLESIAS DE LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN EN EXTREMADURA



Moisés Bazán de Huerta

Miguel Centellas Soler





**VIDRIERAS EN LAS IGLESIAS
DE LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN
EN EXTREMADURA**

**Moisés Bazán de Huerta
Miguel Centellas Soler**

VIDRIERAS EN LAS IGLESIAS DE LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN EN EXTREMADURA

Moisés Bazán de Huerta
Miguel Centellas Soler



Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa



Unión Europea

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital



Cáceres, 2021



Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa



Unión Europea

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital



Vidrieras en las iglesias de los pueblos de colonización en Extremadura.
Moisés Bazán de Huerta y Miguel Centellas Soler.

Editan:

Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España,
Agencia Estatal de Investigación y Fondo Europeo de Desarrollo Regional.
Junta de Extremadura. Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital.

Este libro se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado: *Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio* (Proyecto HAR2017-87225-P), coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.

- Financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación (Proyecto HAR2017-87225-P).
- Financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional / Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital), mediante la ayuda GR18101.

© de la edición, texto y fotografías:

Moisés Bazán de Huerta y Miguel Centellas Soler.

Imagen de cubierta:

Rosetón de la Capilla-Escuela de Santa María del Camino, por Ángel Atienza.

Imagen de contracubierta:

Vidriera de la Iglesia de Torrefresneda, Badajoz, por Ángel Atienza.

Maquetación e impresión: Control P

ISBN: 978-84-949836-9-6

Depósito Legal: CC-000169-2021

Impreso en España ~ Printed in Spain

*A Carmen y Pilar,
nuestras compañeras de viaje,
por su apoyo incondicional.*
Moisés y Miguel

Índice



1. INTRODUCCIÓN	11	Conquista del Guadiana	124
2. LA VIDRIERA EN SU EVOLUCIÓN	15	El Torviscal	130
3. VIDRIERAS EN LAS IGLESIAS DE LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN EXTREMEÑOS	27	Enterríos	138
4. VALLE DEL ALAGÓN	34	Hernán Cortés	142
Alagón del Río	37	Los Guadalperales	146
El Batán	40	Obando	149
Pajares de la Rivera	45	Palazuelo	152
Pradochano	47	Pizarro	157
Puebla de Argeme	51	Puebla de Alcollarín	165
Rincón del Obispo	55	Torrefresneda	169
San Gil	57	Valdehornillo	173
Valdencín	61	Vegas Altas	180
Valderrosas	64	Vivares	184
Valrío	66	Yelbes	188
Vegaviana	69	Zurbarán	192
5. VALLE DEL TIÉTAR Y OTROS PUEBLOS CACEREÑOS	72	7. VEGAS BAJAS DEL GUADIANA	196
Barquilla de Pinares	75	Alvarado	199
Pueblonuevo de Miramontes	78	Barbaño	202
Rosalejo	83	Capillas-Escuelas de las casas aisladas	205
Santa María de las Lomas	89	Gévora	210
Tiétar	93	Guadajira	212
Valdeñigos	100	Lácara	216
Rincón de Ballesteros	104	Novelda del Guadiana	221
Valdesalor	107	Valdebótoa	223
6. VEGAS ALTAS DEL GUADIANA	110	Villafranco del Guadiana	226
Alonso de Ojeda	113	8. SUR DE LA PROVINCIA DE BADAJOZ	230
Casar de Miajadas	116	Brovales	233
Casas del Castillo de la Encomienda	122	Docenario	238
		La Bazana	241
		San Francisco de Olivenza	244
		9. BIOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS	248
		10. BIBLIOGRAFÍA	261



Interiores de las iglesias de Brovales y Yelbes.





1 Introducción

Este libro se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado: *Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio* (HAR2017-87225-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER, coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.

Es fruto de las investigaciones desarrolladas a lo largo de los últimos 11 años sobre las iglesias de los pueblos erigidos por el Instituto Nacional de Colonización en Extremadura. El tema fue parcialmente tratado en una primera publicación genérica de 2010, pero el análisis más sistemático se ha realizado en el marco de tres proyectos nacionales consecutivos¹, que han producido a su vez seis libros de autoría colectiva. En cada uno de ellos hemos incluido estudios sobre los templos y las obras religiosas que albergan, dando a conocer un interesante patrimonio, llamativo por su carácter innovador.

Todas estas publicaciones están debidamente recogidas en la bibliografía, pero tiene sentido recapitular el proceso seguido. El primer libro, *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, utilizaba el agua como hilo conductor para articular investigaciones sobre diversos periodos históricos y zonas geográficas; en él analizábamos las iglesias de colonización situadas en el Valle del Alagón, tanto desde el punto de vista arquitectónico como artístico. Con un planteamiento parejo, la segunda edición: *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, daba continuidad al modelo, utilizando el río Tajo como elemento vertebrador de un buen número de estudios; allí incluimos en un único capítulo los templos ubicados en el Valle del Tiétar. En 2017, *Paisajes culturales del agua* se centraba ya en el concepto de paisaje cultural para definirlo y aglutinar múltiples investigaciones ordenadas en cinco secciones, que daban especial cabida al arte contemporáneo; dos estudios paralelos sobre las iglesias y el arte de los pueblos de colonización en las Vegas Altas del Guadiana nos ocuparon entonces. Un año después, *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, tomaba como principal zona de referencia la franja geográfica ubicada entre las cuencas de los dos principales ríos extremeños, y en ese marco tratamos las edificaciones en las Vegas Bajas. Bajo el título *Paisajes culturales en la Extremadura meridional. Una visión desde el*

¹ Los títulos de los tres proyectos son: *Entre Toledo y Portugal: miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo* (HAR2011-14107-E); *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR2013-41961-P) y *Paisajes Culturales en la Extremadura meridional: una visión desde el Patrimonio* (HAR2017-87225-P).

patrimonio, en 2019 y ya bajo el proyecto que nos ampara, cambiamos el enfoque para analizar un tema en gran medida inédito: los cementerios de los pueblos de colonización, incluyendo sus capillas. Y en 2021, dentro de un último libro: *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural*, completamos la revisión geográfica de toda la comunidad extremeña al incluir los enclaves religiosos situados al sur del río Guadiana.

Complementan esta sistemática revisión otros estudios sobre los precedentes italianos del fenómeno colonizador español, una propuesta de ruta turística por los pueblos del Alagón y dos estudios monográficos centrados en artistas muy significativos: Manuel Rivera y Arcadio Blasco.

En los citados trabajos incluimos ya menciones a las vidrieras, pero solo como un elemento más del rico conjunto de manifestaciones artísticas dentro del ámbito religioso. Ahora nos centramos en dicho tema, pues consideramos que tiene entidad propia y conviene darlo a conocer de manera más pormenorizada. Para ello recuperamos parte de nuestros comentarios, ampliándolos y reorientándolos bajo un nuevo enfoque.

Para esta revisión hemos seguido, entendemos que de forma coherente, un esquema de ordenación similar al de los capítulos citados. Organizamos así cinco zonas marcadas por un criterio geográfico, pues se empieza por la provincia de Cáceres y vamos descendiendo hacia el sur de Extremadura. Tienen especial presencia los valles fluviales, zonas que en cierta medida se corresponden con las actuaciones del INC en la región. Introducimos aun así algunas modificaciones. Dos enclaves que quedaban aislados en la provincia de Cáceres (Rincón de Ballesteros y Valdesalor) los hemos incluido como apéndice del capítulo dedicado al Valle del Tiétar, completando así el repaso de la provincia cacereña. Por otra parte, y desligados ya de los condicionantes geográficos de los proyectos previos, agrupamos en sendos bloques los pueblos de las Vegas Altas y las Vegas Bajas del Guadiana, independientemente de su ubicación en la ribera norte o sur del río. El barrido de toda la región se completa con los pueblos dispersos al sur de Badajoz, agrupados en un último capítulo. Consignamos también el valor de las Capillas-Escuelas, una tipología que daba cobertura a las casas aisladas y de la que hay más de 20 edificios en nuestro territorio. Pretender su análisis completo desorientaría el estudio, por ello de forma al menos testimonial hemos incluido alguna muestra, como la capilla para las Casas del Castillo de la Encomienda y otras dos clónicas en la zona de las Vegas Bajas, que conservan buenos ejemplos de vitrales. Para presentar internamente las iglesias dentro de cada zona hemos optado por una ordenación alfabética, que al menos permite localizar cada pueblo con cierta facilidad siguiendo el índice.

Todo este conjunto se ha recogido en un mapa global y otros cinco parciales, en los que se sitúan los distintos enclaves y se identifican por un código de colores. Hemos de aclarar que en el contenido del texto no están todos los pueblos de colonización extremeños y en los mapas se indican en gris o con menos resalte los no estudiados. Son varios los motivos de exclusión. En algunos casos porque la presencia de las vidrieras no es relevante o no tienen una intervención de carácter artístico, mostrándose incoloras o con una realización básica y seriada (La Moheda, Gargáligas, Rucas, Alcazaba, Balboa, San Rafael de Olivenza o incluso Sagrajas, donde eran transparentes y fueron pintadas con posterioridad). Peculiar es el caso de Valungo, obra de Alejandro De la Sota, que aun estando en esas circunstancias, es un proyecto interesante que merece citarse por su singularidad al ubicar las cristaleras. También hemos prescindido de iglesias como Valdivia, Valdelacalzada, Guadiana y Pueblonuevo del Guadiana, por cuanto sus vidrieras son muy recientes y apenas tienen que ver con el estilo de las fundacionales. De esta manera la uniformidad del conjunto no se ve dañada ni se presta a confusión.

Las zonas establecidas no implican cambios de estilo entre las vidrieras localizadas en una u otra, aunque sí se detectan intervenciones mayoritarias de algunos artistas en determinados ámbitos. Es el caso de Ángel Atienza, muy presente en iglesias del Valle del Alagón, Arcadio Blasco en Vegas Altas o Antonio Hernández Carpe en el Valle del Tiétar, aunque sus obras están también repartidas por el territorio. Son los tres autores más representados, aunque conviene conocer que muchos de estos creadores son artistas todoterreno, que aportan también a estas iglesias del INC, además del diseño y realización de las vidrieras, técnicas como la pintura, el mosaico, el pirograbado o la cerámica. Puntualizamos que las fechas con que datamos cada una de las iglesias en los análisis individualizados es la que figura en los proyectos de construcción, por lo que cabe añadir uno o varios años más para fechar la terminación de los templos y por tanto sus vidrieras.

Hay que precisar igualmente que en el estudio no nos ocupamos de la iluminación artificial de las iglesias, aunque sea un factor complementario también relevante. Se resuelve habitualmente con lámparas y apliques de hierro. Si bien en algunos templos el sistema se ha sustituido, se conservan la mayoría de las instalaciones originales. El modelo más repetido son las lámparas cilíndricas de hierro con cruces horadadas, aunque las hay cruciformes, concéntricas o con crucetas de madera que sostienen cilindros. Los apliques de pared para los candelabros y bombillas son también de hierro negro y muestran diversas soluciones.

Sin perder el rigor en el análisis, hemos querido dar importancia a las imágenes, que dejan patente la calidad del material. La maquetación intenta potenciar el valor de las fotografías, con fondos negros que resaltan el cromatismo. El acopio visual es por tanto muy amplio, pero aun así es solo una parte del conjunto. Hemos procedido a una selección de los ejemplos y renunciado a piezas cuando existen otras con similares parámetros. Un criterio aún más selectivo hemos aplicado a las fotografías del exterior de los edificios, que se incluyen solo en algunos casos, normalmente porque ayudan a entender aspectos del templo. En la misma medida, no hemos podido incluir todas las plantas de las iglesias, a pesar de disponer de las mismas. Hemos elegido las más originales y en concreto las que permiten comprender mejor la ubicación de los vanos o determinados efectos visuales. Es el caso de Yelbes, Pizarro o Pradochano, con cristalerías dispuestas en muros quebrados en diente de sierra; Alagón del Río, de planta triangular; El Torviscal, con una capilla lateral anexa repleta de ventanales; iglesias de planta circular, como Alonso de Ojeda, Entrerriós y Docenario, y otras basilicales o en cruz latina, como Vegaviana y Torrefresneda; o por último la peculiar estructura de Valderrosas, con planta en L.

Este trabajo es fruto de la estrecha colaboración entre Moisés Bazán de Huerta, Historiador del Arte, Profesor Titular de la Universidad de Extremadura y Miguel Centellas Soler, Arquitecto y Profesor Titular de la Universidad Politécnica de Cartagena. Ambos han formado parte de los citados proyectos nacionales, siendo Moisés Bazán Investigador Principal junto a Vicente Méndez del actual. Queremos hacer una mención expresa a Antonia Esther Abujeta Martín, investigadora en Historia del Arte y compañera en los proyectos iniciales. Realizó con nosotros buena parte del trabajo de campo, visitando los pueblos e iglesias de colonización. A ella debemos también algunas de las fotografías. También mostramos nuestro reconocimiento a María del Mar Lozano Bartolozzi, coordinadora del Grupo de Investigación ARPACUR (Grupo HUM 012 de la Junta de Extremadura) e Investigadora Principal de los dos primeros proyectos de investigación nacionales. Hemos de citar igualmente a las diócesis de Coria-Cáceres, Plasencia y la Archidiócesis de Mérida-Badajoz, cuyos responsables eclesiásticos facilitaron los accesos a las iglesias, y en concreto a sus párrocos, que amablemente nos atendieron y permitieron con paciencia que hiciéramos toda la labor de campo. Agradecemos también el tratamiento de algunas fotografías a Víctor Soler Hurtado, estudiante de arquitectura, y a Miquel Centellas Lorenzo, diseñador gráfico, que ha dibujado los mapas representados. Por último,

nuestra gratitud a Dacha Atienza, Jacqueline Canivet y Laura Cárdenas por las imágenes biográficas que han aportado, y a Zacarías de Jorge Crespo por las fotografías de las Casas del Castillo de la Encomienda.

La investigación se sustenta también por una intensa labor de consulta de archivos, centrada en los fondos del INC en el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación (que ha tenido diversas denominaciones en los últimos años), custodiados en la propia sede ministerial en Madrid y su archivo en San Fernando de Henares, y fundamentalmente en el Archivo del Centro de Estudios Agrarios de la Junta de Extremadura, asentado en Mérida. Ello nos ha permitido conocer los proyectos de pueblos e iglesias, con sus planos e indicaciones, pero al tiempo hay que consignar que en los expedientes no se informa de los autores de las artes plásticas. Para ello hemos recurrido a un conjunto de fichas con información elaborada por funcionarios del INC, que sí recogían filiaciones, aunque hemos comprobado que no siempre fiables. El cotejo estilístico y otras fuentes nos han permitido finalmente identificar o atribuir casi la totalidad de los autores de las vidrieras extremeñas. En una línea paralela, en 2019 la Junta de Extremadura elaboraba un portal accesible online con información relativa a los pueblos de colonización en la Comunidad².

Debido al espacio disponible, en el estudio individualizado de las vidrieras de las iglesias hemos prescindido de las notas al pie y citas bibliográficas. Igualmente, por su extensión no incluimos las referencias a cada uno de los proyectos originales localizados en archivos. Parte de la bibliografía manejada se incluye en un último capítulo, en el que no hemos incluido los textos sobre arquitectos. Hemos optado por una división en tres bloques: el primero sobre la colonización española y el contexto artístico español, un segundo sobre los artistas autores de estas obras en Extremadura y el último más específico sobre vidrieras.

² Publicaciones - Portal Ciudadano (gobex.es).



2 La vidriera en su evolución

“El arquitecto encuentra su esencia en el espacio, en el vacío definido. El espacio que definen los muros no es perceptible sin la luz penetrando en él; por tanto, al hablar de arquitectura no sólo hablamos de estructuras, sino de las luces y las sombras que definen este espacio. Por ello la luz es parte fundamental de la arquitectura y ésta la tiene que tener en cuenta cuando proyecta nuevos espacios. (...) La vidriera permite matizar la luz que penetra en los espacios arquitectónicos. El color de los vidrios, su textura, su transparencia o la disposición que elijamos para ellos son los elementos que permiten componer los efectos de luz que ayudan a potenciar el espacio donde son ubicados”³.

Valga esta cita para introducir la manifestación artística que nos ocupa, estrechamente vinculada con la arquitectura. La vidriera tiene un carácter funcional por cuanto forma parte de la iluminación de los edificios, pero sirve también de soporte iconográfico para imágenes y elementos decorativos con un alto contenido simbólico. Una somera revisión evolutiva nos va a ocupar en las próximas páginas, trazando un recorrido desde sus orígenes medievales hasta la actualidad, incluyendo referencias históricas y técnicas, con una especial atención para el ámbito español que nos enmarca.

Las primeras palabras del Creador en el Génesis son *Fiat Lux*, “Hágase la luz”, sobre las que meditó San Agustín. El Evangelio de San Juan define a Cristo como *Lux Vera*, “la verdadera luz”, y el propio Jesús declara: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida”. Como vemos, las referencias a la luz en la religión católica están muy presentes y asumieron un hondo sentido espiritual en la época de esplendor de la vidriera. El hombre de la Edad Media adoraba los colores saturados, que eran concebidos como los mejores intérpretes de la luz divina⁴. Ir a la iglesia no solo suponía recibir instrucción y consuelo, sino también entrar en un mundo mágico y cerrado, vivir una experiencia mística que volvía al hombre más receptivo a Dios. El de la vidriera es, por tanto, un arte *atmosférico*⁵, que en cierto modo supera las sensaciones que puedan transmitir otras manifestaciones como la pintura o la escultura, con las que en cualquier caso dialoga y se complementa.

³ BARRAL I ALTET, Xavier, *Vidrieras contemporáneas. Siglos XX-XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2006, p. 9.

⁴ MARTINEAUD, Sophie, *Vitraux. Légendes de Lumière*, París, Flammarion, 2001, p. 91.

⁵ LEE, Lawrence, SEDDON, George; STEPHENS, Francis, *Vidrieras*, Barcelona, Destino, 1987, p. 7.

El color asume a su vez cualidades espirituales. El azul, que suele utilizarse en los fondos para ganar en profundidad, adquiere un especial protagonismo; es la luz divina que impregna el universo y también el color de la Virgen María, como el blanco, que evoca virginidad y pureza. El oro aporta prestigio y encarna a la Trinidad, el amor divino y la dimensión celeste. El verde alude a la esperanza y el renacimiento, mientras el rojo es el color de los mártires y está ligado también a la imagen de Cristo⁶.

También es interesante valorar que los colores están condicionados por la cantidad de luz que los atraviesa y además se ven igualmente influidos por las tintas vecinas, por tanto su valor es relativo. Un azul plenamente iluminado deviene casi blanco, mientras el rojo se torna opaco, casi negro, a la caída del día. Un rojo situado junto a un azul se torna violáceo; un azul junto a un amarillo resulta turquesa, y si cohabitan un rojo y un amarillo, el primero deviene naranja y el segundo dorado. Según Viollet-le-Duc, los vidrieros de la Edad Media eran ya conscientes de estas condiciones, al menos de forma intuitiva, así como de las relaciones armónicas o interferencias que se podían producir⁷.

En un principio se obtenía pasta vítrea fundiendo arena de río limpia y ceniza vegetal, y fueron introduciéndose novedades, incorporando el color a partir de óxidos metálicos o pintando sobre la superficie por medio de la grisalla, que matizaba los tonos. En el ámbito eclesiástico de la Edad Media es donde la técnica adquiere un pleno desarrollo; de forma más modesta en el Románico, y con plena eclosión en el Gótico. El papel del abad Suger en Saint-Denis abrió el camino hacia los espectaculares conjuntos vitrales de las catedrales góticas que se extendieron por Europa desde el siglo XIII y siguientes, con Chartres como ejemplo destacado, pero también otros muchos en Francia (Notre Dame de París, Reims, Sainte Chapelle, Bourges, Rouen, Estrasburgo, Beauvais), Alemania (Colonia, Nuremberg), Italia (Asís, Florencia, Milán), Inglaterra (Canterbury, York, Salisbury, Gloucester, Westminster) o España (Burgos, León, Toledo, Barcelona, Palma de Mallorca, Sevilla...), que se prolongaron hasta los siglos XV y XVI.

La nueva arquitectura, basada en el sistema de contrafuertes y arbotantes, permitía liberar la función del muro y utilizarlo como fuente de luz. Estos elementos de refuerzo, en zonas como el ábside, se disponían a suficiente distancia como para no dificultar el paso de la luz. Pero el resultado no tenía por qué ser necesariamente luminoso; muchas catedrales góticas, con su intenso cromatismo, podían resultar oscuras, desde luego más que con una luz natural obtenida por vidrios traslúcidos. Todas cuentan con los grandes rosetones como signo de identidad, sumándolos a la gran altura de los vitrales que dan a la nave o el transepto.



Esplendor del Gótico. Sainte Chapelle, París.

⁶ MARTINEAUD, Sophie, *Ob. cit.*, p. 91.

⁷ *Ídem*, pp. 91-92.

El efecto de una luz coloreada se podría haber obtenido con la simple combinación de fragmentos vítreos, pero el interés de la empresa iba más allá. Se trataba de contar cosas, no quedarse solo en lo decorativo. El vitral era así un gran medio para desarrollar programas iconográficos que ilustraran a los fieles. Es cierto que su lectura podía ser incomprensible para buena parte de ellos, pero la simbiosis con las homilias del predicador complementaría su capacidad de difusión. El pueblo percibe que existe un poder superior, visualizable a través de estos impresionantes conjuntos. Incluso los reyes y donantes privados se beneficiaron de esta situación costeando buena parte de las construcciones.

Nos han llegado testimonios sobre el alcance de esta técnica, pero, como se ha señalado, los tratados sobre el arte de la vidriera carecen de planteamientos teóricos. Se centran en la descripción de los procesos de ejecución, que se han mantenido constantes durante siglos. Los aspectos teóricos hay que buscarlos en los textos de literarios, filósofos o teólogos⁸. El tratado más conocido confirma este aserto, por cuanto se centra en el oficio y su vertiente artesanal. Nos referimos al capítulo sobre la realización de vidrieras del *Diversarum Artium Scheda* del monte benedictino Teófilo, escrito entre 1100 y 1120, y que, a título de ejemplo, incluye consejos como estos que constituyen el capítulo XVII del Libro Segundo:

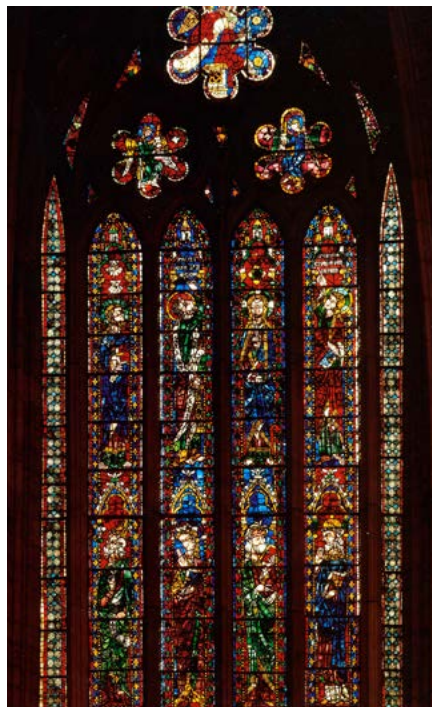
“Cuando quieras componer vidrieras primero haz un tablero de madera completamente liso, de dimensiones suficientes para que se puedan trabajar dos paneles de cada ventana. Toma yeso y extiéndelo con un cuchillo sobre todo el tablero. Echa encima agua abundante y restriégalo con un paño por todas partes. Y cuando esté seco toma las medidas del ancho y alto de un panel de la ventana y marca sobre el tablero con la regla y el compás sirviéndote de plomo o estaño. Si quieres incorporar un borde trázalo tan amplio como te guste y de conformidad con el dibujo que hayas escogido. Hecho esto, dibuja tantas figuras como quieras, primeramente con plomo o estaño, luego con color rojo o negro, trazando cada línea con cuidado porque será necesario, cuando hayas pintado el vidrio, hacer corresponder las sombras y luces según la superficie del tablero. Disponiendo la variedad de los ropajes, marca el color de cada uno en su lugar y de las demás cosas que te propongas pintar indicando el color con una letra. Toma luego un recipiente de plomo y echa dentro yeso triturado con agua; haz dos o tres pinceles de pelo de cola de marta o de ardilla, de gato o de crin de asno. Toma una pieza de vidrio del tipo que prefieras a condición de que sea en cada parte mayor del espacio que debe ocupar y colócalo sobre dicho lugar. Como verás a través del vidrio la línea sobre el tablero traza con tiza sobre el vidrio solamente el contorno. Si el vidrio es tan grueso que te impide ver la línea trazada sobre el tablero, toma vidrio blanco y vuelve a copiar sobre él; cuando esté seco aplica el vidrio grueso sobre el blanco y poniéndolos al trasluz marca las líneas como quieras. De esta manera pintarás todas las piezas de vidrio con la indumentaria, las manos, pies, borde y cualquier otra cosa que quieras pintar.”

En esta línea, a lo largo de 31 capítulos, el texto de Teófilo fija todas las fases del proceso, mantenido en el tiempo con escasas variaciones. La consecución final de la vidriera ha de pasar por el boceto y diseño inicial, trasladado una vez que se apruebe a escala 1/1 en un cartón de corte; la elección del cristal, que determina las gamas cromáticas y se obtiene a partir de una burbuja que se transforma en una hoja plana con varios milímetros de grosor; el cortado del vidrio con instrumental adecuado, como la rulina o alicates, adaptándose al patrón con sus distintos calibres; la aplicación de

⁸ NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 159 y 163.

la grisalla para matizar la luz y crear sombras, enriquecida posteriormente por nuevos esmaltes y el amarillo de plata; la cocción en un horno de mufla para fundir la pintura; el complejo proceso del emplomado, con una red de perfiles en H que acogen los cristales y se sueldan con estaño, sujetándose con clavos hasta que finalmente se ajusten al marco; el enmasillado, que fija las tiras de plomo; la colocación de varillas de refuerzo y el anclaje final al muro con mortero y en relación con las vidrieras vecinas. No nos extendemos más; las referencias a aspectos técnicos se han ido completando por fuentes de lo más diverso a lo largo del tiempo⁹. De hecho, la acumulación de experiencias más los nuevos hallazgos irían afianzando todos los aspectos a considerar. Por ejemplo, fue clave la aparición del amarillo de plata en torno al 1300, que facilitaba aplicar en un solo vidrio diferentes colores sin tener que combinar varias piezas, lo que redundaba en una cierta economía de medios sin perder impacto visual. Permitía por ejemplo no tener que cambiar de cristal para obtener los cabellos, o convertir un azul en verde o un rojo en naranja, además de modificar las tonalidades. Ello trajo consigo un efecto más pictórico y menos compartimentado. También el uso del vidrio doblado supuso un importante avance, buscando el equilibrio entre grosor y opacidad.

Disponemos además de otras referencias que permiten contextualizar la evolución del vitral. Trabajos recopilatorios, como el de Brown y O'Connor¹⁰, recogen aportaciones sobre la técnica empleada, la organización gremial, el reparto de tareas, la relación con los clientes, etc., que se va adaptando en cada país durante los siglos siguientes. Los vidrieros y sus talleres fueron en un principio itinerantes, trasladándose en función de los encargos, pero se hicieron más estables a finales del siglo XV, estableciéndose en las principales ciudades. Con el tiempo se detecta el tránsito del Gótico al Renacimiento, que no se vio modificado en la técnica, pero sí en ciertas pautas estilísticas, asumiendo además la influencia flamenca. Buena parte de los artífices que intervinieron en las catedrales españolas durante el Gótico Internacional fueron franceses, hasta la progresiva introducción del sistema de representación flamenco desde la segunda mitad del XV. En él los emplomados se fueron adaptando a los contornos de unas piezas algo más grandes, que permitían por ejemplo no alterar la unidad de los rostros, y ello, sumado al uso de los colores de mufla, contribuyó a que la tonalidad de las vidrieras se aclarase¹¹.



Catedral de León.

⁹ Al tratado de referencia de Teófilo se suman otros posteriores, reproducidos también parcialmente como apéndice en el interesante estudio de NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz... Ob. cit.*, pp. 163-176. Podemos leer así las aportaciones de Cennino Cennini en su *Libro dell'Arte* del siglo XIV; del vidriero francés Guillermo Marcillat, recogidas por Vasari en sus *Vidas*; el detallado manuscrito del español Francisco Herranz (siglo XVII); o las precisas definiciones de Viollet-Le-Duc ya en el siglo XIX.

¹⁰ BROWN, Sarah y O'CONNOR, David, *Artisanos medievales. Vidrieros*, Madrid, Akal, 1999.

¹¹ NIETO ALCAIDE, Víctor, *La vidriera española: ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1998, p. 125.

A lo largo del siglo XVI y con la introducción del Renacimiento se detecta en la resolución de las figuras más tridimensionalidad, unida a una mayor voluntad narrativa, que renueva algunos programas iconográficos. En comparación con la arquitectura del siglo XIII, se produce una cierta degradación de los postulados simbólicos de la luz para acentuar los valores temáticos de la vidriera¹². Además, la relación de unos vanos con otros, al estar algo más aislados, no se produce por un contacto físico, como en los vidrios continuos del gótico clásico, sino por el relato que se desarrolla y el ritmo de luces y sombras que se impone en el muro de la iglesia¹³. Con todo, el XVI es un siglo que, al menos en España, genera un cierto eclecticismo estilístico, hasta que publicaciones como las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo en 1526, contribuyeron a asentar el nuevo espíritu clásico. Hacia mediados del siglo se detecta en la vidriera una tendencia hacia el decorativismo, por medio del grutesco, y una posterior evolución dentro de parámetros manieristas.

Recomendaciones sobre la bondad de los cristales transparentes, que llegaban desde Italia; el uso de los cerramientos de alabastro traslúcido en algunas zonas; la incorporación de vidrieros flamencos que, una vez terminados sus trabajos volvían a sus lugares de origen sin crear escuela, junto a otros muchos factores, marcaron a fines del siglo XVI el desuso de esta práctica en países como España, y con ello la pérdida de los *secretos* que permitieran su continuidad¹⁴. Se hace así patente la crisis progresiva que sufrió el arte del vitral tras su preminencia en el arte gótico y su prolongación ya en el marco renacentista. Los conflictos iconoclastas generados por el protestantismo hicieron su mella, y corren paralelos a la progresiva sustitución de vitrales ilustrados por transparentes para favorecer la percepción de las pinturas durante la contrarreforma. En el siglo XVIII siguieron desapareciendo talleres vidrieros y la producción se vio muy restringida, hecho que se suma en el tramo final a las numerosas destrucciones en Francia a causa de la Revolución francesa. En España, sin embargo, a fines del XVIII empiezan a detectarse ya síntomas de cambio. Antonio Ponz describe vidrieras en sus periplos por España y fuera de ella; y Ceán Bermúdez, en su conocido *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, editado en 1800, ofrece ya biografías de estos artífices.

Pero será entrado el siglo XIX cuando asistamos a una progresiva recuperación de la vidriera, aupada por el espíritu romántico y su interés medievalista. Supone un auténtico resurgir en el que se redescubren la belleza y posibilidades de esta técnica. En Francia, los talleres de Sèvres, Clermont-Ferrand y otros apoyados por el gobierno, asumieron importantes proyectos de restauración y creación. El Neogótico facilitará este proceso expansivo, al igual que en Inglaterra y el resto de Europa, favorecidos por movimientos como los Nazarenos, los Prerrafaelitas, el Simbolismo o los Nabis. La Exposición Universal de Londres en 1851 colaboró igualmente a la consolidación, y cabe destacar el papel de William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*, que fue fundamental en décadas posteriores, con planteamientos progresivamente no imitativos. Talleres situados en Múnich exportaron también sus productos por Europa y América. La experimentación química abrió además nuevas posibilidades, y redescubrimientos como la doble capa o la obtención en Inglaterra del *cloisonné* a finales de siglo, que prescindía del emplomado sustituyéndolo por alveolos de metal rellenos de pasta vítrea, incorporaron nuevos avances.

¹² NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz... Ob. cit.*, p. 141.

¹³ *Ídem*, p. 146.

¹⁴ NIETO ALCAIDE, Víctor, *La vidriera española... Ob. cit.*, 222.

En Estados Unidos hay que destacar la gran aportación de John La Farge y Louis Comfort Tiffany, creadores del cristal opalescente, capaz de combinar múltiples colores y tonos. Tiffany buscó claridad y viveza, y lo consiguió a partir del *favrile*, que con la mezcla en caliente obtenía efectos de iridiscencia pronto muy valorados. Traslado además sus creaciones al ámbito decorativo más allá de la vidriera, siendo enormemente exitosos sus diseños de lámparas. Vegetación, exotismo, opulencia, son términos que podrían aplicarse a unas propuestas que permitieron renovar los modelos iconográficos. La empresa sobrepasó el concepto artesanal para adoptar una producción seriada que satisfizo a medio mundo y tuvo gran fortuna en Europa.

Otro de los fenómenos que acompaña este proceso tiene lugar a finales del XIX, en que los vitrales se desplazan de la arquitectura religiosa a la civil. Se diversifican así en nuevas tipologías, como la arquitectura social y del ocio plasmada en hoteles, casinos, restaurantes, cafés, kioscos, galerías o grandes almacenes, además de invernaderos, mercados, fábricas, estaciones de ferrocarril o metro e incluso residencias privadas.

Estas prácticas se verían acompañadas por la expansión del Modernismo, que, bajo distintas denominaciones, se mostraba opuesto al academicismo y se extendió con éxito por las principales capitales europeas. Los elementos naturales, la línea curva, su sentido decorativo y elegante alcanzaron una positiva respuesta, y en ese proceso de asunción la vidriera se convirtió en un arte capaz de dialogar en igualdad con cualquier otra manifestación plástica. En Francia las aportaciones de Jacques Gruber y Émile Gallé para una clientela selecta fueron especialmente valiosas. En Cataluña lo fomentaron grandes arquitectos como Gaudí, Puig i Cadafalch o Domènech i Montaner, quienes en un marco de integración de las artes lleno de novedades, propiciaron ejemplos tan notables como las Casas Thomas, Navàs o Lleó Morera, el Hospital de Sant Pau y el Palau de la Música Catalana, con su espectacular claraboya central. Los vidrieros Granell y Rigalt estuvieron entre los autores más destacados. En Madrid los ejemplos se amplían ya al cambio de siglo, y cabe citar las vidrieras del Palacio Longoria (1903), la Casa Villaamil (1906) y el Hotel Palace (1912), de la Casa Mauméjean.

En paralelo, en España desde fines del XIX se acometieron importantes programas de restauración, siendo el de la catedral de León uno de los empeños más importantes, al que seguirían otras catedrales, colaborando al fomento de esta técnica, que además se fundamentaba en textos teórico-prácticos sobre el proceso a seguir, como el de Antoni Rigalt en su discurso de ingreso en la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (1884). También surgieron nuevos proyectos, como la Catedral



Vidriera del Palau de la Música Catalana.
Antoni Rigalt.

Nueva de Vitoria o la Almudena en Madrid. Ante la alta demanda, surgieron nuevos talleres como *La Veneciana*, con varias sucursales, o la vizcaína *Vidrieras de Arte*. Al tiempo, otros conjuntos se encargaban a casas extranjeras, como Dagrant de Burdeos, que asumió los vitrales para la Real Academia de la Lengua en Madrid; o la Casa Mayer de Múnich, con delegaciones también en Londres y Nueva York, y autora de las vidrieras que cubren el Banco de España o la Diputación Foral de Guipúzcoa.

Papel clave en este proceso expansivo tuvo la citada Casa Mauméjean de París, que abrió filiales en Barcelona, Biárritz, Hendaya y Madrid, abasteciendo con importantes ejemplos el ámbito español y americano¹⁵. En Madrid asumió numerosos proyectos, aunque ya dentro del siglo XX. Caben destacarse la gran cúpula del Hotel Palace, más próxima al Modernismo; el Banco del Río de la Plata (sede hoy del Instituto Cervantes), el Instituto Geológico y Minero Español, el Palacio de Correos (hoy Ayuntamiento) o el cerramiento retráctil del hemicycle del Congreso de los Diputados, todos de carácter historicista; la claraboya del Museo Naval de Madrid, con un planteamiento geométrico; o la figuración religiosa que ostenta la iglesia de las Salesas Reales.

También en Madrid se hicieron importantes vitrales para edificios de ocio, como los cines Ideal o Avenida, y los teatros Calderón, Rialto, Infanta Isabel o Reina Victoria, con programas que discurren entre lo alegórico y lo decorativo, recurriendo a menudo al Neoplateresco, las guirnaldas o en algún caso influencias próximas al Art Déco. Este Art Déco, por otra parte, tendrá su ejemplo más significativo en la nueva *Alegoría del Progreso* para el citado Banco de España en Madrid, elaborada ahora por la Casa Mauméjean. Toda esta expansión de los espacios civiles sobre los que actuar hace que la vidriera se vuelva más cotidiana, y su multiplicación trajo consigo nuevas posibilidades experimentales o estilísticas.



Casa Mauméjean. Vidriera del Teatro Calderón de Madrid.

Aunque quizá no con tanta fuerza como en el XIX, la vidriera artística se mantiene, de forma selectiva, en la arquitectura de los siglos XX y XXI. Las pautas racionalistas del Movimiento Moderno y el Estilo Internacional no favorecieron precisamente las intervenciones decorativas. Asistimos a una auténtica revolución en el modo de construir y el progresivo afianzamiento del hormigón y el acero permite liberar la función de soporte de los muros, que pueden ser casi totalmente de cristal. Ello genera una importante producción de vidrio industrializado, pero no es el ámbito que ahora tratamos. La continuidad de otros modelos constructivos permitió la pervivencia de la vidriera artística y podremos observar como ésta se adapta a nuevos criterios estéticos y vías de experimentación.

Uno de los fenómenos que caracterizan a la vidriera en el siglo pasado es el encargo de proyectos religiosos a artistas de vanguardia, que asumen hacer los diseños aunque la ejecución la lleven a cabo especialistas en la técnica. Estas propuestas son asumidas como un auténtico reto con el que

¹⁵ REINOSO BLÁZQUEZ, Sheila, "El taller Mauméjean de vidriería artística. Ejemplos destacados", en NIETO YUSTA, Olivia (Coord.) y Otros, *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2019, pp. 79-101.

explorar distintas opciones y por ello los resultados son tan innovadores y valientes. Maurice Denis abre incluso un taller propio en el que combina la labor de artistas y vidrieros. Contar con artistas contemporáneos marcados por la modernidad para intervenir en edificios religiosos supuso una renovación notable el panorama, que solo podemos esbozar aquí.

Xavier Barralt señala como ejemplo pionero la iglesia de Raincy de 1923, con vidrieras de Marguerite Huré diseñadas por Maurice Denis, quien también colabora con Georges Desvallières y Jacques Chevalier en otros proyectos religiosos. Recuerda además que el padre dominico Marie-Alain Couturier defendía en 1938 en la revista *Art sacré* que la vidriera se beneficiaría al entrar en contacto con las tendencias modernas del arte, que se plasmó en los diseños para la iglesia de Assy, en la que colaboraron Chagall, Matisse, Bonnard, Rouault y Léger, entre otros¹⁶. También Georges Rouault asumió proyectos propios. Fernand Léger intervino, junto a Jean Bazaine, en la iglesia de Audincourt en 1950; y George Braque en la capilla de Santo Domingo de Varangeville pocos años después. Singular es la capilla de Vence (1948-1951), donde Henri Matisse asumió un proyecto global que incluía también los vitrales, con colores azules, verdes y amarillos que encarnaban el árbol de la vida. Y sobre todo la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp de Le Corbusier (1950-1955), que marca un punto de inflexión por su original sistema. La entrada de luz se reparte en ventanales diseminados con diferentes tamaños y colores. Los vanos presentan un gran derrame hacia el interior y ello contribuye a recrear una luz difusa para generar un ambiente de especial espiritualidad. La catedral de Reims acogería también nuevos ejemplos en los años sesenta, firmados por Marc Chagall o Maria Helena Vieira da Silva. En fechas ya posteriores, avanzados los años ochenta, Pierre Soulages intervino en la abadía románica de Santa Fe de Conques, centrándose en el tratamiento de la luz con la única presencia de líneas negras de hierro sobre vitrales blancos. Por su parte, la catedral de Nevers acogería también un amplio programa hasta los años noventa, con diseños de múltiples artistas.

En relación con este proceso de modernización, interesa resaltar, por su presencia también en las iglesias de los pueblos de colonización, la aparición del arte abstracto en la vidriera contemporánea, en parte ya apuntada. Barralt cita como punto de partida la decoración en 1926 del Café de Aubette en Estrasburgo, realizada por Theo Van Doesburg con la colaboración de Jean Arp y su mujer Sophie Taeube¹⁷. Pero incluso antes, en el ámbito religioso, hay que considerar la citada iglesia de nueva planta de Raincy. Aparte de ese temprano precedente, la Iglesia de Saint-Michel en Bréseux en torno a 1948 es probablemente la primera

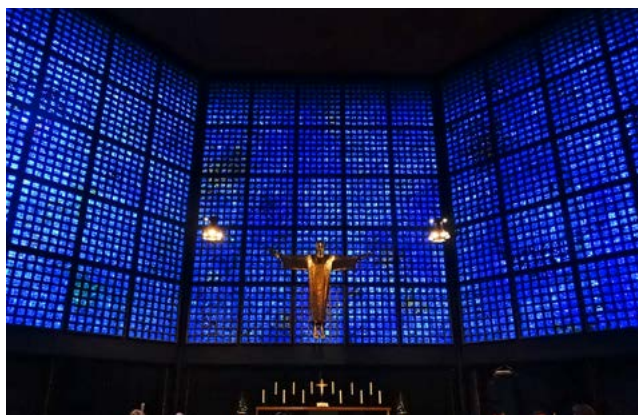


Alfred Manessier.
Vitrail en Saint-Michel en Bréseux.

¹⁶ BARRAL I ALTET, Xavier, *Vidrieras contemporáneas...* Ob. cit., pp. 64 y 66.

¹⁷ *Ídem*, pp. 68.

en incorporar vidrieras no figurativas a una iglesia antigua; corrieron a cargo de Alfred Manessier, junto a otras figurativas de Chagall o Rouault. Pero salvo en ejemplos como los citados esta presencia abstracta no se generaliza hasta los años cincuenta, pues las tareas de restauración tras la segunda guerra mundial se ligaron a la reconstrucción del patrimonio afectado con criterios más miméticos. Fuera de Francia, modernidad y abstracción encontramos también en Inglaterra, en la nueva catedral de Coventry de los años sesenta, con vidrieras de John Piper, o Liverpool (1967). O en la espectacular iglesia poligonal y campanario *Memorial Kaiser-Wilhem*, en Berlín, en torno a 1960, capaz de crear un ambiente de recogimiento único en su intensidad azul. Los numerosos ejemplos en el resto de Europa y fuera del continente se hacen ya inabordables.



Memorial Kaiser-Wilhem, en Berlín.

El otro factor que singulariza la evolución de la vidriera en el siglo XX es la incorporación del hormigón armado. En su origen hay que citar las investigaciones de Jean Gaudin y Jules Albertini en torno a 1928-1929, si bien fue Auguste Labouret quien patentó el sistema en 1933. No sabemos si era conocedor de estas prácticas, pero en fecha muy temprana cabe destacar en España la aportación del arquitecto Antonio Palacios, quien para el templo votivo de Mar de Paxón (Pontevedra) utilizó en 1930 piezas incoloras de vidrio industrial embutidas en hormigón, con precisas instrucciones para su confección y montaje¹⁸.

El uso del hormigón conllevaba que el emplomado pasaba a ser una opción, no la única vía. Tuvo además una gran acogida y se introdujo no solo en la arquitectura religiosa, sino en todo tipo de edificios civiles. Señala Nieto Alcaide que esta nueva técnica a los arquitectos no les causaba problemas de conciencia, convirtiéndose en signo de modernidad¹⁹. Su función también cambia, pasando a entenderse como muro translúcido más que como vano; podía así asumir una función sustentante que ofrecía múltiples posibilidades.

A su éxito contribuyó asimismo una ejecución más sencilla, que podía prescindir del uso del fuego y la cocción y el laborioso proceso del emplomado, repleto de secretos. Las *dalles de verre*, fragmentos irregulares de vidrio coloreado, se embutían en una lechada de hormigón sostenida por varillas de hierro que ofrece una gran solidez. La novedad residía también en que estos engarces son una alternativa a la uniformidad del plomo. Su distinto grosor, asumiendo el papel del negro,

¹⁸ NIETO ALCAIDE, Víctor, *La vidriera española... Ob. cit.*, pp. 315-317.

¹⁹ *Ídem*, p. 313.

generaba no tanto una línea como un trazo ancho mucho más libre y expresivo, que favoreció a su vez un mayor grado de geometrismo y abstracción. Cuando las composiciones son abstractas, en realidad podrían adaptarse a cualquier tipología, pero adquieren pleno sentido en un ambiente como el religioso, al transmitir sensaciones a partir del tamizado lumínico.

En España la prioridad de las restauraciones tras la guerra civil supuso en principio una recuperación de los modelos pasados neogóticos que retrasó las posibilidades de incorporar diseños modernos. Pero en la segunda mitad del siglo, avanzados los años cincuenta, se dispara la apuesta por la abstracción y el nuevo material con iniciativas paralelas muy interesantes. Destacan algunas iglesias del arquitecto Miguel Fisac en los años cincuenta, como la del Teologado de San Pedro Mártir de Alcobendas, que incorporaba la abstracción en las vidrieras cenitales y laterales de Francisco Farreras, José Luis Sánchez y José María de Labra (1955-60). En la basílica de Arantzazu la casa francesa Verreries de Saint-Just-sur-Loire en Metz elaboró en 1957 las vidrieras según los diseños de Javier Álvarez de Eulate de 1954; eran abstractas y en hormigón, siendo calificadas por el autor como "mosaico transparente"²⁰. Cabe citar también la amplia vidriera de Albert Ráfols Casamada en el Santuario de la Virgen del Camino, próximo a León y concebido en 1957, aunque los vitrales se culminarían dos años después, dialogando con el expresivo apostolado escultórico de Josep Maria Subirachs. Barralt señala la iglesia de los Hogares Mundet en Barcelona de 1957 como una de las pioneras en introducir la modernidad y la abstracción en el diseño vitral español. Estuvieron a cargo de Joan Vila-Grau, Jordi Doménech y Will Faber, si bien la mayoría están firmadas en los años sesenta.

Teniendo en cuenta este marco temporal, y aunque sea difícil datar el momento concreto de terminación de los templos, comprobamos que las iglesias de colonización que hemos estudiado en Extremadura y ahora presentamos corren paralelas en fechas y están por tanto entre los proyectos más tempranos que incorporaron al arte religioso tanto el uso del hormigón como un lenguaje plástico de carácter abstracto. En parte gracias al amparo de José Luis Fernández del Amo, estas avanzadas propuestas tuvieron cabida en la España del momento, enmarcadas por un intenso debate sobre la introducción de nuevas formas en el arte católico, antes incluso de la celebración del Concilio Vaticano II que consagraría este proceso²¹. Los artistas que asumieron estos encargos del INC, en una línea de ruptura con el academicismo imperante, consiguieron desde la relativa modestia de la empresa dar un paso importante en la asunción de la modernidad.

Con el camino abierto, en las décadas siguientes la vidriera ha ido asentando con normalidad estas prácticas innovadoras tanto en edificios eclesiales como civiles. Destacar nombres es complicado por las inevitables ausencias, pero puede citarse al segoviano y académico de San Fernando Carlos Muñoz de Pablos, que inició su trayectoria en 1961 en la antigua catedral de Santa María de Vitoria, destacando los tres vitrales en hormigón del presbiterio con un lenguaje plástico menos tradicional que el resto del conjunto²². Dedicado con taller propio tanto a la restauración como la creación, tiene una consolidada trayectoria, asumiendo un carácter más innovador y experimental en la composición abstracta de Barco de Valdeorras o en sus paneles autónomos²³.

²⁰ <https://www.arantzazu.org/index.php/es/basilica/vidrieras/proceso-de-elaboracion>.

²¹ Ver UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 144-155.

²² CORTÉS PIZANO, Fernando y GONZÁLEZ DE VIÑASPRE, Mikel Delika, *Estudio y Plan Director de las vidrieras de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, Fundación Catedral de Santa María, 2009, pp. 30-31.

²³ <http://vetraria.es/>.

Valiosas son también las aportaciones del vidriero Luis Quico, como la iglesia de Santa Marina de Villarcayo (Burgos) en 1968, que presenta un cúmulo de óvalos horadados con una colorista traslación al interior. También tiene presencia en Extremadura, con sus vidrieras abstractas para la iglesia de las Hijas de María en Don Benito (Badajoz)²⁴.

El pintor y vidriero cordobés Antonio Povedano trabaja en este campo desde los años sesenta con una actividad continuada y en colaboración con diversos arquitectos. Se mueve indistintamente en la figuración geometrizable, en que destaca el enorme vitral de 132 m² de la Parroquia de las Hijas de María Inmaculada en Córdoba (actual Parroquia de Santa María Madre de la Iglesia), de 1965-66; o la abstracción pura de la capilla del Colegio de la Institución Teresiana El Brillante, de 1967, donde geometría y color inundan el espacio²⁵.



Antonio Povedano. Vidriera para la capilla del Colegio de la Institución Teresiana, Córdoba.

El académico catalán Joan Vila-Grau, se ha especializado en el ámbito religioso, con una producción muy amplia extendida por Cataluña y el resto de España. Cuenta con valiosas aportaciones también en el terreno teórico, a través de libros y revistas. Las vidrieras de la Sagrada Familia de Barcelona son su obra cumbre, realizadas por *Vitralls Bonet* e inmersas ya en el siglo XXI. Intenta interpretar el sentido luminoso y colorista que ambicionaba Gaudí, planteándolas desde la abstracción pura, con una fragmentaria y armónica combinación de colores que se aclara mientras asciende.

Nuevos nombres se suman a la relación, como Domènec Fita, con propuestas de carácter geometrizable; el leonés Luis García Zurdo, con una identidad muy personal que va del expresionismo a la abstracción, al igual que el valenciano Ximo Roca o los hermanos burgaleses Santiago y Enrique Barrio. Otros autores establecen un estrecho diálogo con nuevos soportes arquitectónicos, como el logroñés Antonio Luis Sainz Gil (*Keshava*), o Pere Valdepérez i Ripollés. La colaboración entre el pacense Nini Hernández y José Ignacio Pertegaz se ha centrado desde finales de los años setenta en la experimentación, trasladada también al campo objetual. Y cabe también citar a José Fernández Castrillo, muy innovador en el tratamiento deconstructivo del material y el espacio²⁶.

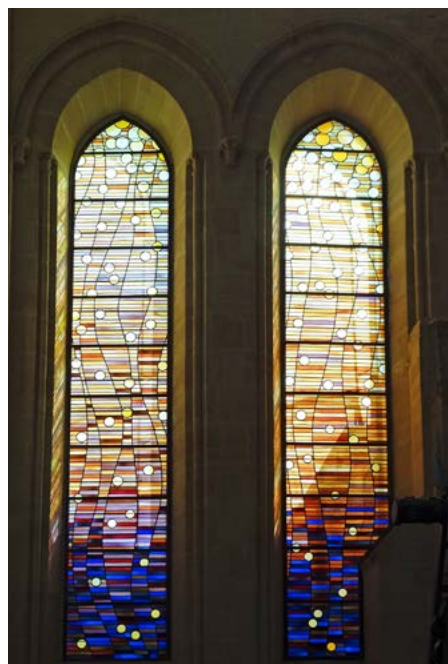
Terminamos el recorrido volviendo a las intervenciones contemporáneas sobre templos antiguos, y en ese sentido la realizada en la Catedral de Cuenca es una de las más interesantes del último siglo.

²⁴ FERNÁNDEZ NAFRÍA, Francisco Magín, *Semblanza de la obra de Luis Quico*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos, 2000.

²⁵ VV. AA., *Antonio Povedano*, Ayuntamiento, Diputación Provincial y Club UNESCO de Córdoba, 2004, pp. 25-26 y 180-182.

²⁶ De ellos se ocupan Víctor Nieto y Xavier Barralt en los libros citados.

En 1990 se formalizó un programa iconográfico que debía aludir a la Historia de la Salvación, pasando por las etapas de Creación, Redención y Glorificación. Su autor sería Henri Dechanet, a partir de los diseños de él mismo y otros tres artistas contemporáneos vinculados con la ciudad: Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Bonifacio Alonso²⁷. No era el primer caso de intervención en un edificio antiguo, pero sí resulta modélico en la adaptación al medio del lenguaje de la modernidad. Son vidrieras emplomadas con soldadura de estaño y líneas finas, elaboradas durante 5 años. Torner en sus 15 vitrales apostó por dominantes dorados, con sutiles alusiones a la separación entre el cielo, la tierra y el agua, pero también otras tan sorprendentes como el Big Bang o la cadena de ADN. Rueda asumió 12 óculos con colores intensos en amplios planos. Bonifacio se inspira en el Génesis, con propuestas más inconexas e incorporando repintes al resultado final. Dechanet por último quiso plasmar la idea de Glorificación a lo largo de 30 vidrieras muy compartimentadas y sinuosas.



Vitrales de la catedral de Cuenca con diseño de Gustavo Torner.

Sirva como ejemplo de que el arte vitral mantiene su vigencia y es capaz de renovarse, y sin necesidad de extendernos fuera de España, donde las propuestas se multiplican exponencialmente. En los años ochenta del siglo XX nacieron algunas revistas especializadas y desde entonces se han celebrado congresos y exposiciones, dando relevancia al valor artístico de esta técnica. También los museos incorporan creaciones en vidrio a sus colecciones, y se han fomentado campañas de difusión. Cabe subrayar en este sentido el ciclo de conferencias impartidas en marzo y abril de 2000 por Víctor Nieto Alcaide en la Fundación Juan March, recuperando la historia de la vidriera española desde sus inicios a la actualidad, ligadas a su monumental trabajo impreso, citado en varias ocasiones²⁸. Pero también, aunque suponga aludir a campos que no podemos desarrollar, hay que resaltar la versatilidad de un material como el vidrio, que está muy presente también en otras manifestaciones artísticas²⁹, destacando por su paralelismo y modernidad las aplicaciones al campo de la escultura³⁰.

²⁷ LARA MARTÍNEZ, María y Laura, "Palabras de cristal: las vidrieras contemporáneas de la Catedral de Cuenca", en *Comunicación y Hombre*, nº 10, 2014, pp. 121-130.

²⁸ NIETO ALCAIDE, Víctor, *La vidriera española: ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1998.

²⁹ Cabe citar al respecto los ciclos de conferencias organizados desde 2008 por el Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón (MAVA), que han ido fijando la relación del vidrio con las demás artes, abarcando la performance, el cine, la música, la instalación contemporánea, la alta cocina y otros múltiples campos. Una iniciativa similar se desarrolló también en el Museo de Segovia durante 2014.

³⁰ Fundamental en este sentido es el trabajo de VILLEGAS BRONCANO, María Ángeles; DURÁN SÁNCHEZ, Jorge; SORROCHE CRUZ, Antonio y FERNÁNDEZ NAVARRO, José María, *La escultura en vidrio*, Granada, Universidad de Granada, 2017.

3 Vidrieras en las iglesias de los pueblos de colonización extremeños

El Instituto Nacional de Colonización (INC) se creó por decreto en octubre de 1939 y fue reconvertido en el Instituto de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA) en 1971. Las acciones que llevó a cabo el INC constituyen una de las iniciativas más ambiciosas de la época franquista y la mayor actuación en el medio rural en España en el siglo XX. Se centraron en la reconversión a regadío de amplias extensiones de terreno, incluyendo la construcción de grandes embalses y todo un sistema de canalizaciones, accesos e infraestructuras.

Para el cultivo de estas nuevas zonas se configuró un importante proceso colonizador, y durante ese periodo se construyeron en España alrededor de 300 pueblos, situados preferentemente en las cuencas fluviales. Cabe destacar las actuaciones en la parte alta del Guadalquivir, el Plan Jaén, y en la zona inferior del Guadiana, el Plan Badajoz; pero se extendieron también al Duero, el Ebro y otros ríos menores. Las principales áreas de intervención en el territorio extremeño se recogen en los capítulos siguientes.

Los pueblos disponían de un completo programa para que los colonos pudieran realizar una vida digna, aunque las condiciones no fueron nada fáciles³¹. El conjunto de mayor tamaño era el centro parroquial, muchas veces con vivienda para el párroco y las dependencias de Acción Católica. El edificio administrativo reunía las dependencias municipales y el despacho del alcalde, junto a una pequeña estafeta de correos y, a veces, el dispensario médico. El centro social se construía en los pueblos medianos o grandes y solía disponer de una sala para cine y teatro. También se preveían las escuelas para niños y niñas, en aulas



Interior de la iglesia de El Batán. Vidrieras de Ángel Atienza.

³¹ El programa de las iglesias y los centros parroquiales estaba fijado en la circular 246 del INC, de 1949, y se determinaba en función del número de habitantes del pueblo. De 50 a 100 personas se establecía una capilla con sacristía. De 100 a 200 y en adelante la iglesia, además de sacristía, debía contar con archivo parroquial, aseos, vivienda del sacerdote y locales de Acción Católica. Aun así, el tamaño y diseño se dejaba a criterio de los arquitectos.

separadas, y la vivienda del maestro. Se construyeron unos locales denominados *artesanías* para abastecimiento y usos comerciales, generalmente unidos a un porche y la vivienda del comerciante en la planta alta. También se erigió la Hermandad Sindical para facilitar el trabajo de los colonos. Por último, los Hogares Rurales, constituidos por el Frente de Juventudes y la Sección Femenina, realizaban actividades propagandísticas del régimen.

Dentro de este amplio programa, nuestros estudios se han centrado fundamentalmente en las iglesias, dando a conocer su variedad en los diseños arquitectónicos y la aportación artística, caracterizada por su modernidad³². Su importancia radica en la incorporación de jóvenes y entonces casi desconocidos artistas que propugnaron la renovación del arte litúrgico en el periodo difícil de los años cincuenta y sesenta. Personaje clave en esta decisión fue José Luis Fernández del Amo, arquitecto de plantilla del Servicio de Arquitectura del INC en Madrid desde 1947, pero que en 1952 fue nombrado además primer director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo³³. Desde la influencia que le otorgaba dicho puesto propició los encargos del Instituto a este grupo de creadores, convirtiéndose algunos con el tiempo en figuras clave de la vanguardia española. No olvidemos que cinco de los ocho miembros del grupo El Paso, fundado en 1957, trabajaron para el INC.

Otros factores, derivados del Concilio Vaticano II, condicionaron reformas posteriores. Por ejemplo la celebración del culto de cara a los fieles, que llevó a separar los altares del muro, convirtiéndose también en habitual desplazar las pilas bautismales desde su capilla a la nave o el presbiterio.

En definitiva, las iglesias de los pueblos de colonización han sido un campo de estudio de gran interés, y avanzando en nuestras investigaciones la vidriera se nos reveló como uno de los aspectos más significativos, por la variedad de recursos aplicados a un medio con bastantes limitaciones, pero al tiempo pleno de posibilidades. Realmente los artistas y arquitectos del INC supieron sacarle mucho partido. Es uno de los diversos ámbitos que, en el marco de una arquitectura sencilla, participa de un genuino proceso de integración de las artes, recuperado con intensidad en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo.

La luz pone en comunicación el espacio exterior e interior del edificio, permitiendo revelar las formas con intención expresiva. Los recursos combinados transforman la atmósfera para crear un ambiente propicio a la contemplación³⁴. Las vidrieras son un elemento consustancial a las iglesias, por la necesidad de matizar la entrada de luz para determinar el ambiente que impera en los templos. Se aprovechó esta circunstancia para convertirlas en un vehículo de expresión tan importante o más que el resto de manifestaciones artísticas. Entendiéndolas como un factor que personalizaba el edificio, los arquitectos cuidaron mucho su emplazamiento, y jugaron con su ubicación en presbiterios, naves laterales, capillas bautismales o el coro que se sitúa a los pies, dando así protagonismo a la fachada con una cruz o un rosetón. Su disposición, la forma y amplitud de los vanos, así como la mayor o menor densidad de los elementos que las componen, condicionan la luminosidad del recinto. Por ello

³² La circular 379 de 6 de noviembre de 1957 regulaba también la construcción de las iglesias e incluía pormenores que afectaban a las aportaciones de carácter artístico. Hemos manejado el ejemplar conservado en el Archivo del Centro de Estudios Agrarios de Mérida.

³³ Sobre su relevancia, ver, entre otros, CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitecto, 2010; y BEZARES FERNÁNDEZ, Débora, *El papel de Fernández del Amo en el arte sacro de los pueblos de colonización* (Tesis Doctoral), Pamplona, Universidad de Navarra, 2018.

³⁴ LÓPEZ LÓPEZ, Teodoro Agustín, "El patrimonio artístico del siglo XX en las Vegas Altas", en *Actas del I Encuentro de Estudios Comarcales Vegas Altas, La Serena y La Siberia*, Villanueva de la Serena, Asociación Cultural Torres y Tapia, 2008, p. 254.



Vista desde el coro de la iglesia de La Bazana.
Vidrieras de Antonio Hernández Carpe.

se decide a menudo situarlas a bastante altura, ayudando a paliar las elevadas temperaturas de la zona.

En ocasiones, trabajar desde Madrid o sin tener muy en cuenta las condiciones locales concretas, tuvo consecuencias poco afortunadas, por resultar insuficientes o, a la inversa, dejar filtrar un excesivo calor. Y a veces las derivaciones fueron inesperadas, como en Lácara, donde la luz sobre el presbiterio dañaba los lienzos de Flora Macedonski situados en el mismo y acabaron desplazándose a la nave. En otros casos se dispusieron cortinajes (Alonso de Ojeda, Balboa); se introdujeron celosías para matizar el

efecto (Valuengo), o directamente se cegaron vanos (Villafranco del Guadiana). Pero en la gran mayoría de iglesias las dimensiones y el efecto general son equilibrados y denotan total coherencia.

Los arquitectos determinaban el lugar y el tamaño, incluso pudieron realizar algunos de los diseños, como sospechamos en Alonso de Ojeda, Novelda del Guadiana, Villafranco del Guadiana o Valuengo. Pero lo habitual es que dejaran en manos de los artistas plásticos los motivos internos a representar. Estos adaptaron los temas evangélicos u ornamentales a sus planteamientos personales, aunque con supervisión para no apartarse excesivamente de la ortodoxia. Con ello ofrecieron soluciones de lo más diverso, y es uno de los ámbitos del arte religioso en que se dieron propuestas totalmente abstractas, o al menos bastante alejadas de la figuración convencional. Fue por tanto una oportunidad aprovechada de forma inteligente y supuso un gran paso en la introducción de la modernidad artística.

Pero no debemos olvidar que las vidrieras asumen también un sentido simbólico, que pretende crear un marco adecuado para el recogimiento y la oración, de ahí que desde su origen fuesen entendidas como todo un sistema visual³⁵. De esta forma asistimos a un amplio despliegue iconográfico, inspirado por el apocalipsis, los evangelistas, las alusiones a la pasión, la eucaristía y otras referencias litúrgicas. Todo ello contribuye a crear un ambiente que propicie la oración y el recogimiento, generando una determinada desmaterialización del espacio a través de la luz y el color.

Buena parte de esta prolífica actividad para las iglesias del INC se gestó materialmente en un lugar concreto. El arquitecto Luis Feduchi, que por falta de presupuesto tenía entonces paradas las obras del edificio que luego sería Museo de América, cede una amplísima nave a Arcadio Blasco y José Luis Sánchez. El local se encontraba casi en bruto, con las paredes por enlucir y el suelo de tierra, pero permitía trabajar sin limitaciones de espacio y poco a poco lo fueron adecentando. Disponía de un horno eléctrico de cocción que ya había estado utilizando el fundidor Eduardo Capa. Allí por tanto empezaron a trabajar, junto a sus esposas Carmen Perujo y Jacqueline Canivet; pero pronto fueron aprovechando el lugar otros jóvenes artistas cuando tienen que abordar piezas de gran formato

³⁵ Así lo señala y estudia NIETO ALCAIDE, Víctor, *La Luz... Ob. cit.*

o se incorporan a los encargos del INC. Por allí pasaron Canogar, Serrano, Jardiel, Saura, Rivera, Labra, Vento, Hernández Mompó, Farreras, Berrocal, Julio Antonio, Suárez, y este ambiente de convivencia puede considerarse uno de los gérmenes del Grupo El Paso³⁶. Otros artistas contaban con taller propio, e incluso empresas que permitieron abordar con solvencia este tipo de encargos, como es el caso de Ángel Atienza.

En cualquier caso, conviene puntualizar que, dado el contexto, estas obras se hacían relativamente rápido y estaban

sometidas a ciertas limitaciones económicas. En ese sentido, hemos detectado trucos para amortizar el trabajo, como la recuperación de modelos cambiándolos de posición para lograr una aparente diversidad. Aun conociéndose licencias como esta, es también indudable que el resultado es altamente eficaz y se resuelven con inteligencia las limitaciones expresivas del medio.

Básicamente se adoptaron dos técnicas: el emplomado y el uso del hormigón como material de engarce, decisión que podía venir condicionada por el arquitecto, el artista, los plazos o el presupuesto. Cabe presumir la convivencia entre ambos creadores y estas circunstancias para tomar la decisión. En cualquier caso, con el paso del tiempo la técnica del hormigón se fue imponiendo a la más clásica, aunque las dos presentan interés.

El proceso de las vidrieras emplomadas es, en principio, más complejo y lento. Las técnicas utilizadas en la época que analizamos no varían demasiado de las tradicionales ni de las que se siguen usando en la actualidad. En esta técnica el grosor de los cristales es muy fino y la superficie plana, a diferencia de las dallas coladas e irregulares usadas con el hormigón. Las láminas se obtienen calentando el vidrio para aplanarlo con la presión de un bloque de madera o un rodillo. El templado ha de ser lento para evitar cristalizaciones, cuidando de eliminar las tensiones internas y que se pueda cortar sin quebrarse.

Técnicamente se comienza por dibujar el motivo sobre el papel a escala real, y en cada pieza se indican la numeración y el color. Este trazado se calca a una cartulina más gruesa, de manera que el modelo en papel pueda ser reaprovechado como guía más adelante. Las piezas de cartulina marcan los límites de cada cristal y se disponen sobre la lámina de vidrio, que se recorta con un punzón o rulina siguiendo el perfil. Una leve presión romperá el vidrio por los bordes y éstos se ajustan y liman con unas tenacillas. Es importante que el vidrio esté bien templado. Si se le aplican esmaltes o tierras vitrificadas para obtener color o efectos de sombreado, se realiza la cocción al horno. Para abordar el siguiente paso, los cristales de colores se colocan sobre el modelo de papel.



Rosetón emplomado en la iglesia de Valdebotoa. Detalle.

³⁶ GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Arcadio Blasco*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, pp. 25-26. El dato sobre el uso del local lo refrendan José Luis Sánchez en TRAPIELLO, Andrés, *José Luis Sánchez. El rescate de los signos*, Madrid, Rayuela, 1976, p. 181; y Arcadio Blasco en VV. AA., *Espirales de luz. Luis Cubillo y Arcadio Blasco (1956-1974)*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2018, p. 12.

En paralelo hay que obtener las tiras de plomo, que tienen un perfil en H para acoger los vidrios a uno y otro lado en los engarces interiores. Estos perfiles, maleables, se van colocando y curvando adaptándose a los bordes, y pequeños golpes de martillo ajustan el vidrio al marco. El plomo del armazón exterior tiene sección en U mirando hacia dentro, y una serie de puntas clavadas impiden el desplazamiento de las piezas situadas a los bordes una vez colocadas sobre la mesa. Ya emplomados los diferentes fragmentos se fijan los bordes, se sueldan con estaño las uniones y se repasa el plomo para ajustarlo.

Finalmente, para sellar la vidriera se aplica masilla, que consolida la unión entre los vidrios y el plomo y permite maniobrar para ponerla vertical o darle la vuelta. Este proceso es el que se conoce por empastado o enmasillado. Utiliza una base de blanco España y aceite de linaza y se aplica con un cepillo de cerdas. La elasticidad de esta aplicación absorbe las dilataciones y contracciones que generan los cambios de temperatura o las vibraciones, todo lo cual facilita su conservación. También se pueden usar virutas de madera para fijar las uniones. Tras limpiar la zona queda terminada la obra.

Uno de los aspectos llamativos, utilizado por ejemplo por Arcadio Blasco, es el repinte en negro de las líneas trazadas por el plomo en algunas zonas relevantes, como puede observarse en Brovales o El Torviscal. La solución resultó eficaz, aunque quepa objetar que el paso del tiempo ha ido dejando su huella y hoy algunos de esos perfiles han perdido nitidez y se encuentran desvaídos, pero en general siguen funcionando, como muestra la imagen adjunta.

Pero como hemos indicado, el fenómeno más sugestivo al que asistimos en este ámbito es el uso del hormigón para sustituir el habitual emplomado, un proceso que ha sido clave en la asunción de la modernidad, al desligarse de las connotaciones tradicionales³⁷. Tras inventarse la técnica en Francia a fines de los años veinte, ya señalamos cómo el arquitecto Antonio Palacios, en la iglesia de Mar de Paxón en 1930, introdujo en España esta novedad con piezas incoloras prefabricadas, si bien el pleno desarrollo de la técnica tiene lugar en los años cincuenta. Y hay que destacar que las obras de los artistas que trabajaron para el INC en España surgen en esos años, en paralelo o con escasa diferencia temporal a las iniciativas que se dan en Europa. Su aportación está por tanto bien posicionada dentro de esta actividad pionera, hecho que no ha sido suficientemente valorado. De igual modo, la apuesta por la abstracción también la encontramos en nuestro entorno y es muy relevante en la incorporación a la modernidad del arte religioso hispano.



Vidriera en El Torviscal. Arcadio Blasco.

³⁷ Lo desarrolla y contextualiza con lucidez NIETO ALCAIDE, Víctor, *La vidriera española... Ob. cit.*, pp. 313 y ss.

La particularidad de estas vidrieras en hormigón es el mayor grosor de los fragmentos vítreos, denominados dallas, que pueden alcanzar varios centímetros. Se consiguen a partir del vidrio colado en masa por fusión en hornos artesanos o industriales, calentando los componentes hasta obtener la reacción química deseada con los sulfuros, óxidos o azufres que le aporten color durante la cocción. Los resultados admiten múltiples variantes, con diferentes grados de brillantez, transparencia u opalescencia. Las dallas obtenidas en el taller de Ángel Atienza, por ejemplo, mantienen o incluso potencian las impurezas, burbujas, accidentes o cambios multidireccionales internos del material, dando lugar a interesantes efectos de textura y color.

Pero con la nueva técnica también son fundamentales los espacios que unen las dallas, que han de ser grandes para sujetar los cristales. Y no es solo una cuestión funcional; el efecto sombra generado por el hormigón es como un espacio negativo que acaba teniendo visualmente tanto protagonismo como los puntos de luz, y debe en consecuencia medirse y manejarse con cuidado.

Para conocer algunos aspectos técnicos contamos con el testimonio del artista asturiano Antonio Suárez, componente del Grupo El Paso y activo en estas fechas, cuyo método de trabajo y anotaciones pueden ser de interés por su carácter extrapolable, aunque no interviniera directamente en las vidrieras de colonización en nuestra zona. Muestra su preferencia por el vidrio de gran grosor, y establece la necesidad de ser muy riguroso en el diseño para garantizar la fidelidad del dibujo y el color en el resultado final. Disponía en el suelo los dibujos preparatorios al tamaño definitivo y situaba sobre ellos los fragmentos de vidrio, guiándose por las líneas que luego ocuparía el hormigón. La colocación era estudiada de forma minuciosa para economizar el número de trazos. Con el fin de evitar deslizamientos también se utilizaban moldes rígidos de 1 m², y se introducían varillas de hierro en el hormigón para asegurar su mayor resistencia, convirtiéndolo en armado³⁸. La rotura parcial de algunas vidrieras extremeñas (en Valrío y Casar de Miajadas por ejemplo) revela en efecto dicha estructura férrea en el interior.



Dallas engarzadas con hormigón armado en Conquista del Guadiana.



Ángel Atienza.
Detalle parcial en Conquista del Guadiana.

³⁸ GAGO, Ana, *El arte de Antonio Suárez aplicado a la Arquitectura*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón y Museo de Bellas Artes de Asturias, 2009, p. 27.



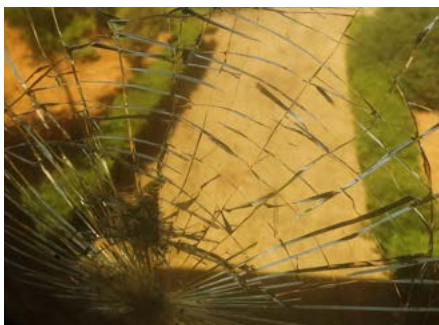
Vista exterior del rosetón de José Luis Sánchez en Vegaviana.

Es habitual también pegar parcialmente las dallas al fondo para evitar su movimiento al verter la colada; este proceso se hace con un recipiente no muy grande para controlar mejor la densidad. En definitiva, se busca que la mezcla ocupe todo el espacio libre, eliminando el aire y cualquier rendija. Con una paleta se iguala la capa resultante hasta unificar la horizontalidad y antes del fraguado se retira lo sobrante para que no queden restos.

Inevitablemente el propio sistema genera un cierto cambio estético, al fomentar el grosor de las líneas intermedias y con ello un aumento de la fragmentación, junto a una mayor irregularidad en la apariencia. Aunque dentro de la técnica haya alternancia de estilos, el resultado en general es bastante uniforme, hasta el punto de que es difícil distinguir las propuestas de los diversos artistas que trabajan para nuestra zona. Tan sólo en algunos casos pueden detectarse rasgos genuinos y reconocibles, y ello nos ha ayudado a identificar autorías cuando no había constancia documental.

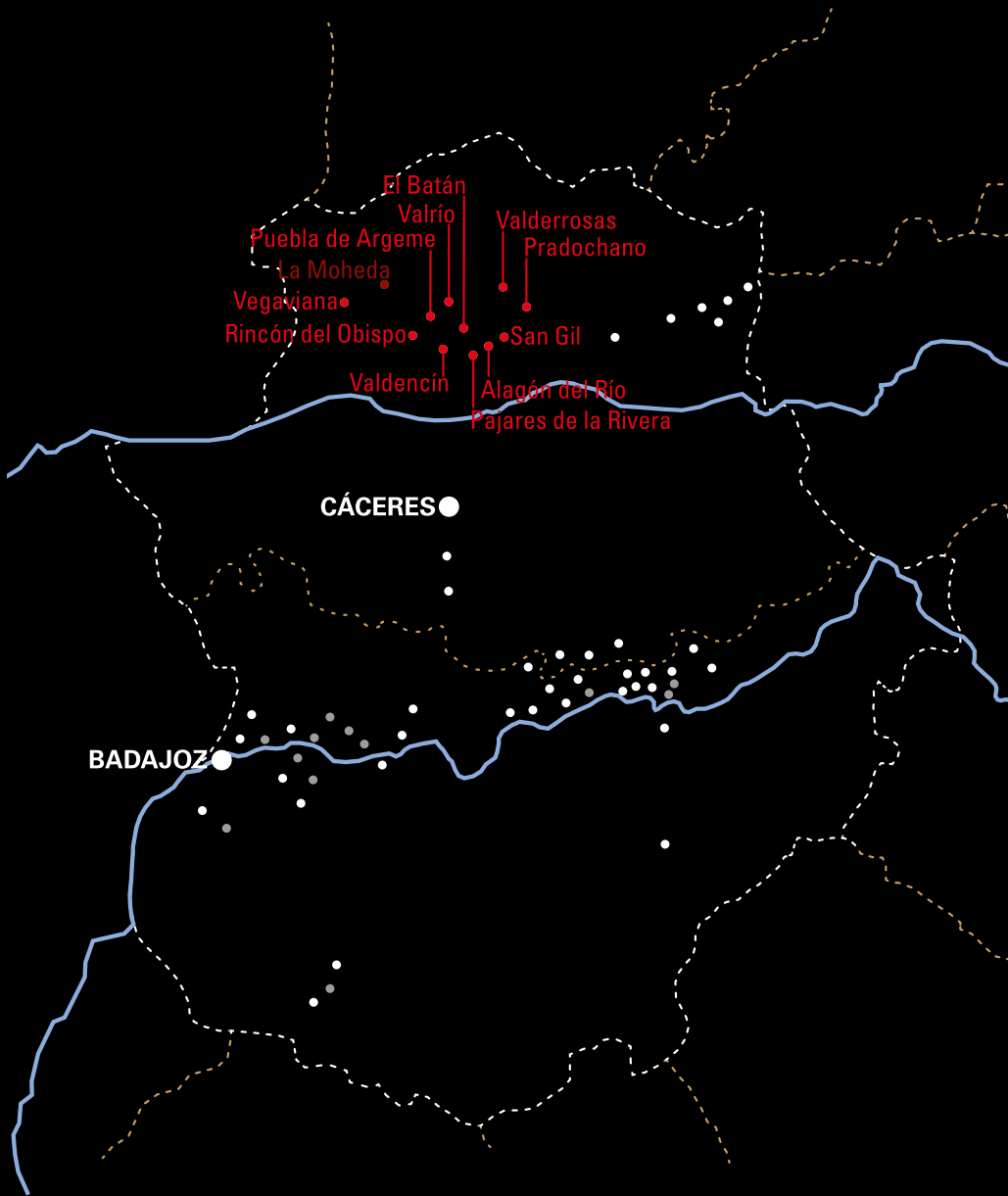
En varias iglesias (Lácara, Los Guadalperales) se pueden observar sobre el hormigón letras y números identificativos. Fueron pintados en origen para facilitar las labores de montaje en las vidrieras de mayor formato, divididas en secciones. Tengamos en cuenta que muchas de estas obras llegaban desde Madrid y este sistema permitía montar en destino el auténtico mosaico que supone la confección y colocación de una vidriera. Con todo, y tanto en hormigón como en plomo, hemos detectado a veces fragmentos descolocados (Rosalejo) o incluso vanos completos mirando hacia el exterior y no al interior, como en Puebla de Alcollarín.

Podrá comprobarse en las siguientes páginas que incluimos también algunas vistas desde el exterior, para desvelar el proceso constructivo y apreciar los derrames de los vanos o el grosor de las dallas. El incivismo ha generado en ocasiones daños irreparables en las vidrieras, y hemos localizado bastantes impactos o incluso disparos. Para evitar estas roturas, en bastantes iglesias se introdujo una protección exterior por medio de cristales transparentes, como en Brovales, o por medio de mallas metálicas (Palazuelo, Obando, Puebla de Alcollarín, Barbaño y tantas otras). Su presencia no favorece la visibilidad externa y además desde el interior crea nuevas subtramas visuales que complican la correcta percepción. Con todo, esta opción ha contribuido a una mejor conservación del conjunto y por ello se hace necesario asumirla como válida.



Impacto en un vitral de Valdeboña.

4 Valle del Alagón





Alagón del Río
El Batán
Pajares de la Rivera
Pradochano
Puebla de Argeme
Rincón del Obispo
San Gil
Valdencín
Valderrosas
Valrío
Vegaviana



Alagón del Río

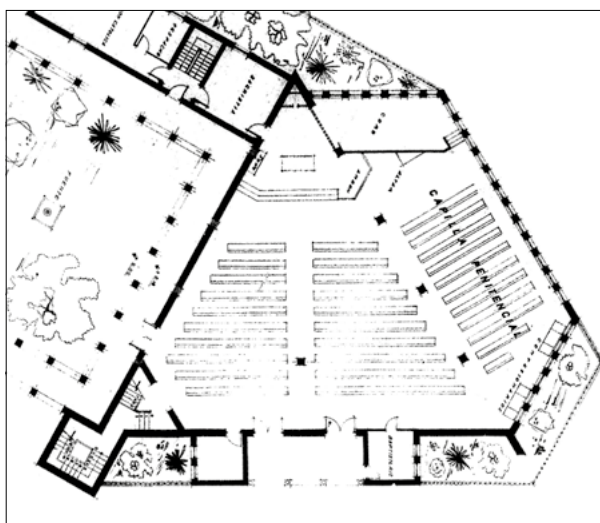
Cáceres, 1957

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: José Subirana Rodríguez

Inicialmente denominado Alagón del Caudillo, se segregó del término municipal de Galisteo en el año 2009 y cambió el nombre por el actual. La población era de 934 habitantes en 2018. El proyecto fue realizado por José Subirana Rodríguez en 1957. La iglesia no presenta los trazados habituales de las plantas basilicales. Unos años antes del inicio del Concilio Vaticano II en 1962, el arquitecto diseñó una novedosa planta triangular alejándose de las consignas del Instituto Nacional de Colonización. Su singular concepción la convierte en una de las más originales erigidas en Extremadura.

El templo se ordena alrededor de dos de los cuatro lados de una generosa plaza rectangular porticada a la que también se orientan el ayuntamiento y el centro social con un interesante cine. Las dependencias parroquiales se sitúan sobre uno de los lados pequeños y el mayor sirve de cerramiento para la iglesia, cuya planta es un triángulo equilátero. El reducido presbiterio se sitúa en uno de los vértices y el espacio central recibe la luz mediante dos altas vidrieras trapezoidales que siguen la pendiente de la cubierta y se elevan por encima del nivel de la nave. Frente al altar, tres vidrieras ortogonales iluminan la nave principal por encima del coro.

El resto de las ventanas de hormigón son verticales. Se disponen en un cuerpo bajo lateral a modo de capilla sacramental que, con proporciones muy alargadas, recibe la luz a través de 12 piezas en la pared longitudinal y 6 en los extremos, convirtiéndose el posterior en el baptisterio. Una esbelta torre de planta cuadrada se sitúa en el extremo opuesto de la fachada principal.



Estamos por tanto ante un programa muy amplio e innovador, en el que priman las composiciones abstractas, con una rica gama cromática. En las vidrieras trapezoidales se adivinan cruces, estrellas y círculos como en una suerte de mapa astral. Bandas sinuosas animan además estos vanos generando un intenso dinamismo. Los vitrales geométricos menores ubicados en la nave desarrollan mutaciones formales a partir de los mismos elementos. Asistimos así a un variado juego de luces y colores en el que se alternan bandas y tiras verticales con rosetones radiales y pequeños fragmentos en equilibrada armonía. Algunos de estos ventanales pueden abrirse.

Ángel Atienza, ampliamente representado en las iglesias del Valle del Alagón, alcanza un alto nivel en esta iglesia, con un imaginativo despliegue compositivo y cromático. ♦





El Batán

Cáceres, 1957

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Salvador Álvarez Pardo

Este pueblo presenta una posición central en relación con el resto de los núcleos del Valle del Alagón. Pertenece al término municipal de Guijo de Galisteo y tenía una población de 807 habitantes en el año 2017. El proyecto fue redactado por Salvador Álvarez Pardo en 1957.

En esta iglesia merece destacarse el original campanario, formado por cinco pilares de hormigón, uno central y cuatro exteriores, entre los que se sitúa una escalera metálica de caracol que asciende hasta el último nivel en que se alojan las campanas. Es una de las pocas torres en los pueblos de colonización donde se empleó el hormigón armado como elemento estructural.

La planta del templo es rectangular, formada por cinco tramos de hormigón, uno más estrecho para el presbiterio y otro a los pies para el baptisterio, iluminado por un alto y personalísimo rosetón. El acceso al templo se realiza a través de una nave lateral de menor altura situada en el lado de la Epístola. El espacio central recibe la luz mediante cinco vidrieras dispuestas por encima de la nave lateral y otras cuatro en el lado del Evangelio. El presbiterio recibe la luz tangencial mediante un alto vitral dispuesto en un lado que recorre toda la altura del muro.

Pero queda un último ejemplo, que hemos dejado para el final por ser uno de los más completos y originales. Entre el conjunto de vidrieras de El Batán encontramos en diversos vitrales imaginativas estructuras geométricas. Aunque destaca cómo plasma la visión relatada en Apocalipsis IV, en concreto los pasajes del 6 al 8:

“6 Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal; y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás. 7 El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando. 8 Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos; y no cesaban día y noche de decir: Santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era, el que es, y el que ha de venir”.

Los seres descritos, que acabarían encarnando los símbolos de los cuatro evangelistas: Marcos, Lucas, Mateo y Juan, van enmarcados en óvalos policromados y responden a esta descripción en sus seis alas desplegadas y el cúmulo de ojos que los acompaña, con una presencia casi surrealista. A ellos Atienza añade en el centro un círculo aureolado y rojo intenso que proporciona identidad al conjunto, mientras las gamas cromáticas se contrastan, desde la calidez del toro y la figura humana a los colores fríos (azules, violetas) del águila y el león. Y entre ellos, sendas composiciones abstractas de rico cromatismo ultiman un conjunto distintivo y sorprendente.

El lenguaje plástico dominante, un tanto críptico, se completa con la altísima vidriera que ilumina el presbiterio desde el lado de la Epístola. Una compartimentada esfera verde actúa como base, y sobre ella se suceden varios óvalos rojos y violáceos. Estos culminan en una mano abierta que contiene a su vez nuevos espacios circulares entre los que se adivinan un motivo refulgente o coronado y un

ave en vuelo invertido que podría encarnar la paloma del Espíritu Santo. Elementos similares encontramos en algunos ventanales de Pradochano. La expresividad que va a caracterizar las propuestas de Ángel Atienza se afirma en esta obra de manera especialmente destacada. ♦









Pajares de la Rivera

Cáceres, 1965

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Pedro Castañeda Cagigas

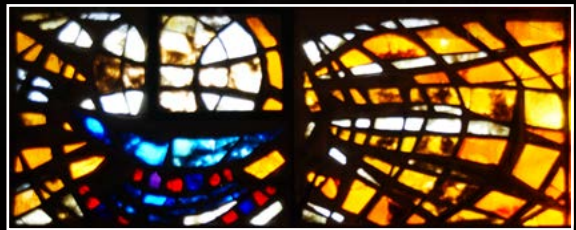
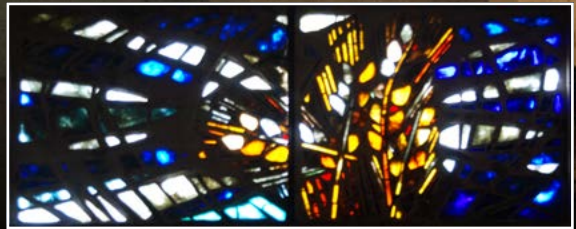
Este pequeño pueblo perteneciente al término municipal de Riobos y tenía solamente 6 habitantes en 2017. La mayoría de las edificaciones están abandonadas, las escuelas hace mucho tiempo que no se usan y han sufrido las consecuencias del vandalismo.

Hace bastantes años que no se utiliza la iglesia, por lo que no hay ningún tipo de mobiliario ni ajuar litúrgico. La puerta principal de entrada está cegada y solo se puede ingresar por la sacristía. Castañeda organizó el centro parroquial sobre un porche en forma de L de lados desiguales. En el brazo largo se ubican las dependencias parroquiales y en el corto la nave, de reducidas dimensiones. El acceso se realizaba por el final del atrio de un modo lateral y no frontal. En el centro se dispone el baptisterio y a su lado la escalera de acceso a la torre, solución singular, ya que habitualmente se entra por el eje de simetría.

La nave es bastante pequeña; se soporta por cuatro pórticos, y se ilumina mediante otras cuatro vidrieras apaisadas situadas en la parte alta de la iglesia en el lado del Evangelio. A los pies del edificio tres vanos verticales iluminan la entrada y otro del mismo tamaño, ligeramente separado de las anteriores, alumbraba el baptisterio. El hecho significativo es que los vitrales son el único elemento artístico que se conserva en la iglesia y lo que aún le otorga valor.

La sucesión de vidrieras horizontales marca cierta continuidad, y entre sus rayos se descubren las espigas y la hostia consagrada sobre el cáliz, alternando colores azules y dorados. La misma gama impera en los vanos verticales, aunque aquí no se reconocen elementos figurativos; es una atrevida composición radial y descentrada, que participa del habitual dinamismo fragmentario que suele imprimir Ángel Atienza a sus creaciones. ♦





Pradochano

Cáceres, 1965

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Agustín Delgado de Robles

Pradochano es el pueblo más oriental de los situados en el Valle del Alagón y pertenece al término municipal de Plasencia. En 2016 tenía una población de 152 habitantes. Fue proyectado por Agustín Delgado de Robles en 1965. La iglesia, diseñada al final del Concilio Vaticano II, evidencia claros signos de modernidad por dos aspectos. El primero es la ubicación de la torre exenta respecto a la iglesia, pero unida a través de la cubierta y del primer piso, nivel por el que se accede al campanario. El segundo y, relacionado con la posición de las vidrieras, es la forma en diente de sierra del muro de cerramiento de la nave por el lado de la Epístola, que a partir del presbiterio genera tres grandes vidrieras verticales.

Esta posición de los vitrales en vertical a lo largo del muro de cerramiento también se aprecia en Yelbes y Pizarro (ambos pueblos en la zona de Vegas Altas). En la primera, como en Pradochano, las vidrieras no se ven desde el acceso al templo, sino desde el presbiterio, a diferencia de Pizarro. Son dos formas similares de disponer la iluminación en la iglesia, pero con resultados diferentes a efectos de iluminación. En Pradochano y Yelbes la luz se aprecia en el interior sin que las vidrieras puedan contemplarse desde la entrada, mientras en Pizarro sí las ven los fieles de frente al acceder al templo.

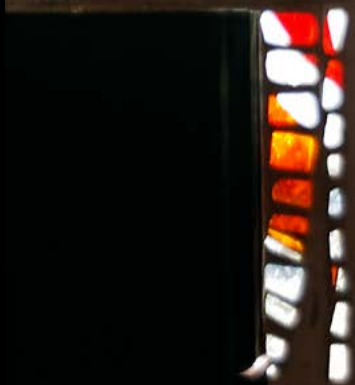
Una vez más es Ángel Atienza quien firma estos ventanales en hormigón, perfectamente adaptados a la iglesia. La espectacular sucesión de vidrieras de Pradochano mezcla figuración y abstracción en complejas estructuras, muy fragmentadas. En ellas se perciben, no sin cierta dificultad inherente al autor, la mano divina, sendas manos sujetando el Sagrado Corazón de Jesús y por último un gran ojo enmarcado por la silueta volante de un ave, entendibles como variantes de motivos que también observamos en El Batán.

Enfrente, en la parte alta del muro del lado del Evangelio, se sitúan por el contrario cuatro estrechas y alargadas vidrieras horizontales, donde se reconocen, entre motivos abstractos, espigas, flores y peces.

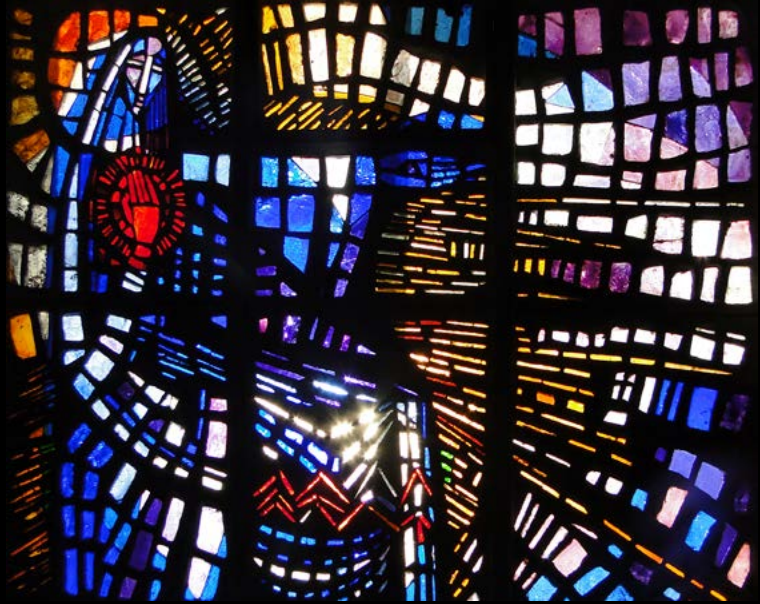
Junto a la escalera de acceso al coro encontramos un nuevo vano vertical. Está dividido en dos partes por el grosor del forjado, pero exteriormente se presenta como un único elemento. Es interesante también por su extremo colorido y el efecto de cascada que domina parte de la composición.



Pero aún más llamativa es la gran vidriera del coro, presidida por una única figura sedente, con un trazado tan envolvente como proyectivo, y que resume muy bien no sólo la calidad del artista, sino la apuesta por la originalidad que preside estas actuaciones en las iglesias de colonización. ♦







Puebla de Argeme

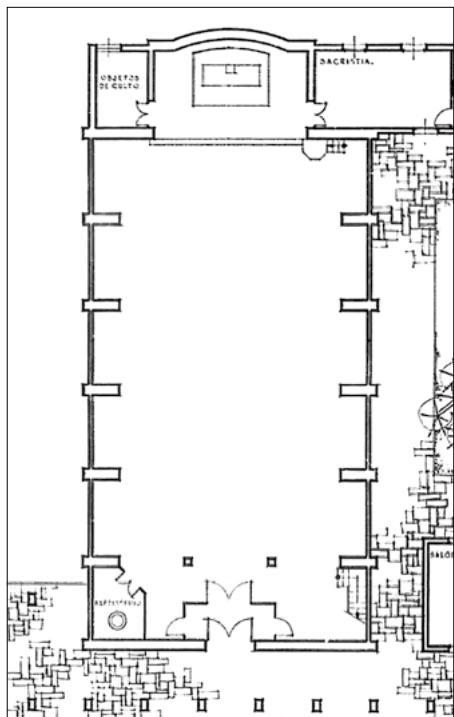
Cáceres, 1957

Artista: Juan Ignacio Cárdenas
Arquitecto: Germán Valentín-Gamazo

Este pueblo pertenece al término municipal de Coria, de la que dista 10 km. Es de tamaño medio y tenía una población de 704 habitantes en el año 2014. Fue proyectado por el arquitecto Germán Valentín-Gamazo en 1957.

El centro parroquial se sitúa en la orientación este del gran espacio público ubicado en el centro del núcleo. Se organiza sobre una plaza rectangular cerrada por la edificación en tres de sus lados y en el cuarto mediante un atrio con la torre en uno de los extremos. En los lados cortos de este ámbito se disponen, en uno, las dependencias parroquiales y en el otro, el edificio de Acción Católica organizado en forma de L, al final de un porche que recorre la fachada principal de la iglesia.

El templo es de planta rectangular, con siete tramos iguales que se soportan mediante recios pilares que definen unas pequeñas capillas en cada lateral de la nave. Junto a los pilares se ubican cinco alargadas vidrieras verticales, solución un tanto ilógica, pues lo habitual es colocarlas en el centro del vano, pero que otorga singularidad a la iglesia. Son paneles sistematizados, que usan el cuadrado como módulo y dan lugar a composiciones simétricas, presentadas en rectángulos verticales. Todos utilizan el hormigón armado como elemento unificador. No hay en ellos referencias figurativas; son cruces, hexágonos y círculos ordenados o radiales los que protagonizan cada



espacio, alternándose la colocación de cada módulo en un juego combinatorio que parece no tener fin. Es por ello que no reproducimos todos los ejemplos.

El presbiterio recibe la luz de otros dos vanos verticales con factura similar, aunque más anchos, con una doble hilera simétrica. En gamas fría y cálida sus elementos decorativos presentan una mayor continuidad por su diseño ascendente.

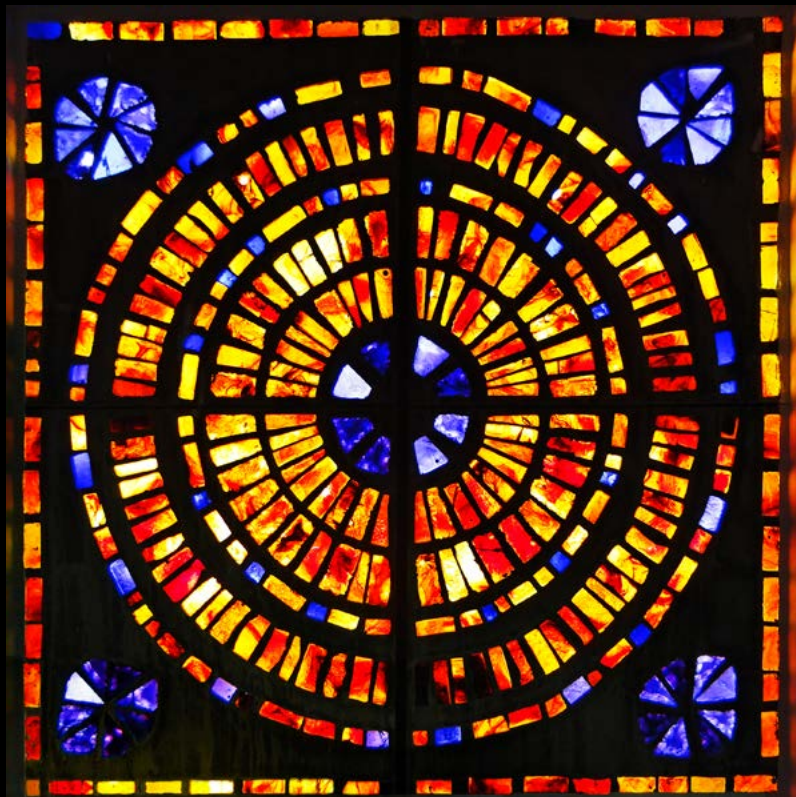
El coro está iluminado mediante dos piezas que destacan en la fachada, dispuestas de un modo particular. La inferior es un cuadrado en el que se inserta un gran rosetón. Al igual que en otros motivos parciales, vemos la inserción del círculo en el cuadrado, pero aquí el recurso cobra mayor espectacularidad. Con las esquinas y el centro violetas, los fragmentados anillos concéntricos cobran todo el protagonismo, con ricas irisaciones en tonos dorados. Separada por una viga de hormigón, se ubica arriba otra pieza de la misma anchura, pero menos alta. Es de nuevo una opción singular, que indica la capacidad de experimentación que tuvieron los arquitectos al servicio del INC.



Con Puebla de Argeme podemos introducir ya otro nombre propio en el diseño y realización de vidrieras en el Valle del Alagón. Nos referimos a Juan Ignacio Cárdenas, nacido en Madrid en 1928, estudiante de arquitectura y formado en las artes plásticas con Ángel Ferrant. Tuvo su primera individual pictórica en 1958, en los salones del Ateneo, centrándose en bodegones y fruteros que le permitían desarrollar su voluntad compositiva al límite de la figuración. Sus vidrieras para esta iglesia, en fechas paralelas, sobrepasan ya dicho límite y se caracterizan como hemos visto por la rigurosidad geométrica. Las vidrieras del templo granadino de Carchuna revelan cómo en otros centros el autor utilizó similares parámetros creativos. ♦







Rincón del Obispo

Cáceres, 1957

Artista: sin identificar
Arquitecto: Genaro Alas Rodríguez

El arquitecto Genaro Alas proyectó la iglesia de Rincón del Obispo en 1955. Es el pueblo más occidental de los situados en el Valle del Alagón. Pertenece al término municipal de Coria. Tenía en el año 2015 una población de 378 habitantes.

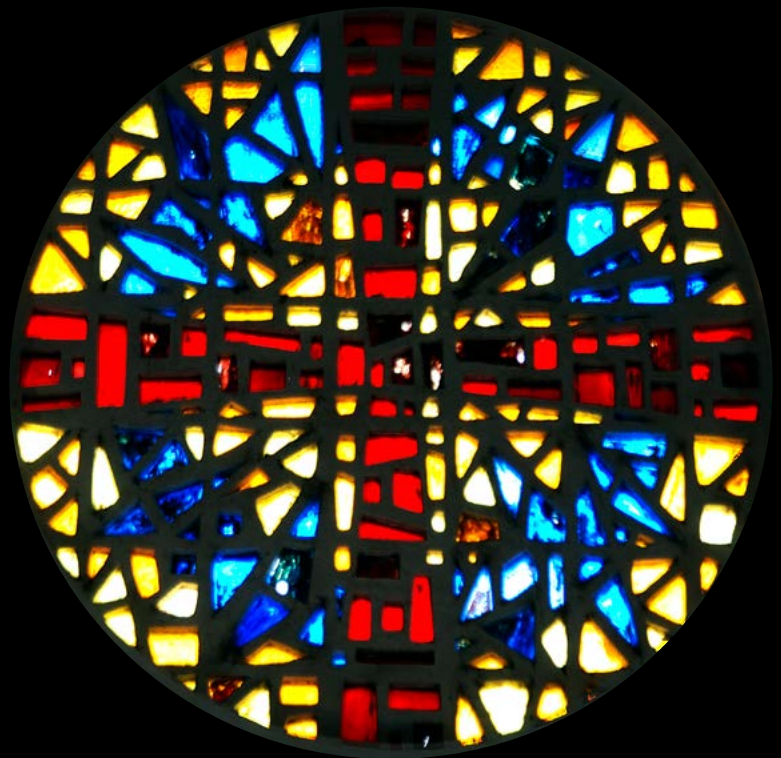
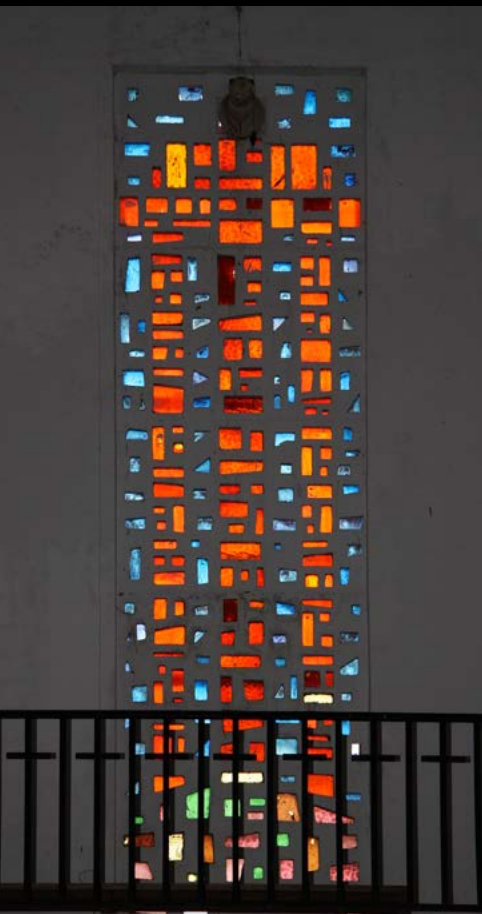
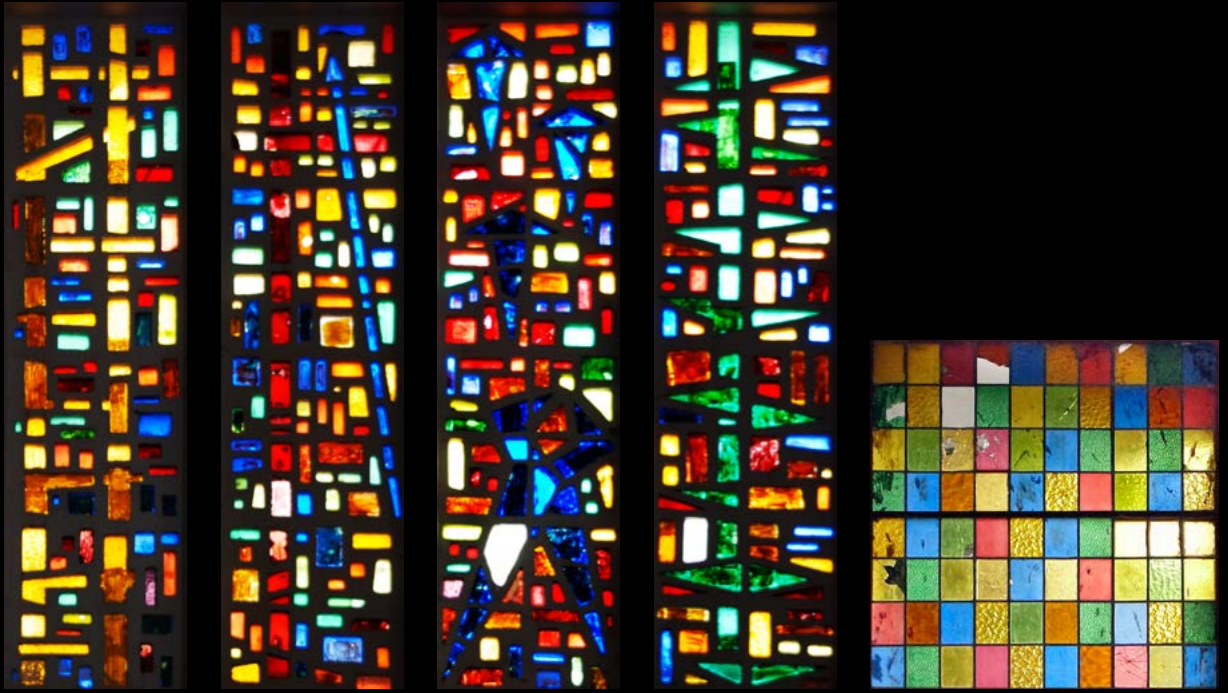
La planta es basilical y está formada por cuatro pórticos soportados por gruesos pilares que sobresalen del muro tanto en el exterior como en el interior. Presenta una nave lateral muy baja junto a la fachada oeste. De forma poco usual, la escalera al coro y el baptisterio se disponen juntos a un lado del acceso. Es la única iglesia del Valle del Alagón que no tiene campanario, sustituido por una espadaña situada perpendicularmente al alzado principal.

Tampoco es habitual que en las iglesias de colonización se utilice técnicamente un sistema mixto, pero aquí se da el caso. El templo se ilumina mediante cuatro vidrieras verticales engarzadas por hormigón situadas en el lado del Evangelio y otras cuatro emplomadas en el de la Epístola. También cambia el formato. Las de plomo son cuadradas y presentan una retícula múltiple que alterna un cromatismo diverso en cristales lisos; desde el punto de vista formal tienen menos interés, de ahí que las reproduzcamos de forma solo testimonial. En las alargadas se identifican, no sin cierta dificultad, los símbolos de la pasión: la cruz con la escalera, la lanza de Longinos, las espinas y la tenaza con los clavos. Todo ello en vitrales estrechos muy compartimentados, con una distribución colorista y casi abstracta en la que tienen fuerte presencia los engarces en hormigón.

La pequeña capilla del Bautismo se ilumina con un nuevo vitral en forma de óculo. El presbiterio dispone de un rosetón de gran formato sobre el grupo escultórico en altorrelieve de Venancio Blanco. El autor combina en el mismo los tres colores primarios para incidir en los elementos pasionales y definir una cruz entre la corona de espinas.

Finalmente, el coro recibe la luz solar a través de una única pieza vertical que se aprecia exteriormente desde la plaza de acceso. En ella se muestran las tres cruces sobre el monte Calvario. ♦





San Gil

Cáceres, 1965

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Francisco Moreno López

Al salir de la autovía EX-A1 en dirección a Galisteo se aprecia, a lo lejos, la torre de la iglesia de San Gil, pedanía perteneciente al término municipal de Plasencia. Este núcleo fue proyectado por Francisco Moreno López en el año 1965. La población era de 241 habitantes en el año 2017.

Desde la carretera se accede a una plaza porticada en cuyo ángulo noreste se sitúa el centro parroquial y en la fachada sur se dispusieron las artesanías, quedando abierto el resto del atrio al paisaje o con vistas al pueblo. Frente a la iglesia, otro porche se prolonga hacia el esbelto campanario, como cuerpo independiente.

Diseñado el año de conclusión del Concilio Vaticano II, recoge sus directrices en el sentido de una mayor aproximación de la Asamblea hacia el celebrante. Por ello, la planta es casi cuadrada, ligeramente más ancha que larga. El presbiterio adquiere forma de trapecio y recibe luz mediante dos estrechos vitrales situados en el punto de unión con la nave. En ellos se suceden tres óvalos en tonos dorados con múltiples fragmentos radiales internos.

A los pies del templo se disponen sendos espacios para el baptisterio y confesonario, iluminados por un grupo de cuatro piezas verticales con estructura interna romboidal. Como en los otros ejemplos, las vidrieras van cementadas y en esta iglesia recuperamos la presencia del artista Ángel Atienza.

En este templo no se proyectó espacio para el coro, pero sí exhibe un rosetón ubicado sobre la puerta de acceso. Muestra la paloma del Espíritu Santo con una cuidada y detallista representación, que revela la calidad de su autor. Desde el exterior, en la fachada, se aprecia con nitidez el criterio seguido para montar la estructura de hormigón armado que soporta el conjunto.

Con todo, lo más interesante es el programa iconográfico desarrollado en la nave, que se ilumina por 5 vidrieras verticales dispuestas secuencialmente en el lado del Evangelio. Con el interludio del milagro de los panes y los peces, Atienza sitúa los cuatro evangelistas en figuras verticales completas, identificadas con sus nombres. Caracteriza a los personajes la alternancia de colores primarios y una acusada geometrización en el atuendo, rostros y nimbos. Podemos observar en estas obras el nivel de expresividad que alcanza su estilo, con una figuración personal perfectamente reconocible. ♦









Valdencín

Cáceres, 1964

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Manuel García Creus

Valdencín es de los pueblos situados más al sur del Valle del Alagón. Pertenece al término municipal de Torrejoncillo y tenía 382 habitantes en el año 2015. Fue proyectado por Manuel García Creus en 1964.

El centro parroquial se ordena alrededor de una plaza, en cuya fachada este se sitúa la iglesia. En la sur y oeste se disponen las dependencias anexas y queda abierta hacia el norte por un porche rematado mediante la torre-campanario.

La planta del templo es muy sencilla y está formada por cuatro espacios para la nave, uno para el presbiterio y otro para la entrada, la escalera al coro y el baptisterio. La estructura del edificio se configura mediante gruesos pilares que sobresalen por las dos caras del muro y enmarcan las cinco vidrieras rectangulares, dispuestas en posición vertical en cada pared y que sirven para iluminar el espacio central y el presbiterio. Un vitral azul con bandas estratificadas irradia luz en la escalera de acceso al coro.



En el baptisterio merece destacarse la inusual solución adoptada por el arquitecto, al diseñarlo mediante una doble altura, de modo que desde el nivel superior del coro también puede seguirse la celebración del sacramento del Bautismo. Este espacio recibe luz a través de dos estrechas vidrieras apaisadas dispuestas en cada planta. En ellas se suceden franjas verticales y diagonales que parecen lomos de libros, aunque también podría ser tan solo una rítmica composición anicónica.

En la iglesia de Valdencín reaparece el mismo tema de los evangelistas que veíamos en San Gil, pero ahora sólo centrado en los rostros. No es un asunto nuevo, por tanto, pero aquí sorprende su encuadre, muy próximo, hasta el punto de que la cabeza se corta a la altura de la frente. De este modo su presencia cobra una gran intensidad, acentuada por las expresivas subdivisiones internas. De los pies a la cabecera se suceden los evangelistas Marcos, Lucas, Juan y Mateo. Los semblantes de la Virgen María y enfrente el de Jesucristo cierran el ciclo en el presbiterio con similares notas formales. En la otra nave se adivinan además la zarza ardiente, un cofre, un cáliz con la hostia consagrada y el candelabro judío de 7 velas. Todo ello en vidrieras engarzadas con hormigón que definen con sus trazos irregulares el personal estilo de Ángel Atienza. ♦





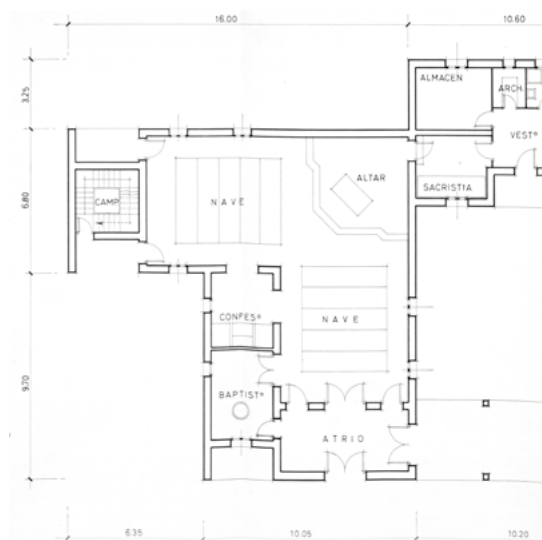
Valderrosas

Cáceres, 1965

Artista: Vidrieras de Arte
Arquitecto: Manuel Valdés Gamir

Es el pueblo situado más al norte en el Valle del Alagón, al sur del embalse de Valdeobispo, aguas abajo del pantano de Gabriel y Galán. Tenía 36 habitantes en el año 2014. Al llegar desde la carretera de Carcaboso, término municipal al que pertenece, puede verse, en primer término, el campanario y después la plaza sobre la que se sitúan los principales edificios públicos.

El proyecto fue realizado por Manuel Valdés Gamir en 1965 y es una de las iglesias más pequeñas erigidas por el INC, con tan solo 108 m², quizá debido a que en el pueblo se construyeron solamente 26 viviendas. La planta recoge fielmente las directrices emanadas del Concilio Vaticano II, concluido en diciembre de 1965, pues favorece una liturgia más participativa. Tiene forma de L, con tres cuadrados de 6 metros de lado, situándose el presbiterio en el vértice de la misma. Se accede por uno de los extremos y en el otro se dispone la torre.



Junto a la entrada se encuentra el baptisterio, iluminado por una vidriera cuadrada que representa al Cordero Pascual. El templo recibe luz mediante seis vanos verticales dispuestos en las paredes más largas, a razón de tres en cada muro, distribuidos simétricamente respecto al presbiterio, más otro anejo con la misma factura. Se suceden en ellos diversos elementos simbólicos, litúrgicos y pasionales: una gran espiga; el cáliz con un racimo de uvas; una estrella de 8 puntas; un árbol que podría encarnar también la zarza ardiente; ancla con dos peces; la cruz de Cristo con el sudario, la esponja y la lanza de Longinos; y un crismón. Es por tanto una iconografía variada, generada por la empresa vizcaína *Vidrieras de Arte* según las fichas del INC. El hormigón es de nuevo el elemento que se utiliza para aglutinar las dallas. ♦



Valrío

Cáceres, 1965

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Ignacio Gárate Rojas

Está situado en la zona central del Valle del Alagón y pertenece al término municipal de Guijo de Galisteo, del que dista 20 km. En el año 2014 tenía una población de 371 habitantes. Fue proyectado por Ignacio Gárate en 1965. El conjunto parroquial se dispone en una plaza en el centro del pueblo, frente al ayuntamiento, y se divide en dos partes conectadas por un porche a modo de L; es en la situada más al norte donde se ubican las dependencias parroquiales. La iglesia, diseñada a finales del Concilio Vaticano II, presenta algunas singularidades, no tanto desde el punto de vista litúrgico sino arquitectónico.

La planta se divide en siete tramos, pero el inicial se desplaza lateralmente un vano, por lo que la entrada no se efectúa por el eje. Este deslizamiento permite conectar mejor con la nave lateral situada en el lado de la Epístola.

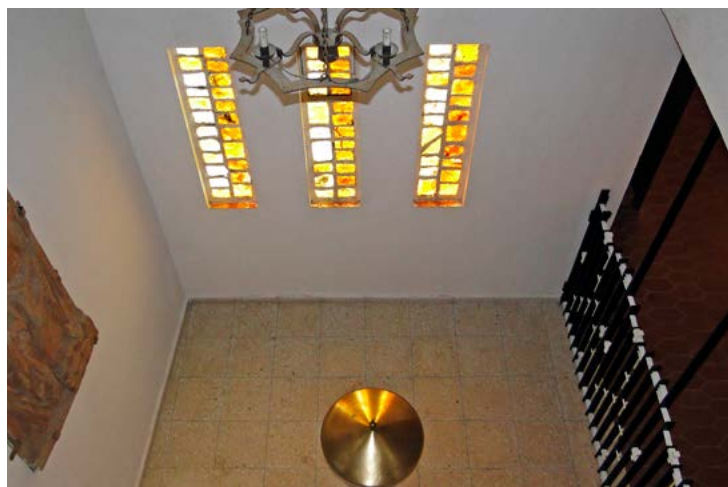
Muy peculiar es también el diseño de los vitrales. La iglesia presenta en el lado del Evangelio unas curiosas vidrieras en forma de T que no se repiten en ningún otro templo extremeño. Se complementan a su vez con otras muy apaisadas dispuestas en la parte superior de la pared anexa. Este hecho, unido a la gran altura de los muros, origina que la iglesia resulte un tanto oscura. Existe en cualquier caso una cierta correlación entre las gamas cromáticas que desde los pies avanzan del amarillo al verde, el azul, el violeta y el rojo.

Preside el presbiterio un alto vitral azul y morado en forma de cruz, más un grupo de tres piezas verticales también azules en la parte baja del Evangelio. En todos los casos son dobles hileras que se complementan e introducen cierta variedad desde la sencillez.

La opción de agrupar los elementos de iluminación se produce también en el baptisterio, que con una doble altura permite ver la celebración del sacramento del Bautismo desde el coro. El espacio superior recibe la luz de una vidriera en forma de cruz que se aprecia en la fachada principal, mientras abajo encontramos una tríada vertical similar a la del presbiterio, pero en tonos cálidos.

Lamentablemente, otra vidriera en la parte baja de la torre se ha perdido y solo resta algún fragmento, dejando visible la estructura de hierro y hormigón. Los ventanales superiores del campanario presentan cristales transparentes lisos, sin decoración.

En esta iglesia Ángel Atienza muestra una faceta meramente abstracta, distinta a otros ejemplos salidos de su taller, pero resuelta también de manera elegante. ♦







Vegaviana

Cáceres, 1954

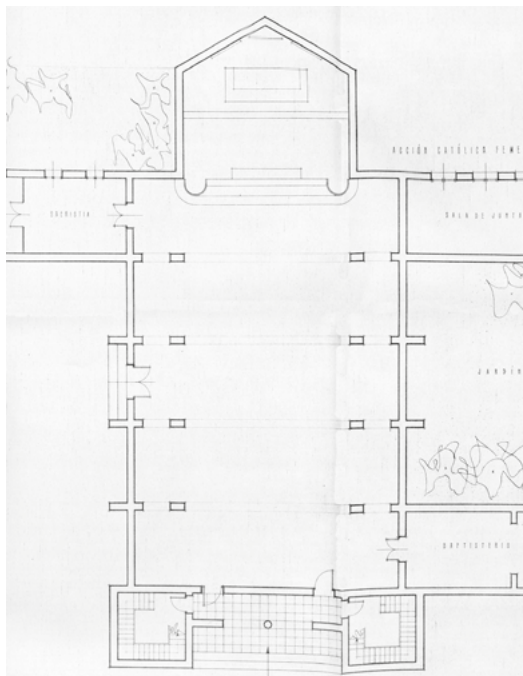
Artista: José Luis Sánchez
Arquitecto: José Luis Fernández del Amo

Vegaviana es sin duda el pueblo de colonización más conocido del Valle del Alagón y de toda Extremadura. Se segregó de Moraleja en 2009 y tenía una población de 864 habitantes en el año 2019.

José Luis Fernández del Amo proyectó la población en 1954, aprovechando y manteniendo un magnífico encinar. El centro parroquial se ubica en la zona central del núcleo y el conjunto se ordena alrededor de un patio sobre el que se disponen las dependencias de Acción Católica. En el lado opuesto está la vivienda del párroco. Un porche en forma de L comunica con el ayuntamiento.

La fachada se enmarca por dos torres en acertada simetría, aunque solo una de ellas presenta escaleras para subir al campanario. La otra, dispuesta sobre el baptisterio, no tiene acceso y parece concebida más por razones estéticas que funcionales. Incluso, con el traslado de la pila al interior de la iglesia, este espacio de la capilla bautismal quedó sin uso y cegado.

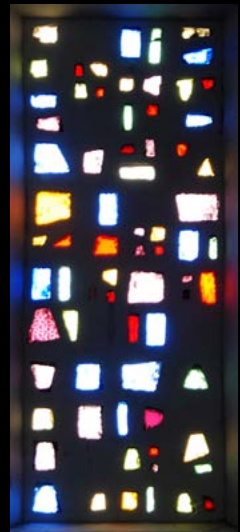
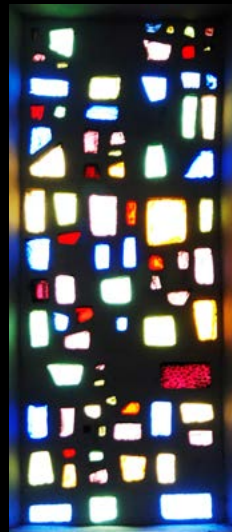
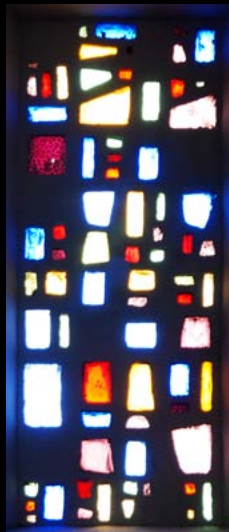
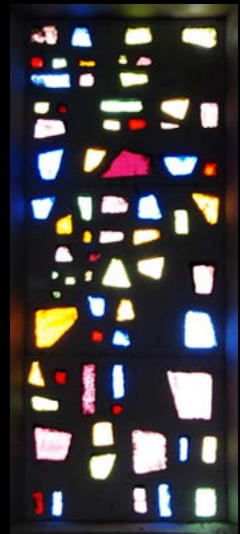
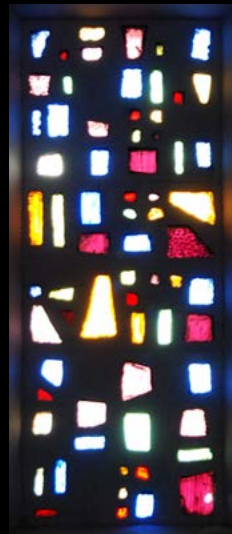
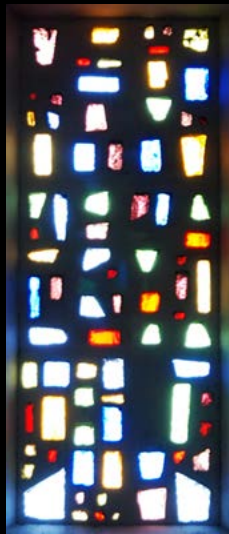
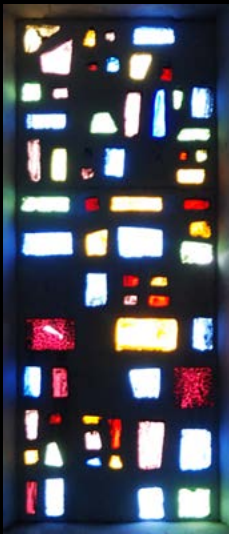
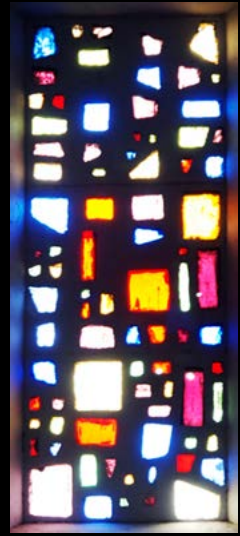
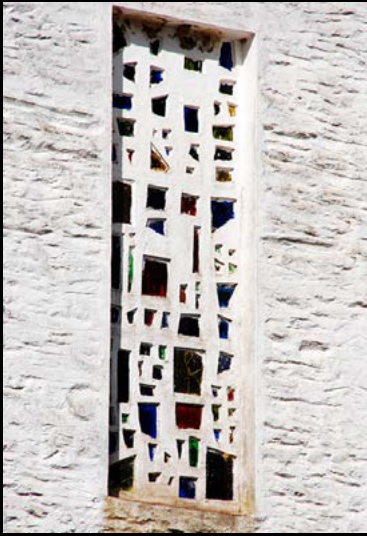
La iglesia es de planta basilical con una nave lateral en el lado del Evangelio, que se repite en la planta primera mediante una galería corrida que atraviesa los gruesos muros que soportan los seis pórticos de la estructura. Se ilumina mediante cinco vidrieras verticales dispuestas en cada pared longitudinal. El presbiterio adquiere una forma poligonal regular, aumentando la dimensión en el centro, y recibe la luz por dos grandes óculos dispuestos en la parte alta del cerramiento.



El autor de los diseños es el polifacético artista de Almansa José Luis Sánchez (1926-2018), responsable también del grupo escultórico con la escena del Calvario que preside el presbiterio. Son vidrieras de hormigón, todas diferentes, con una estructura muy compartimentada y en la que el espacio negativo del cemento cobra especial protagonismo. Las dallas irregulares filtran la luz en coloristas composiciones abstractas, dando lugar a ricos mosaicos cromáticos. El resultado es de una gran modernidad, sin dejar por ello de invitar al recogimiento dentro de un ambiente muy especial, generado por los derrames interiores. Reproducimos también una imagen desde el exterior para que pueda observarse la complejidad organizativa de los ventanales. El efecto conjunto es similar a la iglesia de Zurbarán, aunque allí Arcadio Blasco optará por la repetición de un mismo diseño.

Esta opción anicónica se complementa con la figuración de los rosetones. En ellos se reproducen símbolos de la pasión. Mientras uno combina el INRI con los clavos, la tenaza y la corona de espinas, el opuesto muestra la cruz con la escalera y el sudario en valientes juegos geométricos. ♦





5 Valle del Tiétar y otros pueblos cacereños





Barquilla de Pinares

Pueblonuevo de Miramontes

Rosalejo

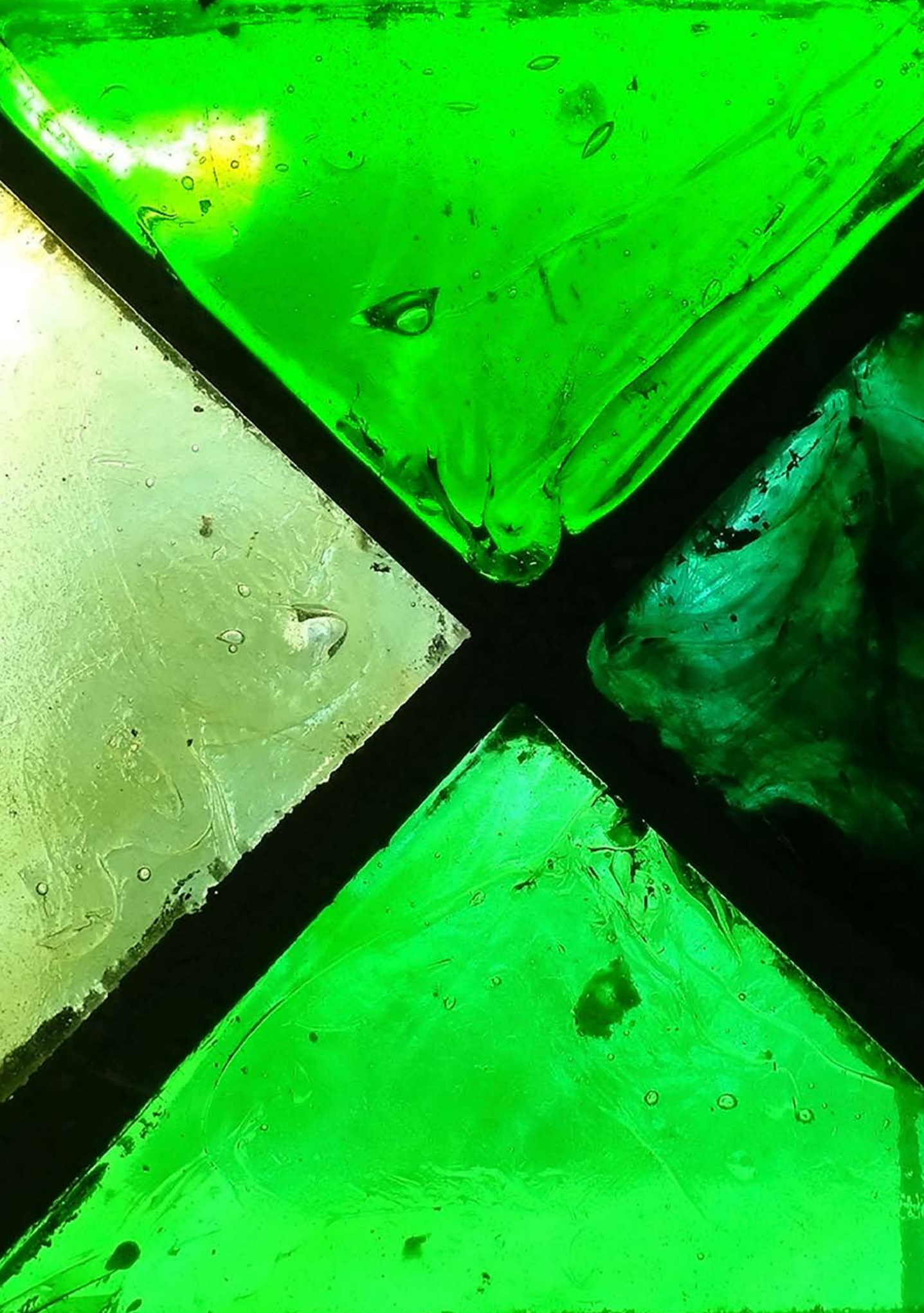
Santa María de las Lomas

Tiétar

Valdeñigos

Rincón de Ballesteros

Valdesalor



Barquilla de Pinares

Cáceres, 1957

Artista: Antonio Hernández Carpe
Arquitecto: Agustín Delgado de Robles

La segunda zona en que dividimos el estudio es el Valle del Tiétar, en la provincia de Cáceres. En dicho entorno recogemos seis iglesias, al haber incorporado al conjunto la lindante de Valdeíñigos, que queda más al oeste.

Barquilla de Pinares pertenece al término municipal de Talayuela y se encuentra a 20 km de dicho pueblo. Fue proyectado por Agustín Delgado de Robles en 1957. Tenía una población de 328 habitantes en 2016. El pueblo se ordena mediante dos espacios públicos en los que se sitúan los equipamientos. En el más occidental, un edificio aloja a la iglesia, las artesanías y el ayuntamiento, que inicialmente era de una planta, pero posteriormente se añadió otra. El centro parroquial es muy pequeño, pues solamente dispone de sacristía y un despacho para el cura.

El diseño de la iglesia en planta es muy novedoso. Desde la plaza se accede a través de un porche en un recorrido inesperado, ya que se entra pasando casi por el baptisterio, iluminado por una vidriera apaisada con engarces de plomo. Desde ahí se suben unos peldaños para llegar al coro, solución también bastante original, pues solamente está elevado media planta y recibe la luz por una cristalera incolora protegida exteriormente por unas piezas prefabricadas de hormigón. La nave es

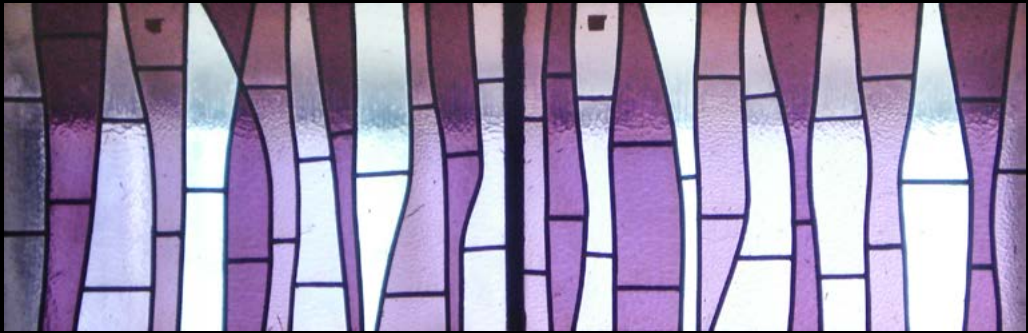


bastante pequeña, con una acusada pendiente de la cubierta. Se divide en cinco tramos que disponen en la parte alta del muro sendas vidrieras alargadas con un gran derrame inferior para favorecer la entrada de luz, aunque esta resulta bastante tenue. Un grueso pilar de ladrillo separa espacialmente este ámbito del presbiterio, que se ilumina en el lateral mediante otra cristalera incolora. El pilar continúa por el exterior revestido de mortero de cemento y se convierte en una espadaña que aloja una campana y se remata con una cruz metálica.

El diseño de las vidrieras se debe al artista murciano Antonio Hernández Carpe (1923-1977), uno de los más prolíficos en las iglesias extremeñas. Son de factura modesta y se articulan a partir de tiras verticales irregulares, mínimamente compartimentadas, que alternan la transparencia con el color violeta.

Su carácter abstracto contrasta con el doble elemento figurativo que encontramos en el baptisterio. Es un vano horizontal en el que, ante un fondo reticular amarillo, destacan sendas palomas azules en vuelo. Son abiertas y dinámicas, muy del estilo del autor; la cabeza circular, el ojo central y la geometría del cuerpo y alas son notas identificativas, que repite sobre un soporte mural en la fachada de la iglesia cacereña de Valdesalor. ♦





Pueblonuevo de Miramontes

Cáceres, 1957

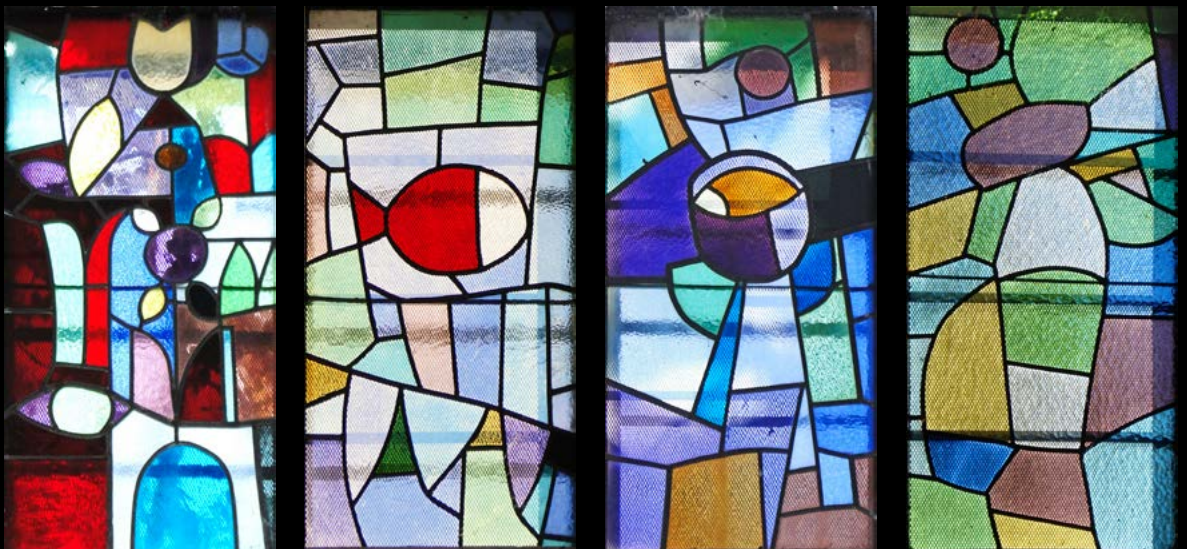
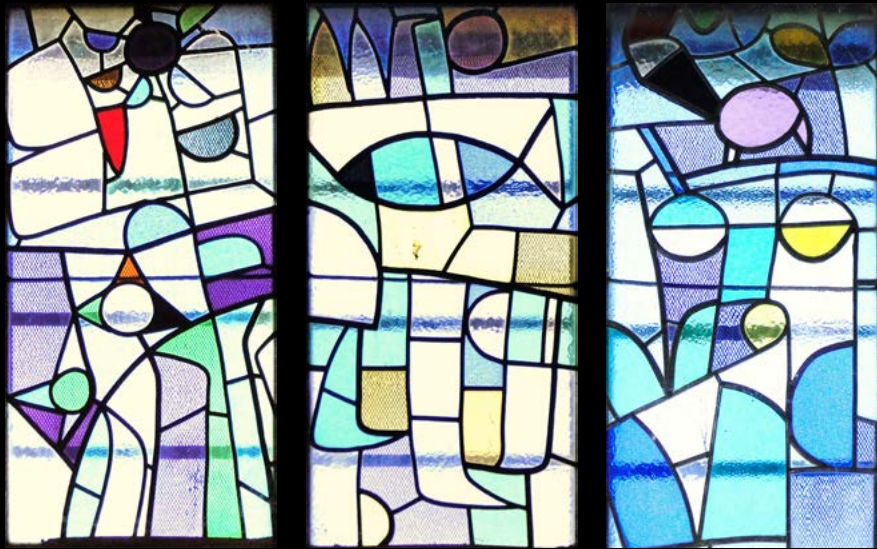
Artista: Antonio Hernández Carpe
Arquitecto: Agustín Delgado de Robles

Pueblonuevo de Miramontes fue proyectado por el arquitecto Agustín Delgado de Robles en 1956. Es la población situada más al noreste de las localizadas en el Valle del Tiétar. Perteneció al término municipal de Talayuela, del que se segregó en el año 2013. Tenía una población de 814 habitantes en 2018.

El trazado urbanístico presenta un gran espacio central a modo de "Plaza Mayor" en el que se sitúan varios de los edificios públicos, entre ellos la iglesia, dispuesta de espaldas a la calle que la limita.

El centro parroquial adquiere forma de L, y las dependencias parroquiales se organizan en un cuerpo de una planta adosado por el lado del Evangelio. La nave del templo se ilumina por diez vidrieras dispuestas por mitad en cada uno de los muros adyacentes. Son verticales, y presentan un acusado derrame interior. En ellas Antonio Hernández Carpe muestra la versatilidad de su estilo, pues aporta novedades sustanciales. Siguen siendo emplomadas, pero presentan una superficie texturada en relieve, además de un cromatismo especialmente variado. Las estructuras combinan la fragmentación abstracta con objetos, vegetales y animales muy sintéticos; flores, espigas, arboles, hojas, peces, aves, cálices e incluso pequeñas arquitecturas, se yuxtaponen, superponen o interrelacionan en diversos planos y escalas. Carpe rompe deliberadamente los ejes compositivos con recursos cambiantes, que tienen su correlato andaluz en La Barca de la Florida (Cádiz).



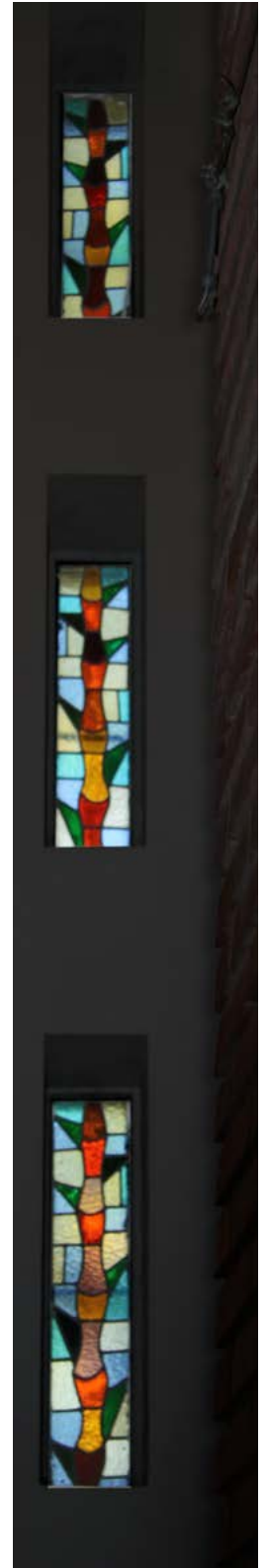


El presbiterio recibe la luz por varios grupos de vitrales. Dos de ellos están formados por tres piezas superpuestas muy estrechas. Representan tallos de rosal con espinas, en una gama de colores muy rica. En este caso el derrame se aplica en la parte superior de cada hueco. Se complementan por otro vano igualmente alargado, con dos triángulos invertidos entre formas curvas.

El último conjunto, situado en el lado de la Epístola, lo constituyen quince unidades colocadas en el muro dentro de un mismo marco, en tres filas y cinco columnas. Se dispone sobre el cuadro del bautismo de Cristo firmado por el pintor Manuel Hernández Mompó. Sus piezas recuperan motivos similares a los tratados en la nave, con nuevas incorporaciones (cálices, estrellas, árboles, hojas y espigas, más un escudo y una espada). Es llamativa en este caso su mayor simetría y la rigurosidad geométrica. La novedosa y espectacular solución revela el gran nivel alcanzado por Hernández Carpe.

Hay que consignar por último una circunstancia singular. En el coro Carpe dispuso un gran rosetón, que sufrió agresiones y las inclemencias del tiempo hasta perder buena parte de sus cristales. Del mismo se conserva en el patio de la iglesia el armazón de hierro al que iban engarzados los distintos fragmentos, con la pretensión de convertirlo en mesa. Esta vidriera original fue sustituida a mediados o finales de los años noventa por otra de hormigón que se aprecia desde la fachada principal del templo, con un patente abocinamiento. Sus motivos rompen los parámetros habituales, tanto en la iconografía como los colores. El motivo central es un ave en vuelo, y alrededor se ubican siete escenas de lo más diverso: un corazón entre anillos, símbolos de peregrino, una mano creadora de la naturaleza, el milagro de la conversión del agua en vino, un astro que irradia rayos sobre árboles, la ciudad celestial y una cruz manando sangre.

A pesar de no ser de la época fundacional la reproducimos porque cumple su finalidad a la perfección, además de ostentar buena calidad, con motivos muy nítidos. En paralelo se hizo una operación similar en la iglesia de Tiétar, encargada al mismo taller. Su estilo muestra cierta similitud con algunos trabajos de la empresa *Artistas Vidrieros de Irún*, como la Capilla del Centro Nazaret de San Sebastián o los Capuchinos de Rentería, aunque no se nos ha confirmado su autoría. ♦







Rosalejo

Cáceres, 1956

Artista: Antonio Hernández Carpe
Arquitecto: José Manuel González-Valcárcel

Rosalejo es el pueblo situado más al sur de los construidos en el Valle del Tiétar y el de mayor tamaño, con una población de 1.334 habitantes en el año 2020. En 1994 se segregó del término municipal de Talayuela, al que pertenecía desde su constitución como Entidad Local Menor. Fue proyectado por José Manuel González-Valcárcel en 1956.

La iglesia de planta basilical es de las pocas que presenta una nave transversal con dos pequeñas capillas laterales, que en la intersección con la principal generan un crucero, aparentando un templo con planta de cruz latina. Dicho crucero se remata por un cimborrio octogonal y una estilizada linterna. Los pilares que definen la potente estructura aparecen en el interior de la nave, marcando un acusado ritmo.

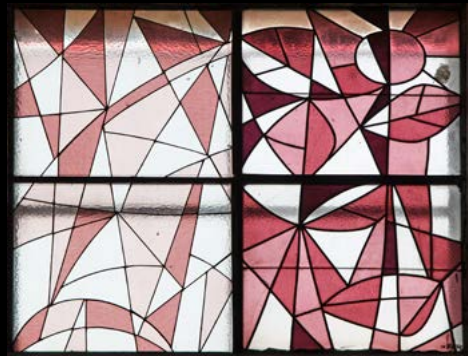
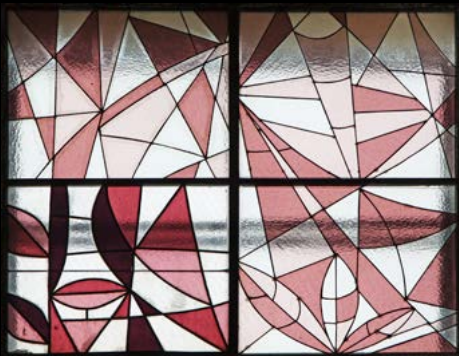
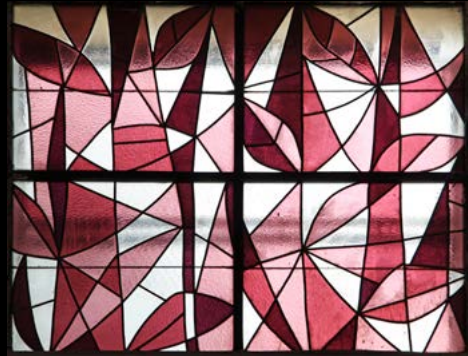
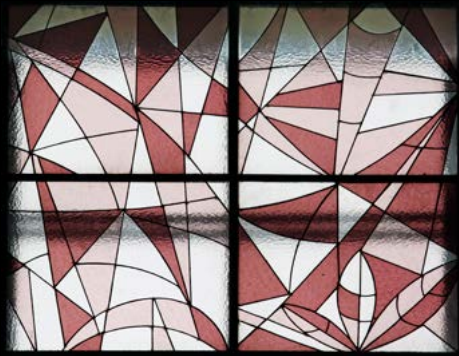
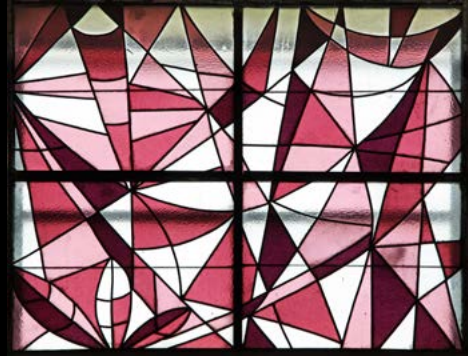
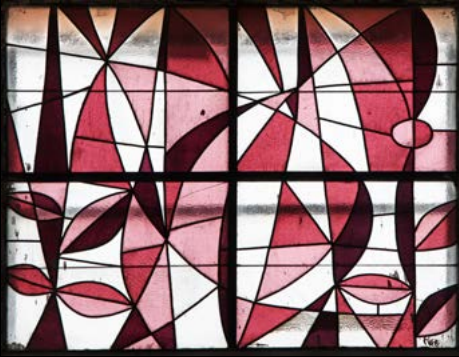
Un amplio conjunto de vidrieras emplomadas ilumina el interior. Todas son de formato cuadrado, excepto la dispuesta en la fachada principal, configurada como un gran rosetón. En cada pared de la nave se sitúan cinco vitrales en la parte alta. En las capillas adyacentes se ubican a su vez cinco unidades, agrupadas tres de ellas en el fondo de la nave, mientras las otras van en los lados. El



cimborrio dispone de cuatro cristaleras incoloras que inundan de luz el espacio interior del crucero. El presbiterio tiene además una vidriera en cada lateral. Por último, el coro, además del citado óculo, se ilumina mediante sendos vanos dispuestos en cada lateral.

Su autoría se debe a Antonio Hernández Carpe, con unas creaciones que manifiestan, de nuevo, diseños de calidad. En las naves laterales se suceden 10 composiciones abstractas entre las que se adivinan elementos vegetales casi camuflados. La subdivisión lineal domina el esquema; esas diagonales y curvas cambiantes segmentan planos con diversas tonalidades del mismo color, en concreto violeta, con ejemplos similares en la iglesia de colonización de Llanos del Sotillo en Jaén. Los recursos combinatorios parecen no tener límite y consiguen un efecto de variedad dentro de la uniformidad. Cabe distinguir entre vidrios con una intensidad menos patente y otros de contraste más acusado. Analizando esa pauta vemos que en tres de las vidrieras se han combinado una o dos de las secciones mezclando las claras con las más intensas, aminorando así el equilibrio del conjunto. Pensamos que no es intencional y se debe a un error en la colocación. Además, con una observación muy detenida hemos detectado que cuatro secciones de la gama clara están repetidas, pero al colocarse los cristales de forma invertida el hecho se hace casi imperceptible. Su única consecuencia es una relativa pérdida de continuidad entre los sectores internos, pero la compartimentación general imperante de nuevo minimiza este efecto.







La gama cambia al amarillo en la zona del crucero, donde a cada lado se disponen tres recuadros enmarcados en continuidad. Ahora los elementos figurativos sí son perceptibles: peces, espigas y hojas flanquean sendos cálices centrales, pero entre una trama geométrica de gran complejidad que diluye los motivos. En esta zona de vidrios amarillos hay de nuevo diseños repetidos que se han ubicado invirtiéndolos o modificando su posición, lo que genera en cada caso combinaciones distintas. Es una forma inteligente y eficaz de optimizar los recursos.

La abstracción plena regresa en los seis vitrales que iluminan el presbiterio, con una auténtica explosión de color que de forma valiente alterna gamas cálidas y frías. En los lados vemos tres franjas verticales compartimentadas en pequeños rectángulos. Enmarcan en el centro nuevos juegos geométricos segmentados con diseños muy dinámicos, en marrones, blancos y sobre todo azules. La combinación de líneas curvas con formas triangulares y trapezoidales genera de nuevo un multiforme abanico de juegos visuales, si bien en algún caso se trata del mismo diseño colocado de forma girada. Dos de estos vanos alumbran el espectacular mural cerámico del mismo Antonio Hernández Carpe situado tras el altar. El cimborrio tiene huecos rectangulares con una trama multicolor, y la linterna octogonal presenta sendas cristalerías azules, fragmentadas con piezas de gran grosor.

Cierra el conjunto el rosetón que ilumina el coro, cuya percepción desde la nave se ve algo perjudicada por las cadenas que sostienen las grandes lámparas. En él, un círculo radial y un fondo reticular enmarcan la figura de Jesús bendiciendo, ante una mesa con el pan y el cáliz de vino, tan compartimentados como la propia figura. ◆





Santa María de las Lomas

Cáceres, 1957

Artista: Ángel Atienza

Arquitectos: Antonio Vázquez de Castro,
José Luis Íñiguez de Onzoño, Rafael Leoz y Joaquín Ruiz

Este pueblo de colonización se encuentra solo a 5 km de Talayuela, a cuyo término municipal pertenece. En el año 2016 tenía una población de 374 habitantes. El proyecto fue redactado en 1957 por los arquitectos Antonio Vázquez de Castro, José Luis Íñiguez de Onzoño, Rafael Leoz y Joaquín Ruiz, y fue uno de sus primeros trabajos, ya que todos ellos habían terminado la carrera en 1955. Por esta circunstancia propusieron una singular iglesia con importantes innovaciones en la estructura, tantas que no fueron admitidas en el Servicio de Arquitectura del INC.

La planta final de la iglesia es rectangular y está formada por siete vanos, marcados en el lado del Evangelio por el ritmo de los pilares, visibles tanto en la nave como en el exterior. El acceso se realiza por el primero y se aprecia directamente el baptisterio, que tiene por la parte posterior la escalera de subida al coro. En el lado de la Epístola se ubican cuatro capillas, aunque solo tres disponen de una vidriera. Es la única iglesia del Valle del Tiétar que utiliza este elemento. El presbiterio se ilumina desde el Evangelio por un enorme y complejo vitral. De su extremo parten ya las cinco alargadas piezas situadas en la parte superior de la pared a modo de friso corrido; con ellas se ilumina la nave en longitud. El coro dispone de dos vidrieras altas, continuación de las de la nave, y otra complementaria muy alargada en la fachada principal formada por doce módulos cuadrados. Es un número elevado pues no suelen ser tan grandes, y se debe a la inexistencia de pilares en toda la fachada.



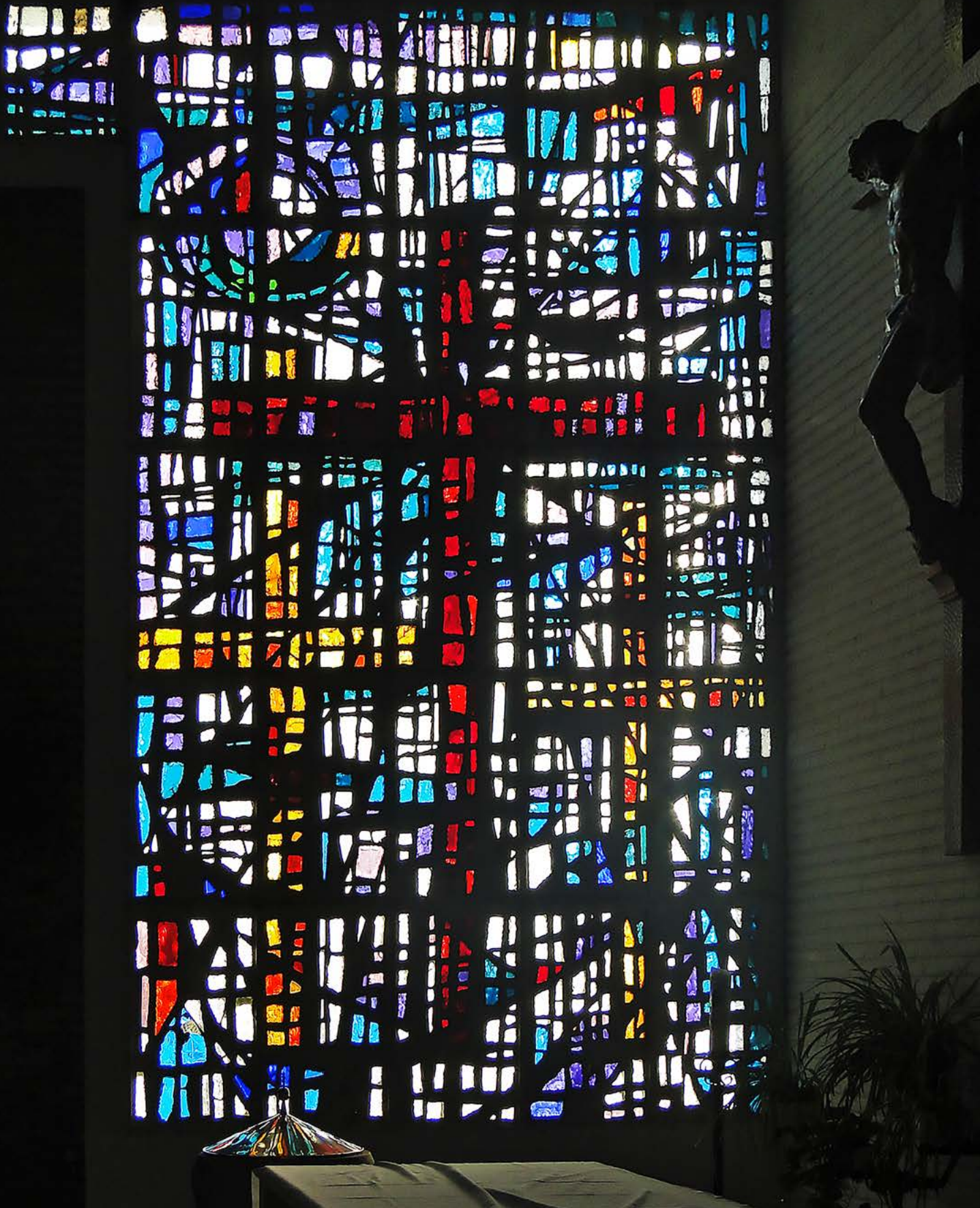
Recuperamos a Ángel Atienza como responsable de aportar luz a Santa María de las Lomas. La especialización en el vitral de hormigón de la empresa montada junto a su hermano Adolfo trajo consigo numerosas obras en las iglesias de colonización. Pero mientras tuvo una fuerte presencia en los templos del Valle del Alagón, en el Tiétar su labor se reduce a este único ejemplo.

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

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







Tiétar

Cáceres, 1957

Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Pablo Pintado Riba

Formó parte del término municipal de Talayuela, del que se segregó en 2011. Tenía una población de 921 habitantes en 2018. El arquitecto Pablo Pintado Riba diseñó la localidad en el año 1957.

El trazado del pueblo se realiza mediante dos tramas ligeramente giradas, que en su intersección generan un gran vacío urbano denominado actualmente "Plaza Mayor". En él se sitúan la iglesia y el ayuntamiento. El centro parroquial se organiza alrededor de un patio en forma de U abierto a la zona verde. En un lado se sitúa el templo y en el otro el esbelto campanario, unidos por la prolongación de la cubierta.

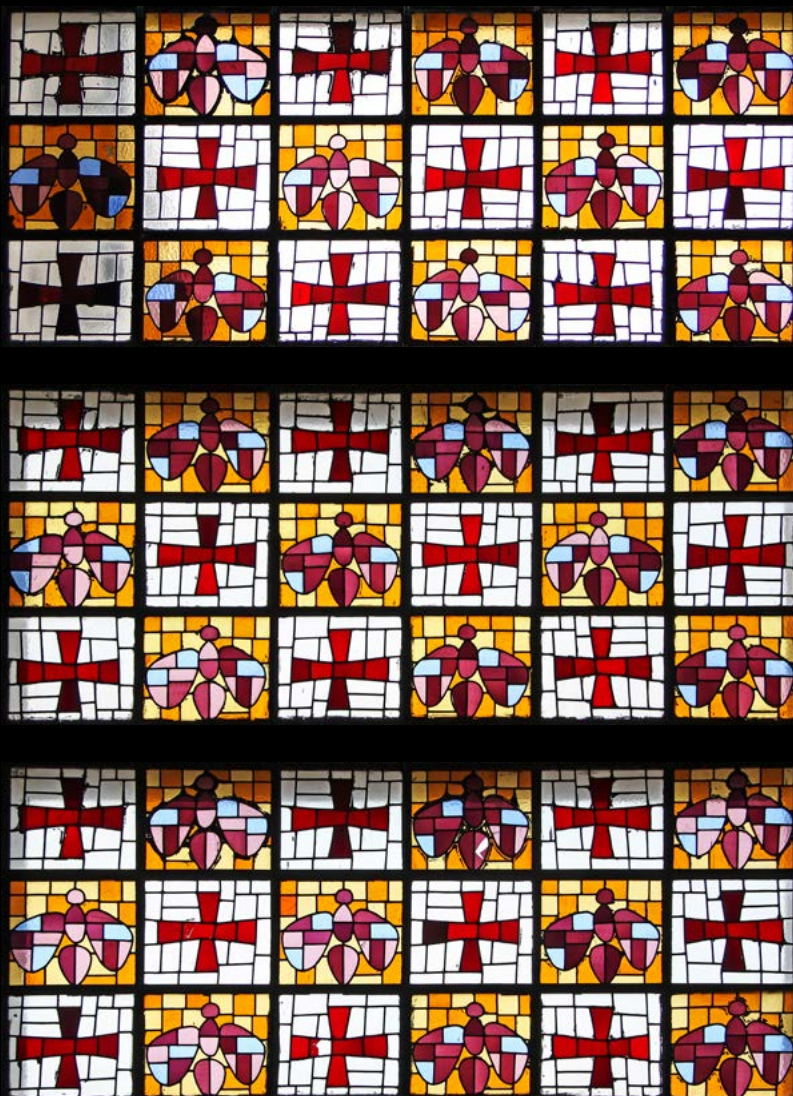
De forma poco habitual se recogen en esta iglesia vitrales emplomados y de hormigón. Se accede lateralmente a la nave y se aprecia de frente una vidriera con la segunda técnica. En el otro lado de la cancela se ubica el baptisterio, iluminado por una pieza vertical. El espacio central recibe la luz mediante tres vitrales rectangulares dispuestos en el lado de la Epístola.

El presbiterio queda definido por dos grandes machones laterales que lo enmarcan y dispone de una vidriera en el lado del Evangelio, solución que ya habían ensayado en 1953 Miguel Fisac en la iglesia de la Escuela de Comercio e Instituto en Málaga y José Luis Fernández del Amo en el pueblo de colonización de San Isidro de Albaterra.



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

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





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

Un último vitral de Blasco cierra el grupo con un estilo bien distinto. Se encuentra a los pies de la iglesia y revela la advocación del templo a San José Obrero, incluyendo el nombre. En este caso la unión de las dallas es de hormigón y la factura en fragmentos mucho más palpable. La figura nimbada de San José se sitúa tras la mesa de trabajo, y Jesús Niño está sentado sobre la misma, ambos con cierto hieratismo. Su morfología la hace muy próxima al Cristo entronizado y los evangelistas diseñados por el artista para El Chaparral (Granada). Al estar al nivel de la calle, para su protección se ha dispuesto exteriormente una reja entre contrafuertes.





Pero aún falta otro ejemplo. Blasco asumió también la gran vidriera vertical emplomada que iluminaba el coro de la iglesia, pero que ha corrido peor suerte. Fue sustituida a mediados o finales de los años noventa, en paralelo a la de Pueblonuevo de Miramontes. Gran parte de los fragmentos vítreos originales se conservan hoy amontonados en un rincón del coro, y mostramos uno de ellos. Permiten apreciar la textura rugosa de los cristales y el predominio de tonos cálidos, aunque desconocemos si representaban algún tema. La vidriera actual de Tiétar responde a unos parámetros bien diferentes. La base es el hormigón, con piezas de vidrio pequeñas y muy fragmentadas, de gran intensidad y colores poco habituales, como el naranja. En torno a un crismón circular hay seis escenas muy variadas: la paloma junto a una cruz y el globo terráqueo; cascadas y paisajes con soles y estrellas; las letras Alfa y Omega; un candil luminoso, un zurrón y bastón de peregrino; además de alusiones a los panes y los peces, las espigas y la vid. Como hemos apuntado, en las mismas fechas un gran óculo de hormigón con siete secciones en torno a un círculo, reemplazó al primigenio en Pueblonuevo de Miramontes, de nuevo con sugerentes cambios iconográficos. Ambas obras fueron sin duda encargadas al mismo taller, probablemente la empresa *Artistas Vidrieros de Irún*. ♦





Valdeíñigos

Cáceres, 1954

Artista: sin identificar
Arquitecto: Manuel Jiménez Varea

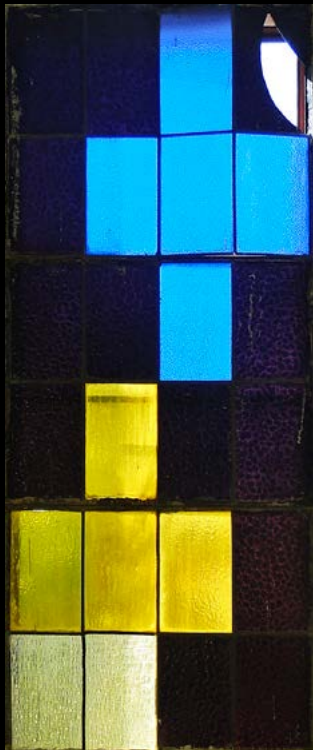
Valdeíñigos está aislado con relación a otros pueblos de colonización. Se sitúa en la zona comprendida entre el Valle del Alagón y el del Tiétar, aunque para este estudio se ha decidido incluirlo en este último. Pertenece al término municipal de Tejada de Tiétar y dista 28 km de Plasencia. La población era de 227 habitantes en el año 2012. Fue proyectado por Manuel Jiménez Varea, arquitecto adscrito al Servicio de Arquitectura en Madrid, en 1954.

Una plaza en forma de L ordena los edificios públicos, disponiendo en el ángulo interior el ayuntamiento y en la parte superior la iglesia y el pequeño centro parroquial. La fachada del templo está delimitada por un muro de sillares pétreos y ostenta en el centro un rosetón de vidrio incoloro que ilumina el coro. Es simétrica, aunque este efecto se aminora por la presencia al fondo de la gran espadaña. La planta del templo es muy sencilla y está formada por una estrecha y alargada nave cubierta mediante una bóveda de cañón y se remata con el presbiterio a modo de ábside. Un cuerpo adosado por el lado de la Epístola contiene, en primer término, el baptisterio, y junto al altar la sacristía y un almacén.

No hemos podido identificar al autor del conjunto de vitrales. Por su estilo coinciden con las de Guadalén del Caudillo (Jaén), aunque tampoco en aquel caso conocemos su autoría. La técnica es la del emplomado, con varillas muy finas y diseño sencillo. Aparte del vano ya citado en el coro, la nave recibía la luz mediante vidrieras verticales de colores en ambos lados, aunque las de la epístola fueron finalmente cegadas. Las dispuestas enfrente presentan un derrame profundo, adaptado a la curvatura de la bóveda en la parte superior. El hueco muestra una trama regular en la que originalmente se podían adivinar cruces, si bien se han perdido bastantes cristales y, al sustituirse por otros incoloros, se ha desdibujado el diseño.

Lo más interesante son los cinco óculos con elementos figurativos situados a gran altura sobre el mural pintado del ábside. En el centro preside Cristo crucificado, con cierto sentido por la ausencia de talla del mismo en el presbiterio. A los lados se desarrolla un peculiar programa iconográfico, que incluye la estrella que guía a los magos, azucenas y una gran pluma. En los extremos figuran las imágenes de la Anunciación y la Virgen con el Niño, dispuestas en interiores y sin rasgos en los rostros. ◆









Rincón de Ballesteros

Cáceres, 1957

Artista: sin identificar
Arquitecto: Carlos Sobrini Marín

Analizadas las iglesias del Valle del Alagón y el Valle del Tiétar, restaban otros dos templos situados en la provincia de Cáceres que presentamos a continuación de manera independiente. Alteramos por tanto la ordenación alfabética, pero así les damos cabida con cierta coherencia y completamos de esta forma el conjunto provincial. Los dos se encuentran próximos a la capital.

Este pueblo está situado al sur de la provincia altoextremeña, en el límite con la de Badajoz, al borde de la Sierra de San Pedro. Pertenece al término municipal de Cáceres, de cuya ciudad dista 39 km. La población era de 112 habitantes en el año 2019. El proyecto fue redactado por Carlos Sobrini Marín en 1953.

Sobre la carretera de acceso al núcleo se disponen las calles perpendiculares que configuran la estructura urbana. Una gran plaza porticada con arcos parabólicos se ubica hacia el sur y en la esquina oeste está el edificio administrativo presidido por el ayuntamiento. Al otro lado del vial rodado, en el eje del espacio público, se coloca el centro parroquial, organizado en forma de U. En dos de los lados se sitúan la sacristía, el salón parroquial y la vivienda del sacerdote, y en el otro la iglesia.

El templo está formado por cuatro tramos y presenta en el lado del Evangelio una estrecha nave lateral iluminada mediante dos vidrieras tripartitas curvadas por la parte superior. Es una solución poco habitual en las iglesias conocidas. Van emplomadas y muestran una trama irregular rectilínea, con cuadrados y rectángulos que combinan múltiples colores.



En el muro del lado de la Epístola se disponen cuatro vitrales circulares, colocados entre los pilares que sobresalen de la pared. Sorprende su gran tamaño y la ubicación no demasiado elevada, asumiendo todo el protagonismo de la nave. Lamentablemente hay fragmentos dañados, pero el efecto global se mantiene con toda su riqueza y originalidad. La estructura regular ortogonal se quiebra por diagonales que rompen y animan la composición. La estructura es idéntica en los cuatro casos, aunque se detecta algún mínimo cambio parcial de color.

El coro recibe la luz mediante un gran rosetón que se aprecia en la fachada principal. Al igual que en el resto de vanos el lenguaje plástico es puramente abstracto, pero en este caso el engarce de los cristales se realiza mediante hormigón. Estamos por tanto en un sistema mixto, con una atractiva factura para el fragmentado óculo. ♦





Valdesalor

Cáceres, 1960

Artista: Antonio Hernández Carpe
Arquitecto: Manuel Jiménez Varea

Este pueblo dista 14 km al sur de la capital cacereña, a cuyo término municipal pertenece, constituido como una Entidad Local Menor en 1971. Se sitúa al borde de la Carretera Nacional 630 a Mérida. La población era de 549 habitantes en el año 2019. Fue proyectado por el arquitecto Manuel Jiménez Varea en 1960.

Una explanada se orienta hacia la vía de acceso y al norte se ubica el edificio administrativo con el ayuntamiento en la esquina. Al sur, se dispone el centro parroquial, conectado con el anterior a través de dos atrios que están separados por una pequeña plaza, a la que se adosa la iglesia de la conversión de San Pablo. Las dependencias parroquiales se ordenan alrededor de un patio.

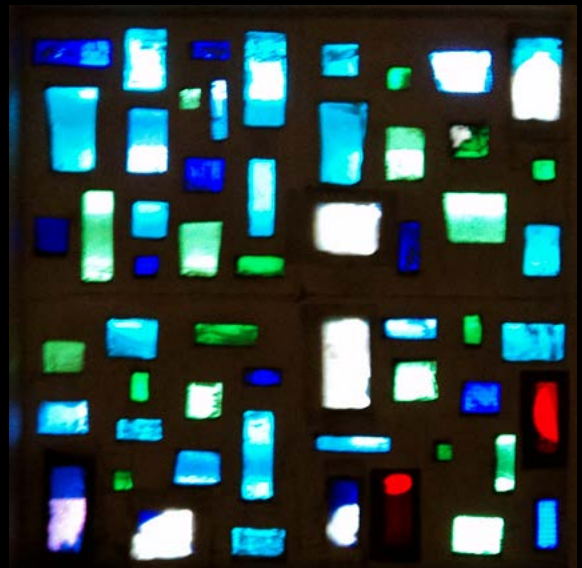
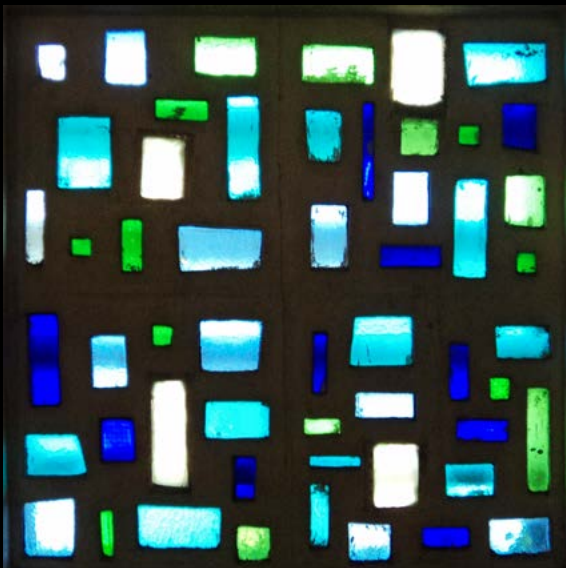
Las vidrieras son de hormigón, con una fragmentación interna acusada. Un gran vitral ocupa la fachada principal a los pies de la iglesia, ligeramente retranqueado mediante un porche. En una gama fría de azules y violetas, el enorme conjunto muestra dos figuras de santos flanqueadas por una trama irregular de dallas, que aminoran su tamaño al ir elevándose en altura.

Una vez en el interior, se accede al baptisterio por el primer espacio en el lado del Evangelio y se ilumina mediante una vidriera apaisada de cristales transparentes. El templo es de planta rectangular, con cinco vanos que se iluminan mediante vitrales altos en el lado del Evangelio. Ahora los colores son cálidos, con fragmentos anaranjados y amarillos. Es interesante ver cómo estos se aclaran conforme ascienden, favoreciendo una cierta espiritualidad. El presbiterio es de menor anchura y recibe la luz de piezas dispuestas en las paredes laterales. De nuevo, y de forma inteligente, el proceso se invierte, volviéndose a los tonos violetas y ahora con más claridad en la zona inferior. Los dos vanos aportan luz al gran mural que representa la Conversión de San Pablo. Al igual que en la nave, los huecos se encuentran muy enrasados con el muro, sin abocinamiento o derrame.



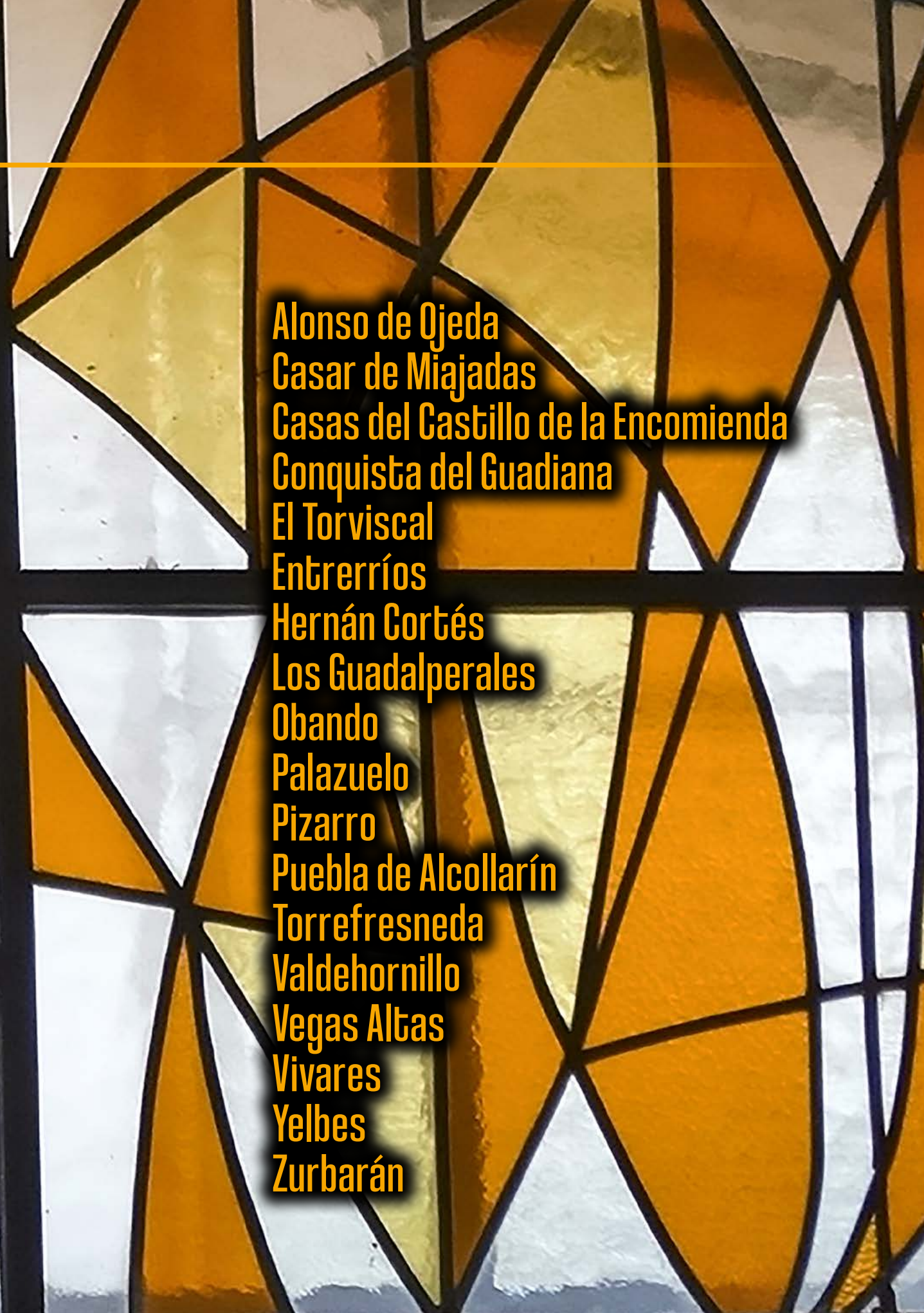
Hay que consignar por último que la iglesia presenta un coro en el lado de la Epístola que ocupa los tres primeros tramos. Es una solución arquitectónica poco habitual, por su ubicación y amplitud. La iluminación en esa zona se realiza por vitrales cuadrados más pequeños, con una trama ortogonal variada. Tanto el mural cerámico, como el Via Crucis y las vidrieras se deben al prolífico artista Antonio Hernández Carpe, que consigue en este conjunto una obra coherente y eficaz. ◆





6 Vegas Altas del Guadiana





**Alonso de Ojeda
Casar de Miajadas
Casas del Castillo de la Encomienda
Conquista del Guadiana
El Torviscal
Enterríos
Hernán Cortés
Los Guadalperales
Obando
Palazuelo
Pizarro
Puebla de Alcollarín
Torrefresneda
Valdehornillo
Vegas Altas
Vivares
Yelbes
Zurbarán**



Alonso de Ojeda

Cáceres, 1964

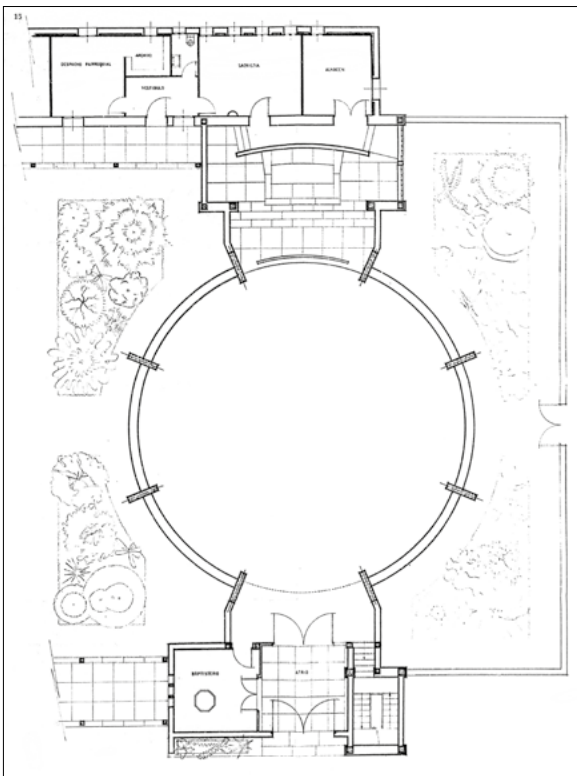
Artista: sin identificar
Arquitecto: Miguel Herrero Urgel

Miguel Herrero Urgel proyectó Alonso de Ojeda en 1964 y fue una de las últimas actuaciones del Instituto Nacional de Colonización en Extremadura. Está situado a 4 km al suroeste de Miajadas, término municipal al que pertenece. En el año 2019 tenía una población de 321 habitantes.

Se adapta a las directrices emanadas del Concilio Ecuménico Vaticano II, inaugurado en octubre de 1962 por el papa Juan XXIII y clausurado en diciembre de 1965 por Pablo VI. De hecho, de las nueve iglesias proyectadas entre 1962 y 1964 en la zona de Vegas Altas, esta es la única que tiene un trazado netamente posconciliar, si bien su geometría ya había sido ensayada en la iglesia de Entreríos (Badajoz) en los años cincuenta. Presenta una planta circular formada por cuatro arcos que se cruzan en la clave. De este punto cuelga una enorme lámpara de hierro. En el eje de la iglesia se disponen el acceso, la nave y el presbiterio y en cada lateral quedan tres sectores libres.

La iglesia se ilumina mediante unas bandas acristaladas horizontales, dispuestas de arco a arco sobre los muros de mampostería de piedra que configuran el cerramiento. Es probable que no fueran diseñadas por un artista; el arquitecto decidió utilizar unos marcos verticales prefabricados de hormigón dispuestos a rompejuntas. Los fragmentos alternan el verde y el amarillo con cristales transparentes.





Mientras este friso continuo da luz a la nave circular, en el presbiterio se disponen dos grandes ventanales, subdivididos por una estructura en forma de cruz. El sistema utilizado es el mismo, si bien cabe comentar algunas peculiaridades. Una que el muro curvo que sirve de fondo para el crucificado condiciona parcialmente la percepción de estos vanos laterales; otra, que en el lado de la epístola se ha procedido a colocar un visillo para amortiguar la entrada intensa de luz sobre el altar.

Consignemos por último que el recurso fue aplicado también a los tres ventanales en altura que iluminan el coro sobre la puerta de acceso, complementados por rejas con las letras Alfa y Omega. Y por último lo apreciamos en uno de los muros de la torre-campanario, que abarca del suelo al remate en una altísima secuencia. ◆



Casar de Miajadas

Cáceres, 1962

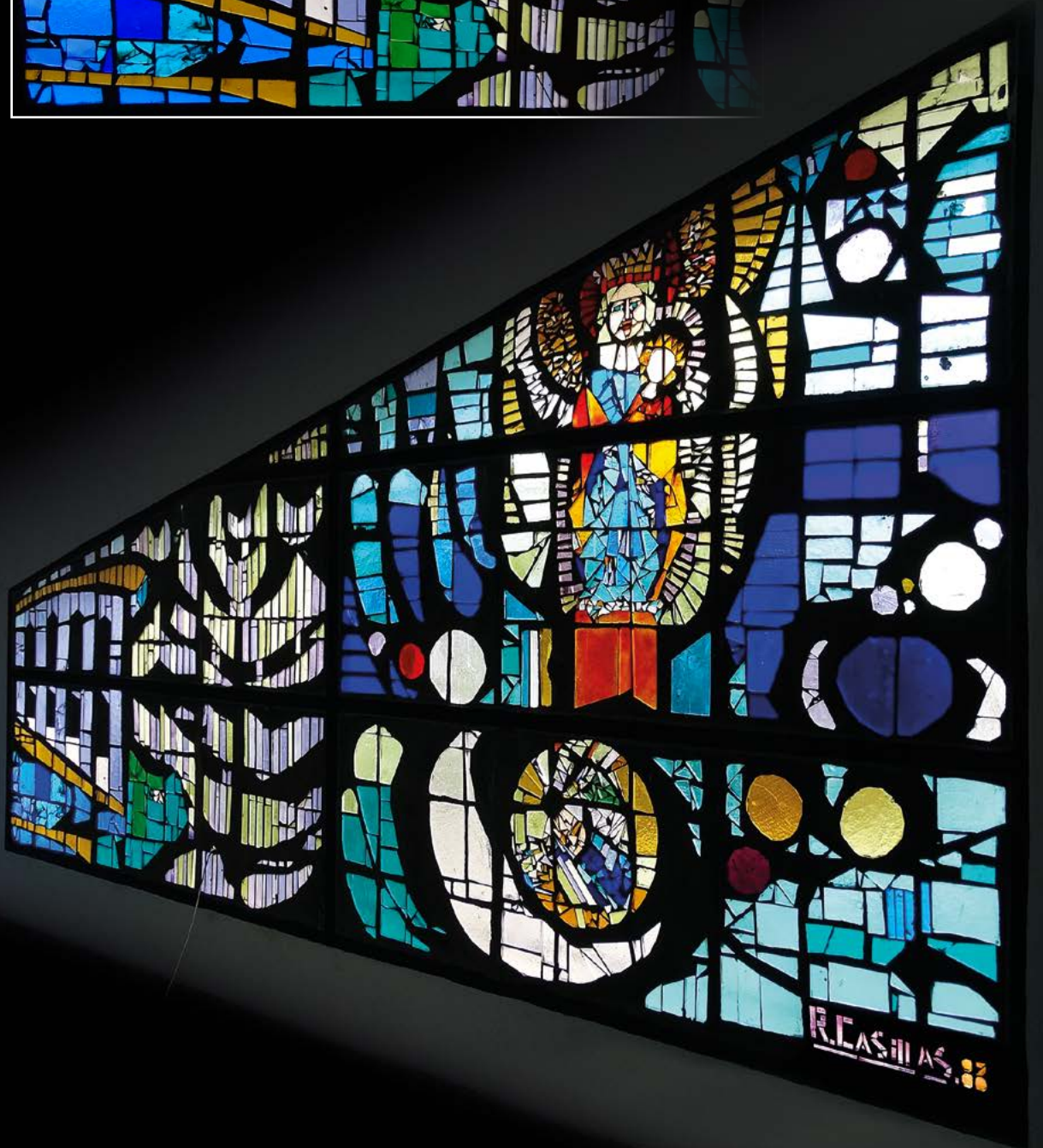
Artista: Ramón Casillas
Arquitecto: Jesús Ayuso Tejerizo

Este pueblo de colonización es uno de los tres, junto a Pizarro y Alonso de Ojeda, que está situado en la provincia de Cáceres dentro de las Vegas Altas del Guadiana. Pertenece al término municipal de Miajadas. Tenía en el año 2019 una población de 282 habitantes.

El arquitecto Jesús Ayuso Tejerizo firmó el proyecto en 1962. El conjunto parroquial se ubica en la parte más alta de una pequeña loma rodeada de las manzanas de viviendas. Junto a él, en edificio independiente, se levanta el ayuntamiento.

La iglesia está formada por siete vanos. Al primero, orientado a oeste, se adosa el campanario. Los cinco siguientes conforman el espacio principal iluminados mediante otras tantas altas vidrieras apaisadas que van de pilar a pilar en ambos laterales de la nave. El presbiterio es un poco más ancho y recibe la luz mediante dos vitrales sensiblemente verticales dispuestos en los muros adyacentes. Además, por ser ese ámbito más alto que la nave principal, dispone en la parte superior de dos estrechas franjas horizontales formadas por unas cristalerías incoloras que siguen la inclinación de la cubierta. El coro, situado a los pies de la iglesia, se ilumina por una gran vidriera trapezoidal que repite la inclinación de la pendiente de la fachada.

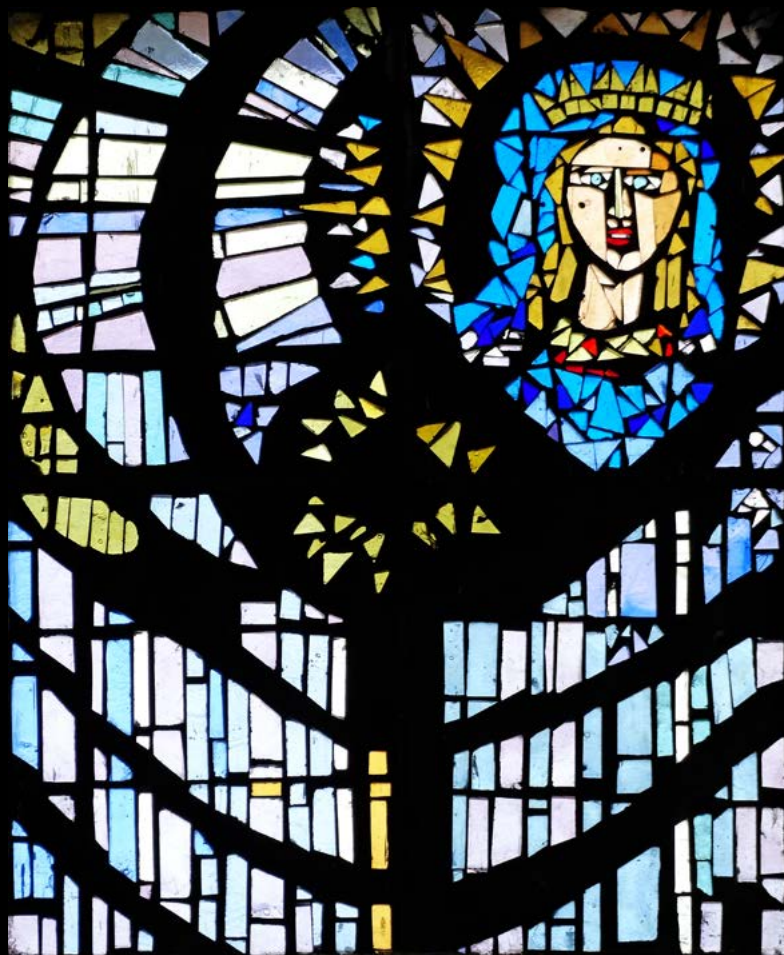




El conjunto de Casar de Miajadas es muy singular, y hay que diferenciarlo del resto porque sus vidrieras son de fecha más tardía, incluso fuera del marco temporal de las actuaciones del INC. En el vitral del coro aparece la fecha de 1983, referencia relevante, aunque no hemos podido confirmar si dicha cronología es afín a los vanos de la nave. El autor de las vidrieras es Ramón Casillas, quien firma la del coro y la del octavo mandamiento. Las realizó desde su taller en Navalcarnero, al igual que las de Guadajira, que veremos más adelante. Todas ellas están engarzadas con hormigón armado con barras internas de hierro para sujetar la estructura.

Comentados ya el contexto y la ubicación, veamos la resolución del programa iconográfico. En el citado vitral del coro, con un cierre superior diagonal, la imagen de la Virgen del Pilar se alza en un entorno de elementos astrales, vegetales y constructivos muy inusual. Sorprende la variedad de motivos y la yuxtaposición de estructuras, en una secuencia de temas por momentos difícil de interpretar. La imagen de la Virgen con el Niño se ofrece especialmente fragmentada y con una amplia gama cromática, al igual que el elemento circular que aparece bajo su peana.

Con un estilo similar, Casillas acomete los vitrales del presbiterio. El de la Epístola recupera el rostro de la Virgen sobre una estructura arbórea, mientras el cáliz con la hostia consagrada protagoniza el del Evangelio. De nuevo, elementos abstractos heterogéneos completan las representaciones figurativas.



Finalmente, en las vidrieras horizontales de la nave se suceden los diez mandamientos, sintetizados por imágenes en medallones dorados que se acompañan por un original diseño. Todos van numerados. El motivo principal se enmarca y prolonga a los lados por bandas curvas de colores fríos y se completa en las esquinas, en marcado contraste, por nuevos elementos decorativos amarillos y anaranjados.

El primero muestra el ojo divino enmarcado por un triángulo equilátero. El precepto de “no tomarás el nombre de Dios en vano” se plasma en un libro abierto presidido por una cruz y entre destellos. La santificación de las fiestas se representa por el candelabro judío de siete velas. Un rostro paterno barbado junto a otro femenino encarna el deber de honrar a los padres. La prohibición de matar se materializa en un arma rodeada por gotas de sangre. Una serpiente y la manzana entre plantas aluden a la tentación y los actos impuros. El séptimo mandamiento muestra una mano acercándose a una bolsa roja de la que escapan monedas. El siguiente encarna la mentira y entre otros elementos aparecen dos víboras. Protagoniza el noveno la cabeza de Medusa. Y en el décimo la codicia por los bienes ajenos se identifica con elementos de prosperidad, aludiendo en concreto a la casa y el campo (espigas) con que se inicia la redacción de este mandamiento en el Catecismo católico. Es en definitiva un compendio peculiar y por momentos algo heterodoxo, desarrollado por tanto con márgenes de libertad. ♦







Casas del Castillo de la Encomienda

Badajoz, 1967

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: José Luis
Fernández del Amo

A ocho kilómetros al este de Villanueva de la Serena y al pie del Castillo de la Encomienda, fortaleza de los siglos XIII-XIV, se sitúa una pequeña agrupación de viviendas construidas en 1965 para las que el arquitecto José Luis Fernández del Amo proyectó un equipamiento de uso docente y religioso en 1967. La limitada población era de 15 habitantes en el año 2019. El conjunto reunía distintos usos y estaba formado por la casa del maestro, un aula y un comedor, más el centro parroquial con la iglesia, las dependencias parroquiales y la casa del cura.

Hemos seleccionado esta obra por la entidad de su arquitecto y porque es un buen ejemplo de *Capilla-Escuela*, una tipología singular en los planteamientos del Instituto Nacional de Colonización. Su función era dar servicio a las agrupaciones de viviendas aisladas, y disponemos de bastantes ejemplos en Extremadura. Su contexto lo analizamos más adelante con otros casos en las Vegas Bajas del Guadiana.

Centrándonos en la iglesia, su planta es reducida, dado el escaso número de viviendas. El proyecto se adaptó a las directrices del Concilio Ecuménico Vaticano II (1962-1965) y presenta una nave cuadrada a la que se accede a través de un porche. La torre-campanario tiene una posición tangente y se sitúa en un lateral. La cubierta del templo es un largo faldón inclinado soportado mediante cuatro vigas de descuelgue en hormigón. Entre ellas, en la parte superior de las paredes de cerramiento, se disponen tres apaisadas vidrieras que iluminan el espacio interior. Son el único elemento artístico que pervive en la capilla, que se encuentra sin uso.

Estas se deben, una vez más, al artista Ángel Atienza, tan presente en las iglesias del Valle del Alagón y otras más repartidas por el resto de Extremadura. Son tres vanos horizontales (a su vez divididos en dos mitades cuadradas), que establecen una secuencia continua, solo interrumpida por los pórticos que soportan la nave. Los fragmentos de cristal están unidos por engarces de hormigón. Ante un fondo irregular de dallas amarillas y ocres, apreciamos un grupo de rosas enlazadas por tallos en una disposición multicolor tan fluida y elegante como expresiva, muy acorde con la estética habitual del artista. ♦





Conquista del Guadiana

Badajoz, 1964

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Víctor López Morales

El arquitecto Víctor López Morales es el responsable del proyecto de Conquista del Guadiana, situado al borde de la autovía A-5 en el límite con la provincia de Cáceres. Pertenece al término municipal de Don Benito. En 2019 tenía una población de 125 habitantes.

Los equipamientos se articulan alrededor de una plaza abierta a la vía de acceso. En un lateral se ubican las artesanías y el edificio administrativo. El espacio público se cierra por la parte posterior mediante el centro parroquial, que se une al ayuntamiento a través de un porche rematado por el esbelto campanario revestido de piedra.

La iglesia presenta una planta rectangular de cuatro vanos que se amplía en el presbiterio al adaptar una forma poligonal. Destaca el falso techo de placas de escayola que a modo de triángulos facetados imprime un carácter distinto al espacio interior y sirve para ocultar la estructura de cerchas metálicas que soporta la cubierta.

A los pies de la nave se sitúa el baptisterio que sobresale por el exterior y recibe la luz a través de un alargado ventanal apaisado de seis módulos, dos de los cuales se pueden abrir para ventilar el espacio. En el lado opuesto se sitúa la escalera de acceso al coro, que presenta una vidriera cuadrada que sigue el ritmo y diseño de las situadas en la nave. Este espacio central se ilumina mediante dos vitrales cuadrados en el lado del Evangelio y tres en la Epístola (cuatro si incluimos el situado en el lateral del coro). Son grandes estructuras cruciformes que alternan colores fríos y cálidos, con círculos estrellados en las esquinas. Estas composiciones abstractas son una alternativa a la figuración que veremos junto al altar.

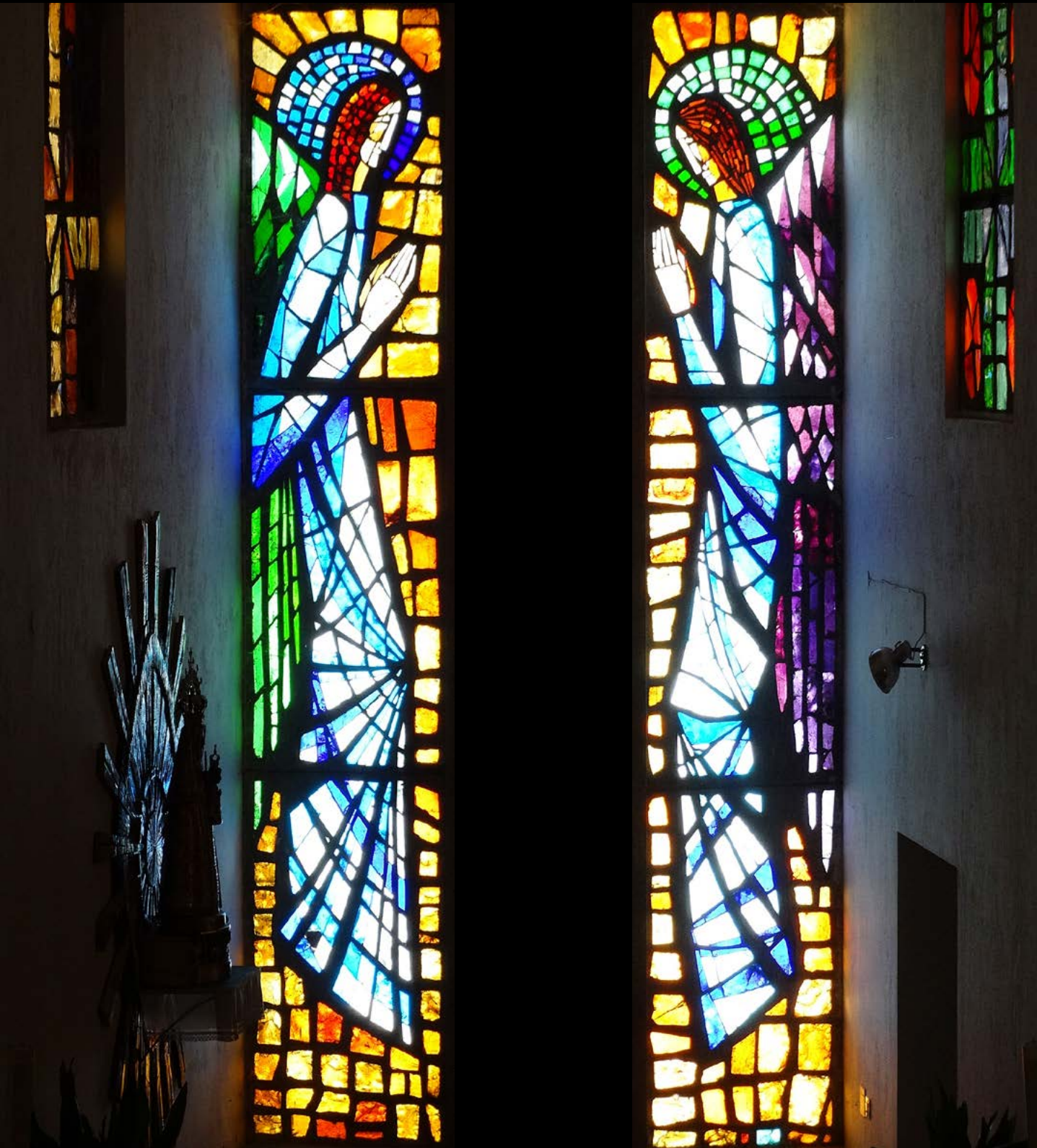




Una de las características de las vidrieras de hormigón realizadas por Ángel Atienza es el gran grosor de las dallas que utiliza. Por ello es interesante fijarse en los fragmentos, ya que aprovecha sus irregularidades y múltiples irisaciones, lascas, cortes o impurezas, que diversifican y animan su presencia. La peculiaridad en este caso es que una de esas dallas presenta la firma del artista y la fecha 67, que indica cómo las vidrieras se concluyeron tres años después de proyectarse la iglesia. Es un detalle poco habitual, solo equiparable a las más ostentosas firmas de Ramón Casillas en Casar de Miajadas o Guadajira o la casa bilbaína Vidrieras de Arte.

En la unión de la pared de fondo con los muros laterales se ubican dos vidrieras verticales que ocupan toda la altura y otorgan gran personalidad al conjunto. Son dos ángeles levitando en el espacio, con las manos unidas en actitud de oración. El grado de estilización de estas figuras alcanza límites insospechados y reflejan la valentía y originalidad de Atienza en el planteamiento informalista de los plegados.







Una última y destacada singularidad de este templo es el sistema de iluminación del coro. El arquitecto prescinde del habitual rosetón y opta por un recurso que aporta un aire de modernidad y es único en el ámbito extremeño. Dispone 19 pequeñas piezas vidriadas de colores, distribuidas aleatoriamente, que confieren al espacio una diversificada gama cromática. Una estructura interna en forma de aspa introduce además matices diferenciadores. Viéndolas parece inevitable recordar la solución creada por Le Corbusier en la iglesia de Nôtre Dame du Haut en Ronchamp (1950-1954), salvando claro el efecto difusor que produce en la capilla francesa el marcado derrame interno de los vanos. En Conquista del Guadiana los puntos de luz no aportan demasiada iluminación, en buena medida porque una parte de ellos fueron cegados (ya que al exterior se aprecian hasta 28), pero lejos de entenderlo como un elemento negativo hay que valorar su capacidad para recrear un espacio íntimo y especial. ◆





El Torviscal

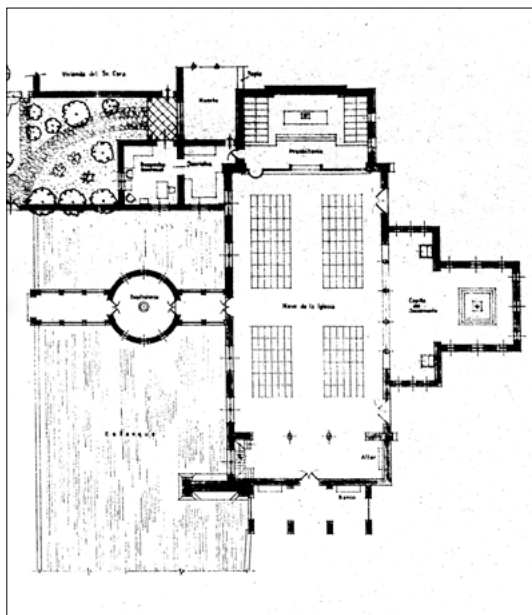
Badajoz, 1957

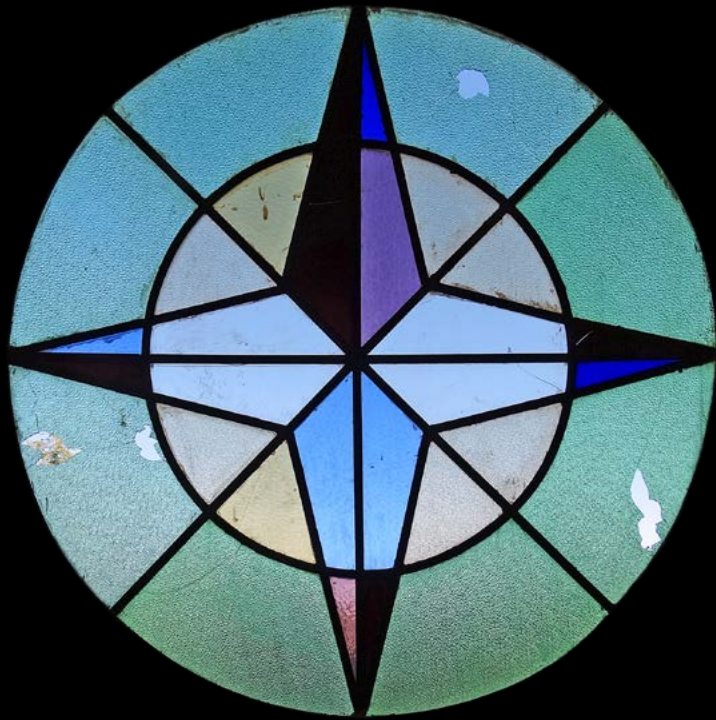
Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Víctor D'Ors Pérez-Peix

Este pueblo de colonización está situado en la zona central de la comarca de Vegas Altas y pertenece al término municipal de Don Benito. La población era de 545 habitantes en 2018. El arquitecto Víctor D'Ors realizó el proyecto de la iglesia en 1957. Su planta presenta una doble simetría, una común según un eje longitudinal y otra más inusual perpendicular al anterior, que genera el baptisterio. El arquitecto concibió un total de 27 vidrieras emplomadas, más de las habituales, distribuidas en muy distintas zonas. Nos encontramos por tanto ante un conjunto relevante, muy rico iconográfica y técnicamente.

Su autoría se debe al polifacético artista Arcadio Blasco, muy presente en las iglesias extremeñas; en la región asume diversos proyectos de vidrieras en hormigón, pero es más común el uso del emplomado, como en el caso que nos ocupa. Ordena los fondos en retículas, con ligeras variantes de color dentro de cada gama. Sus líneas aparentan ser más finas que las que siluetean los elementos figurativos, pero se debe en realidad a que Arcadio incorpora la pintura al óleo para reforzarlas y darles grosor. También usa el óleo negro para los rasgos del rostro y los textos. Supone toda una novedad, que en principio resultó eficaz, pero que ha ido sufriendo pérdidas y muestra hoy perfiles en parte desdibujados.

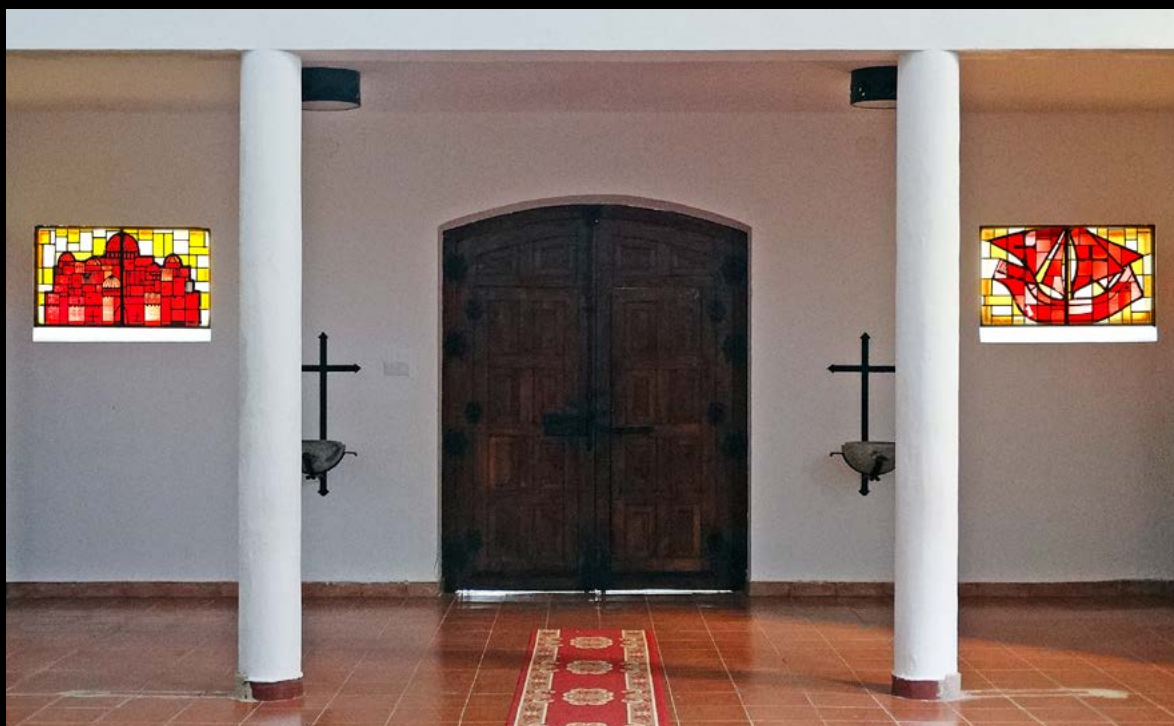
El mayor grado de abstracción lo encontramos en las dos vidrieras verticales muy estrechas que iluminan los laterales del presbiterio, alternando cristales azules y transparentes. También en el rosetón circular del coro, que se subdivide en segmentos concéntricos albergando una estrella de cuatro brazos.





El programa iconográfico es amplio. A los pies de la iglesia, en el sotocoro, dos motivos apaisados representan un barco y una abigarrada ciudad fortificada cubierta por numerosas cúpulas, renovando los temas más comunes. Su intenso color rojo ante un fondo dorado las dota de un especial protagonismo, a pesar de su ubicación.

En la nave encontramos grandes vitrales rectangulares, con cruces enmarcadas por óvalos de ramas y hojas. Es un mismo motivo repetido con ligeras variantes en las diferentes secciones. Es por ello que no incluimos fotografías de todos los ejemplos. A los de la nave hay que sumar otros dos en los laterales del coro con similares características, y un último ejemplar igual ilumina la escalera de acceso al mismo. Estas representaciones se alternan con la presencia de los cuatro evangelistas, que se muestran sedentes, sin nombres y con un libro o pergamino entre las manos. Por medio de trazos pictóricos se precisan algunos detalles del rostro.







Pero al conjunto de la nave hay que añadir la Capilla del Santísimo, un cuerpo anexo con cimborrio octogonal que ha asumido la función de baptisterio, si bien existía para ello otra construcción independiente de planta circular. Es un edificio casi exento, coronado por su peculiar remate; los vanos de este elemento son circulares y ostentan diversos colores.



Preparando el paso al recinto, y con menor altura, seis pequeñas vidrieras con temas eucarísticos destacan por su composición geométrica y ordenada. Representan un candel encendido, peces y una cruz con dos anillos; enfrente, la multiplicación de panes y peces, un cáliz y la paloma del Espíritu Santo enmarcada por un triángulo.

Ya en la propia capilla, se duplica la presencia de los Evangelistas. Las imágenes de San Pedro, San Pablo y San Lucas, con sus atributos identificativos y ahora en pie, presiden tres de los lados del cubo en actitud frontal. San Juan, por tanto, no aparece, ya que el lado que debería ocupar se libera para la zona de acceso. Van flanqueados por seis ángeles frontales de factura muy estilizada. La geometría libre con que Blasco organiza túnicas, mantos y alas, otorgan variedad sin romper la armonía del conjunto. ♦







Entrerriós

Badajoz, 1956

Artista: Julián Gil

Arquitecto: Alejandro de la Sota

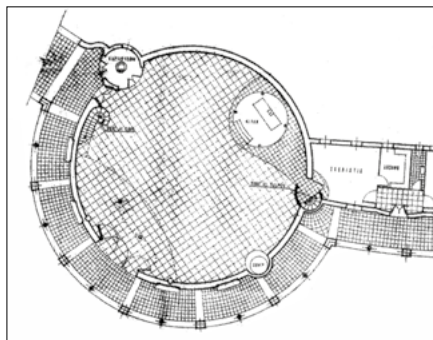
Situado en el encuentro del río Guadiana con el río Zújar, de donde proviene el topónimo del pueblo, pertenece al término municipal de Villanueva de la Serena, de cuya población dista 7 km. La población era de 760 habitantes en 2019. Fue proyectado por Alejandro de la Sota, uno de los más importantes arquitectos del siglo pasado en España.

La trama urbana presenta una forma curvilínea y el centro parroquial se sitúa en el centro de un amplio espacio público. Enfrente de la iglesia se ubica el ayuntamiento. En su exterior el edificio eclesiástico es de ladrillo cerámico visto, con una cubierta de tejas curvas y una pequeña linterna central.

Su trazado se aleja de los cánones establecidos por el Instituto Nacional de Colonización. El templo tiene planta circular, geometría inusual en las iglesias de colonización de los años cincuenta, y está rodeado parcialmente por un atrio que se prolonga en forma de L para configurar las dependencias parroquiales. Dentro del recinto, el baptisterio y el confesonario de obra se disponen enfrentados y adquieren de manera coherente la misma forma cilíndrica del edificio matriz. El presbiterio se sitúa delante de ellos. En la parte posterior se ubican el acceso y el coro, que es igualmente curvo y se ilumina mediante tres vidrieras verticales que se prolongan por sus extremos hacia la nave en un número total de siete. Otra pieza de la misma dimensión se ubica en la capilla bautismal.

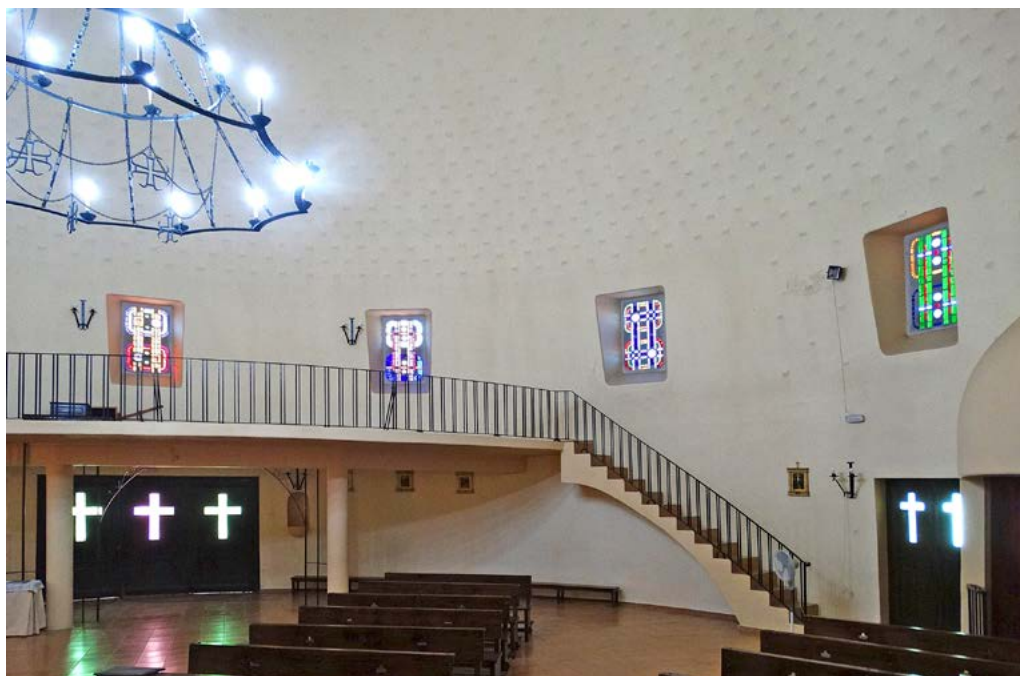


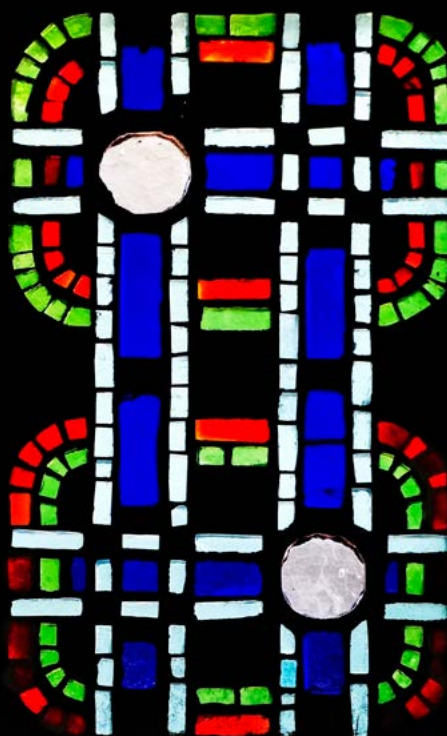
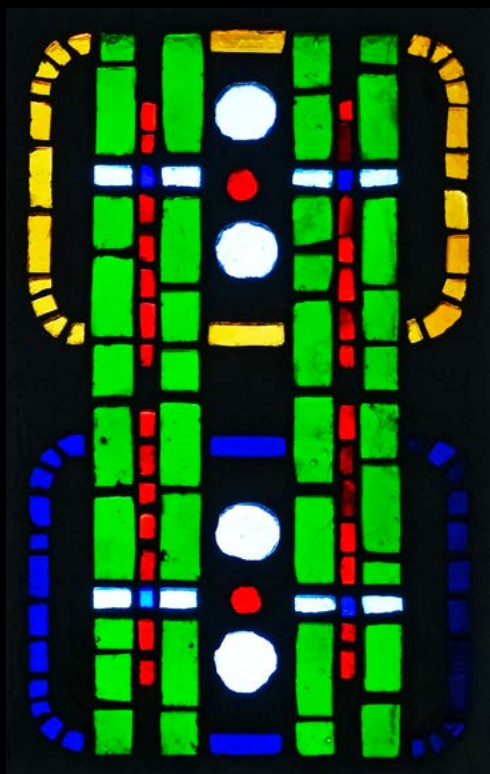
Los vitrales de Entreríos forman un conjunto muy interesante y poco habitual entre los localizados en Extremadura. Adaptados a la planta circular del templo, se distribuyen de forma regular, muy equilibrada, con cierto abocinamiento que se acomoda a la curvatura del muro. Esta superficie de cerramiento interior no es lisa, sino que presenta unos resaltes a modo de pequeñas pirámides truncadas dispuestas de forma regular que animan el espacio y ayudan a mejorar la acústica de la iglesia.

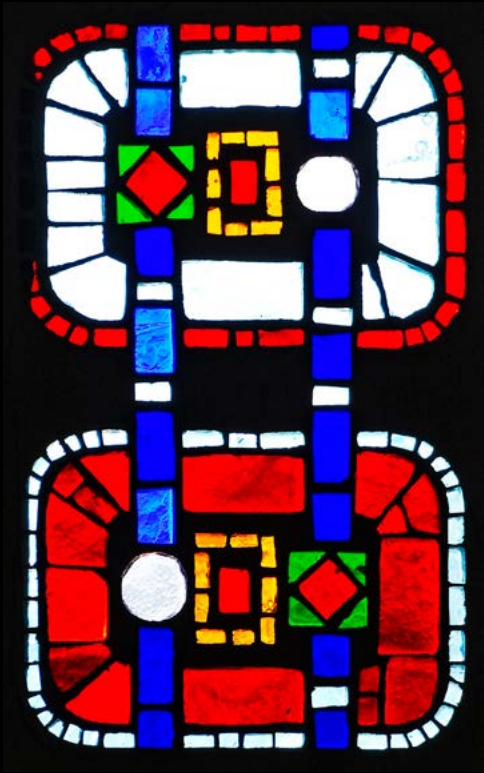


Hemos podido confirmar por ratificación directa del artista que las vidrieras se deben a Julián Gil (Logroño, 1939), autor con un papel destacado en la abstracción geométrica española; su biografía y principales contribuciones se hayan bien resumidas en su página web. Entre las obras realizadas para el INC hemos localizado sobre todo piezas cerámicas con cierto componente figurativo, bastante alejadas de su línea más personal. Por ello es relevante la aportación de Entreríos, ya que está más próxima a sus criterios estéticos.

La abstracción domina todos los vanos de la nave. Solo hay una excepción en el situado en el baptisterio (hoy sede para el sagrario), que muestra la paloma del Espíritu Santo. Cada hueco presenta un doble motivo en altura. Dos franjas verticales unen sendos rectángulos, pero con los bordes romos, suavizando mucho el efecto. Es clave la apuesta por la simetría, pero alternando los motivos y colores para establecer un equilibrio dinámico. Las variaciones son muy interesantes y evidencian maestría por parte del autor, que sabe otorgar diversidad dentro de unos parámetros compositivos uniformes. Son formas geométricas básicas: cuadrados, rectángulos, rombos y círculos, pero dispuestas en un eficaz abanico de combinaciones. Las cruces por ejemplo están también sugeridas sin romper el esquema básico adoptado. Se alternan además gamas cromáticas frías y cálidas, otorgando variedad al conjunto. ♦







Hernán Cortés

Badajoz, 1962

Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Manuel Rosado Gonzalo

Este pueblo está situado al borde de la Carretera Nacional 430, a 16 km de la localidad de Don Benito, a cuyo término municipal pertenece. En el año 2019 tenía una población de 957 habitantes. Fue proyectado en 1962 por Manuel Rosado Gonzalo, arquitecto funcionario adscrito al Servicio de Arquitectura del INC en Madrid.

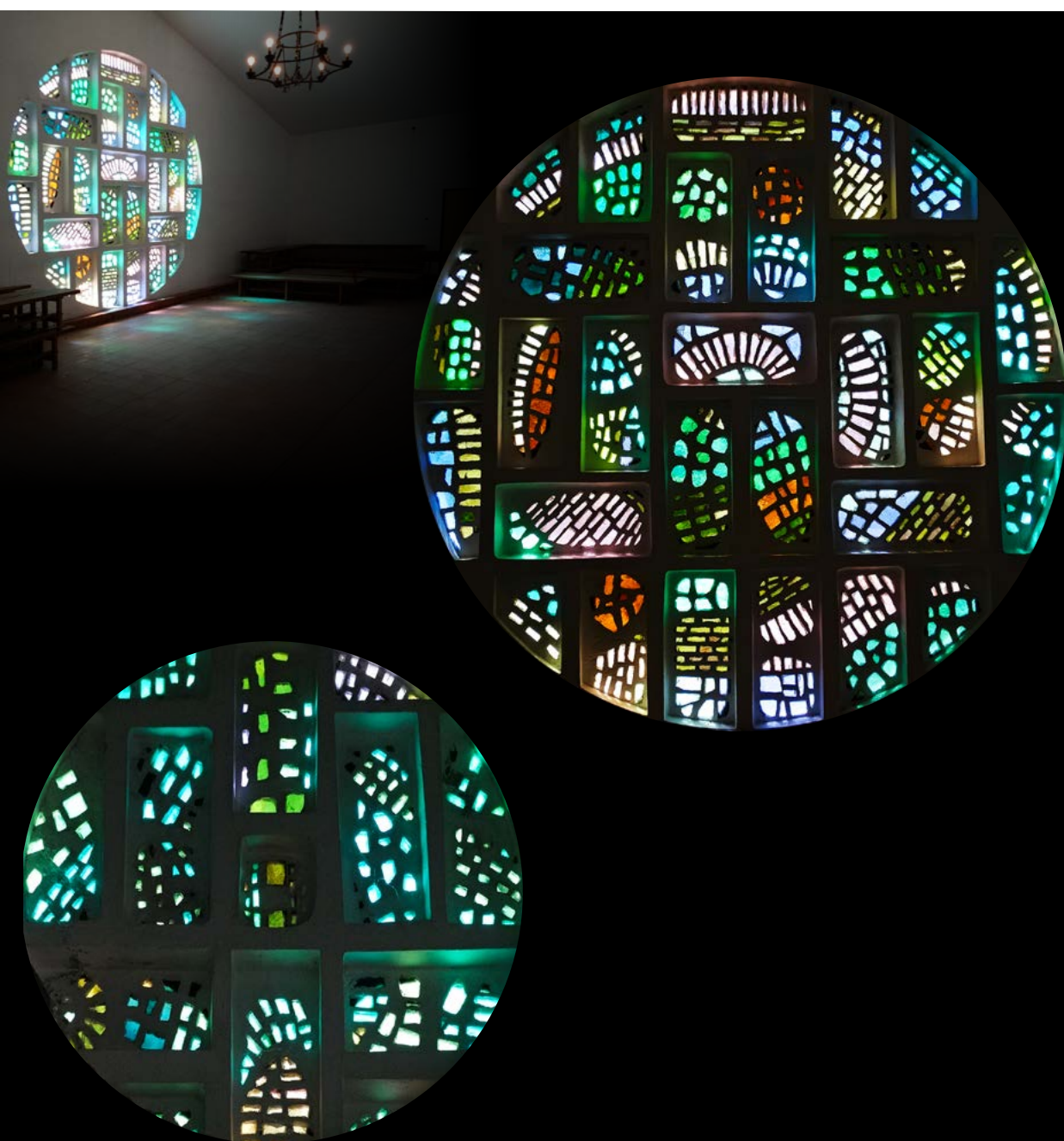
Junto a la vía de acceso se dispone una plaza en cuya parte posterior encontramos el centro parroquial. La iglesia adquiere una presencia importante, debido a la formalización de la fachada principal mediante dos imponentes torres, solución no muy habitual que ya había sido ensayada unos años antes en Vegaviana (1954).

La planta del templo está formada por seis tramos. En el primero se ubican la entrada, la escalera al coro y el baptisterio. En los otros cinco se desarrolla la nave principal, iluminada mediante otras tantas vidrieras verticales en cada lateral. En el lado del Evangelio se emplaza una nave que se divide en dos por la presencia de otra puerta de acceso. La luz penetra en este cuerpo bajo mediante unos vitrales cuadrados de hormigón, técnica que se utiliza también en el resto de ejemplos. El presbiterio



posee menor anchura y más profundidad y se alumbra adecuadamente a través de un óculo en cada muro adyacente. El coro presenta una enorme vidriera a modo de rosetón, con una estructura regular de cemento armado.

En este rosetón Arcadio Blasco apuesta por un lenguaje plástico abstracto, con un singular montaje: sus piezas son rectángulos, pero con motivos internos ovalados que generan una sensación concéntrica o rotatoria. En los colores impera el verde y adquiere por ello cierta evocación vegetal, pero la gama es variadísima y consigue un efecto espectacular. El mismo color y esquema, aunque menos compartimentado, se repite en los dos grandes óculos que iluminan la parte superior del presbiterio. En estos casos la propia subdivisión se realiza al exterior con formas ovaladas, asumiendo un carácter más orgánico.



En la nave, las vidrieras rectangulares en vertical se enmarcan por dos franjas, de nuevo verdes, con sucintas cruces de largos brazos horizontales. Los motivos que albergan los cuadros resultantes se repiten a uno y otro lado, aunque dispuestos de forma alterna. Representan así una espiga de trigo, una hostia consagrada, un sol radiante, una paloma y un candil con la llama encendida. Por su similitud reproducimos solo un ejemplo de cada pareja.

Un último espacio con sendas capillas, en el lado del Evangelio, alberga cuatro nuevos vitrales cuadrados. Son muy coloristas, aunque no consiguen iluminar con intensidad los recintos, oscuros por sus bajos techos y el añadido de una celosía de separación con la nave. Los motivos aquí, de nuevo con figuración sintética, son un sol, una corona con collar, una flor y un corazón atravesado por una espada. ♦





Los Guadalperales

Badajoz, 1956

Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Juan Luis Manzano Monis

Los Guadalperales es de los pueblos más orientales de los situados en las Vegas Altas y pertenece al término municipal de Acedera. La población en el año 2019 era de 675 habitantes. El proyecto fue realizado por Juan Luis Manzano Monis en 1956.

Una gran plaza cuadrada en el centro de la trama urbana está rodeada por los edificios públicos. En el lado norte se ubica el centro parroquial, organizado en forma de U que genera otro ámbito abierto al anterior. Las dependencias parroquiales se ubican hacia poniente dispuestas sobre una L. A levante se sitúa la iglesia, con una planta cuyas paredes convergen hacia el presbiterio. Este se configura por un elemento circular, a modo de ábside, que prolonga los muros de la nave. Su espacio es más alto que ésta y el desnivel permite una iluminación casi cenital. Lo ocupa una cristalera de colores lisos, de modo que al acceder al edificio se ve claridad en el altar sin apreciarse la fuente de entrada de la luz natural.

El templo recibe la iluminación de 5 vidrieras verticales en cada lateral, formadas cada una de ellas por dos elementos cuadrados. En ellas predomina el color blanco, con pequeñas piezas amarillas y violetas que parecen sintetizar flores o espigas y que se confunden con las aves en vuelo que protagonizan cada escena. El resultado es uniforme y diverso a la vez, logrando Arcadio Blasco resolver el tema de forma eficaz y luminosa. Reproducimos solo parte de ellas. Una enésima doble vidriera aporta luz a la escalera de acceso al coro.

El conjunto se cierra con la espectacular vidriera horizontal que precisamente alumbra el coro. Consta de 48 elementos formados por una retícula de 6x8 módulos, adaptándose los ubicados en la parte superior a la curvatura que forma el gran arco rebajado de la fachada principal. Cada pieza mantiene los números indicativos para facilitar su montaje y la presencia de los engarces de hormigón contribuye al efecto general atomizado. Los colores son fríos; una cruz blanca y amarilla centra la escena entre círculos concéntricos irregulares de un intenso azul. Los cuatro símbolos del *Tetramorfos*, con disposición apaisada, ocupan el resto del espacio, en colores blanco y amarillo y con los extremos violáceos. El león y el toro despliegan grandes alas, a juego con el ángel y el águila. ◆







Obando

Badajoz, 1960

Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Miguel Herrero Urgel

Obando es el pueblo de colonización más oriental de los ubicados en las Vegas Altas del Guadiana. Perteneció al término municipal de Navavillar de Pela, del que dista 5 km. La población era de 209 habitantes en el año 2019. El arquitecto Miguel Herrero Urgel lo proyectó en el año 1960.

El centro parroquial se ordena alrededor de un patio porticado. En un lado se ubica la iglesia, que sobresale del mismo; por la parte posterior se dispone el centro parroquial con las dependencias menores: la sacristía, un dormitorio y un baño. El resto del atrio, en forma de L, queda abierto y el campanario se sitúa en la esquina. Sorprende que sobre el acceso de la fachada se ubique una espadaña con una pequeña campana cuando ya existe la torre.

La planta de la iglesia se compone de siete estrechos vanos; el primero alberga la escalera y el baptisterio y en los otros prosigue la nave, iluminada por estrechas vidrieras verticales de hormigón terminadas en medio círculo. El presbiterio es más estrecho y profundo y tiene en cada lateral el mismo tipo de vitrales. El coro recibe la luz mediante un óculo y dos cristalerías incoloras situadas en los lados de la fachada principal.



Arcadio Blasco, autor del programa, organiza armónicamente el interior del templo. Lo consigue a partir de una transición cromática gradual entre los colores azules de los pies y el naranja cálido de la cabecera, con eficaces resultados. Los vitrales lindan con la abstracción, o al menos presentan una figuración tan sintética que no permite vislumbrar elementos reconocibles. Son seis en cada pared lateral, separados por potentes arcos fajones y con la peculiaridad del citado remate superior curvo. Las líneas internas son curvas y las piezas de vidrio bastante grandes. Por su similitud no reproducimos todos los ejemplares, pero son interesantes las sutiles variaciones.

También la abstracción preside el rosetón del coro, aunque la rotura de dallas desvirtúa un tanto el profuso cromatismo inicial. Hechos como éste llevaron en los años noventa a proteger los vanos del conjunto con mallas metálicas. ♦





Palazuelo

Badajoz, 1960

Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Manuel Rosado Gonzalo

El arquitecto Manuel Rosado Gonzalo diseñó el pueblo de Palazuelo en 1960. Está situado al norte de la provincia de Badajoz, justo en el límite con la de Cáceres. Pertenece al término municipal de Villar de Rena y tenía una población de 495 habitantes en el año 2019.

Sobre una calle principal que atraviesa el pueblo se dispone el centro parroquial, abierto a una plaza. Este conjunto y el edificio para los comercios (originalmente denominados abacerías) forman una C abierta al espacio público. El primero se ordena sobre una L ocupando la iglesia el brazo más largo y las dependencias anexas el corto. El segundo cierra el otro lado.

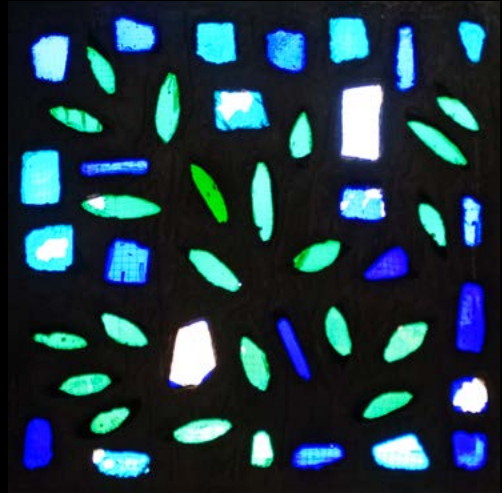
El templo presenta una planta interesante al disponer de una nave lateral, opción habitual, y sobre ella una galería, que es una solución menos frecuente. La nave es rectangular y está formada por cuatro tramos, cada uno de ellos con una vidriera apaisada en el lado de la Epístola. El presbiterio se ilumina mediante un vitral cuadrado en la parte superior. El cuerpo bajo se ilumina también mediante piezas cuadradas. El baptisterio, situado en una esquina, tiene una vidriera en cada uno de sus muros exteriores. En la planta alta, la galería recibe luz a través de tres nuevos elementos y en el coro se ubican dos vitrales en los laterales y un óculo en el centro que preside la fachada principal. Por los diferentes ámbitos creados, es una iglesia que posee una interesante riqueza espacial y lumínica.



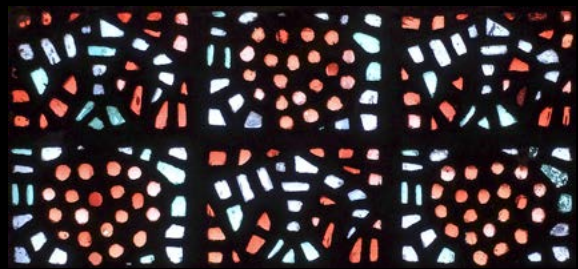
Mientras en otras iglesias Arcadio Blasco asume múltiples técnicas, en Palazuelo, como en Hernán Cortés, Obando y El Torviscal, su intervención se reduce a las vidrieras. El repertorio iconográfico incorpora plantas, uvas, espigas, estrellas, un ave en vuelo, insectos diversos, cocones, un candil, las siete velas del candelabro judío, el cordero pascual y algún otro elemento de compleja identificación. Ello se debe al carácter fragmentado de las imágenes y en parte al uso del hormigón como enlace. El grosor de las líneas en relación al espacio disponible dificulta a veces distinguir entre fondo y figura o precisar el tema.

Los formatos en Palazuelo son apaisados en las naves altas, alternando gamas cálidas y frías. Cambian a cuadrados en las dos plantas que subdividen el lado del Evangelio, ya que integra también en el lateral el amplísimo coro. El tratamiento de estas piezas es similar al utilizado en la iglesia de Hernán Cortés. A los pies del coro se dispone como es habitual un gran rosetón, con la paloma del Espíritu Santo en ascensión. Cabe destacar la capilla bautismal, que a pesar de su reducido espacio presenta dos vidrieras: una cuadrada en la línea ya conocida, con motivos vegetales, y otra más singular, subdividida en tres zonas y especialmente afortunada por la riqueza de sus tramas y colores primarios en nuevos ramilletes florales. ♦









Pizarro

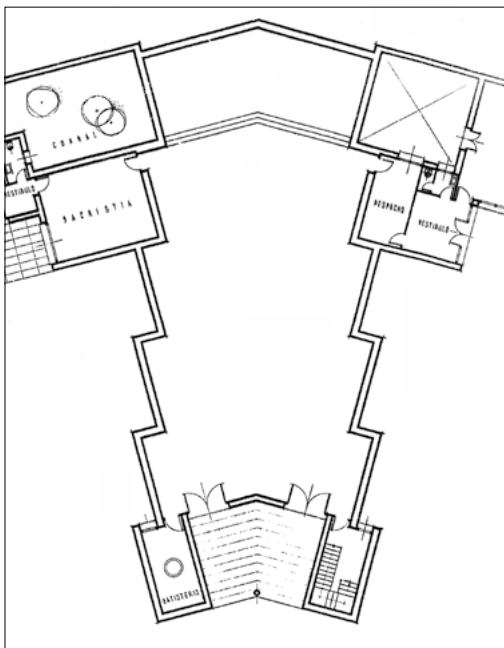
Badajoz, 1957

Artistas: Arcadio Blasco y Ángel Atienza
Arquitecto: Jesús Ayuso Tejerizo

Junto a Casar de Miajadas y Alonso de Ojeda, este pueblo de colonización es uno de los tres que se sitúa en la provincia de Cáceres dentro de la comarca de Vegas Altas. Pertenece al término municipal de Campo Lugar. En el año 2019 tenía una población de 390 habitantes. Su diseño se debe a Jesús Ayuso Tejerizo.

Como suele ser habitual en muchos pueblos, una gran plaza sirve para la disposición de los equipamientos, pero en este caso no se utilizaron las formas ortogonales, pues los edificios están ligeramente girados entre ellos. Las escuelas, las artesanías, el ayuntamiento y el centro parroquial se agrupan alrededor de una U. Este último se ordena en forma de T y las dependencias parroquiales se sitúan en los brazos cortos. El campanario emerge al final de uno de ellos.

La planta de la iglesia, al igual que las de Yelbes en Vegas Altas y Pradochano en el Valle del Alagón, presenta una interesante posición de las vidrieras. Los muros laterales adquieren forma de diente de sierra y en los tramos pequeños se disponen en la parte superior unas vidrieras verticales que se aprecian desde la entrada, y en número de seis iluminan el espacio principal. El presbiterio recibe luz mediante un par de vitrales altos en cada pared adyacente. Otras dos se ubican en el coro, que también presenta una gran vidriera que pasa por delante de un pilar circular que soporta la cubierta. Este vitral queda enrasado en la fachada principal con los muros de mampostería de piedra mediante los que se construyó el edificio.



Al igual que en Casar de Miajadas, pero aquí con mayores consecuencias, se incorporó a la iglesia un falso techo que disminuyó notablemente la altura de la nave. Con ello probablemente se ganaría en acústica y control térmico, pero afectó de manera negativa a la percepción de las espléndidas vidrieras de la nave, que se ven en buena medida truncadas por la actuación.



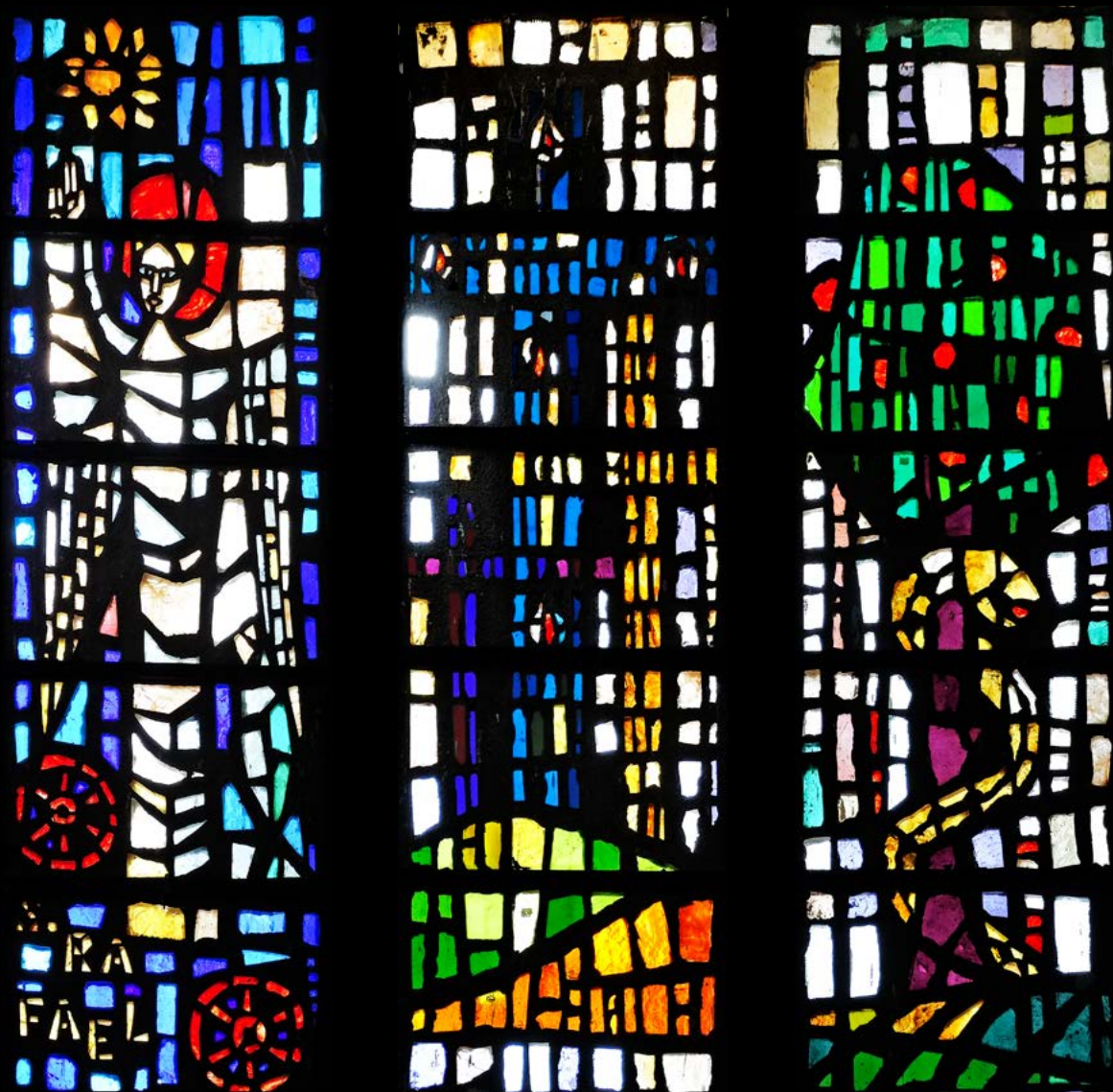
Otra situación singular atañe a la autoría de las vidrieras. Su diseño se debe a Arcadio Blasco, que aparece citado en las fichas del INC, pero la resolución final se adecúa por su estilo a Ángel Atienza. Estaríamos por tanto ante una colaboración o una asignación sobrevenida. En cualquier caso, el programa iconográfico de las vidrieras de Pizarro es realmente espectacular y se adapta al citado retranqueo en dientes de sierra de las naves laterales. Su repertorio, más rico que en otras iglesias conocidas, se inspira en el Antiguo y Nuevo Testamento.

En el presbiterio se disponen dobles vidrieras laterales, con diferentes episodios y símbolos eucarísticos en una gama cromática rica en matices y muy expresiva. En el Evangelio comparten espacio vides con racimos de uvas y espigas de trigo. En el lado opuesto la ascensión a los cielos, sobre un cúmulo de manos alzadas, y la multiplicación de los panes y los peces.

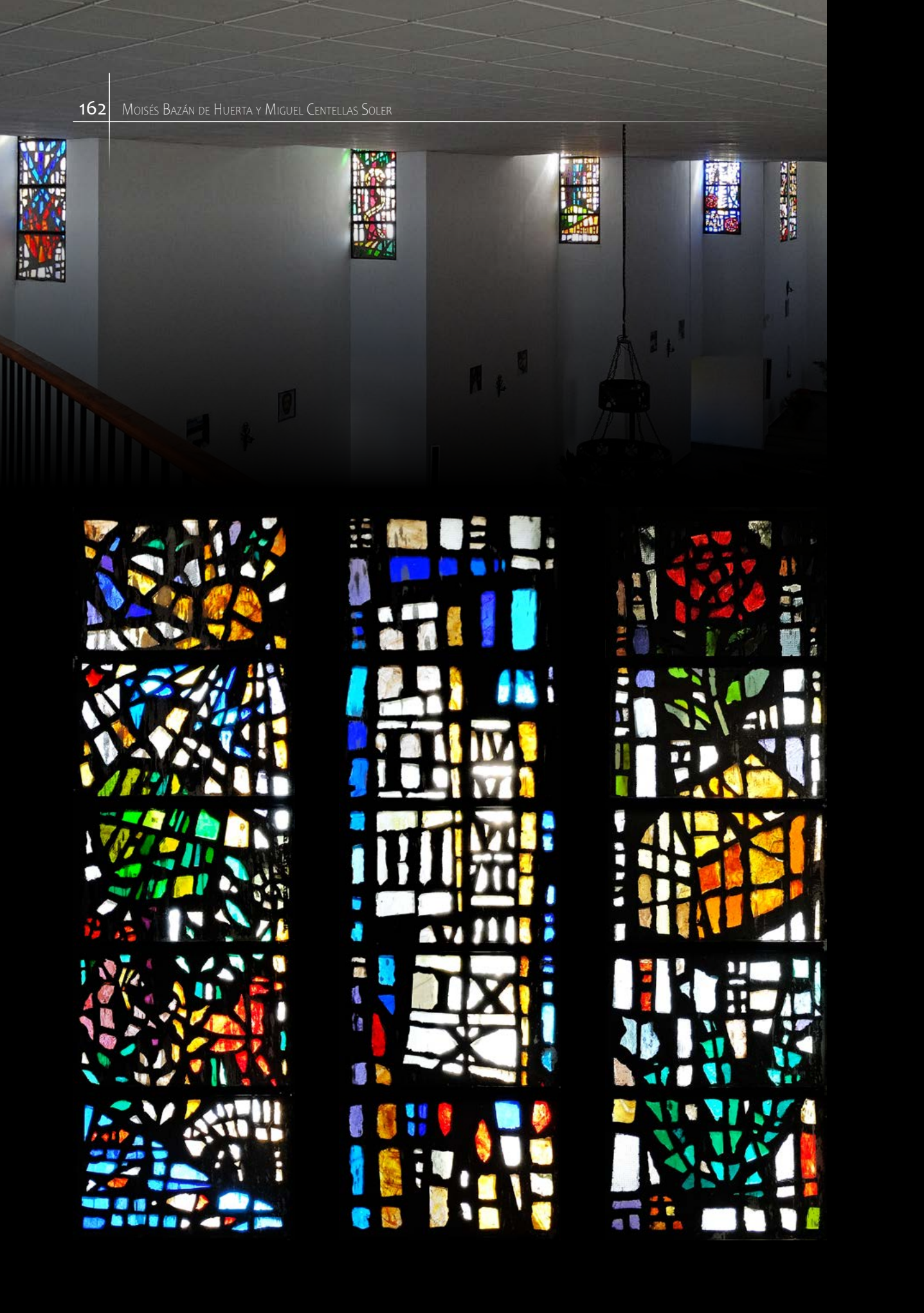


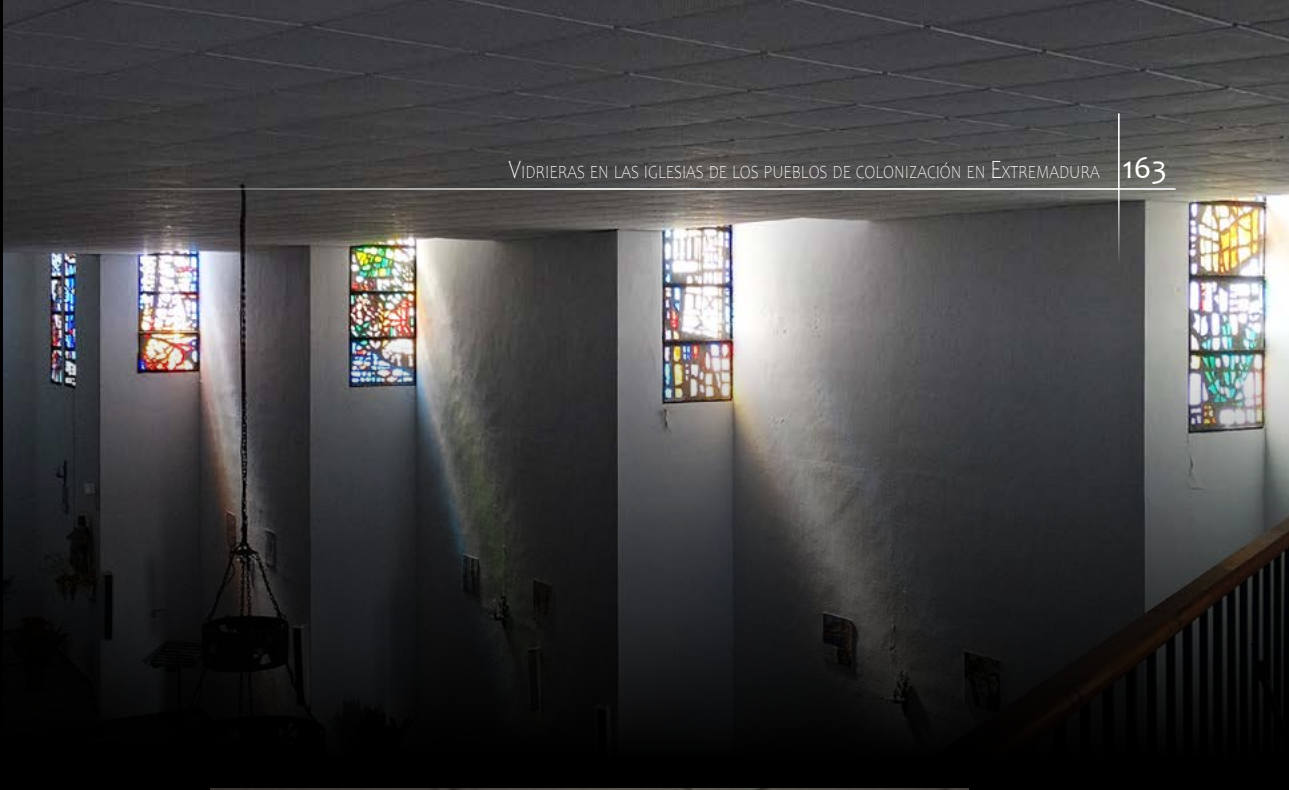


En la nave, de la cabecera a los pies, en el lado del Evangelio, vemos una sucesión de imágenes: el arcángel San Rafael sostiene con una mano el pez del pasaje bíblico con cuya hiel curó la ceguera de Tobías, y con la otra transmite la palabra de Dios, como guía del ser humano y mensajero celeste en continuo movimiento, función también sintetizada por las ruedas; las tres cruces en el monte Calvario; la serpiente enroscada en el manzano que antecede el pecado original; una composición triple con unas llamas, un crismón y el ojo divino, enfatizando el papel de Cristo entre el infierno y el cielo; ya en el coro, cierra la secuencia el Tetramorfos, en una abigarrada y colorista composición. En el lado de la Epístola y siguiendo el mismo orden, se muestra (paralelo a San Rafael) al arcángel San Miguel, con la balanza y la espada de fuego, venciendo al ángel caído; el paraíso terrenal, con una descriptiva explosión de elementos vegetales y animales; los diez mandamientos, entre algunas velas; el arca de Noé rodeado por plantas y flores; y por último, en el coro, tras la escalera, la nave de la iglesia bajo tiaras papales.

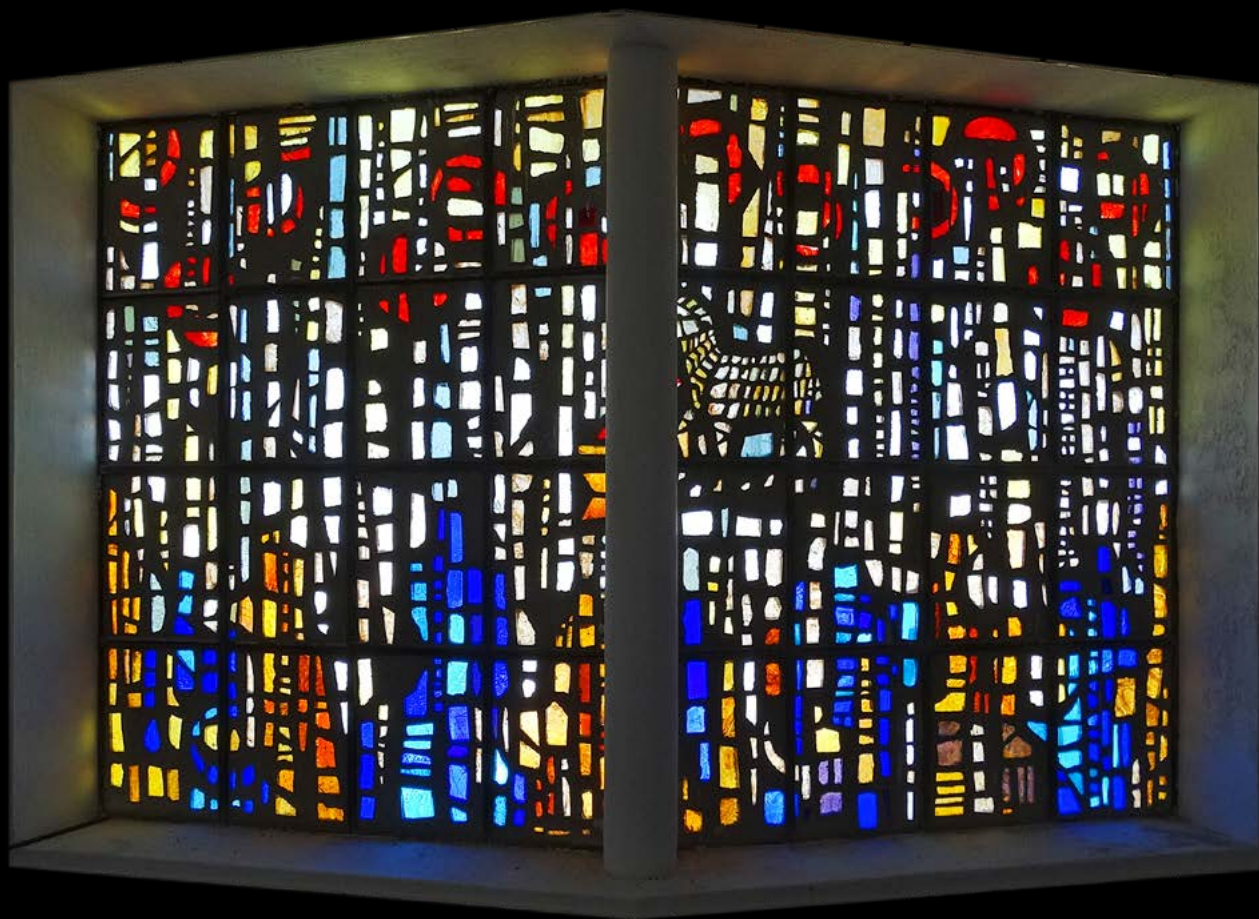








Al conjunto hay que añadir el enorme vano principal situado también en el coro, partido en dos por un gran pilar no visible desde el exterior. Está compuesto por 32 piezas y presenta una lectura compleja, alusiva a toda la humanidad y con la presencia destacada en el centro del Cordero, que encarna la imagen de Cristo. El papel de los fragmentos cementados cobra tanto protagonismo como las dallas, en una atomizada resolución. ♦



Puebla de Alcollarín

Badajoz, 1959

Artista: Arcadio Blasco

Arquitecto: Manuel Rosado Gonzalo

Situada al noreste de las Vegas Altas del Guadiana, Puebla de Alcollarín pertenece al término municipal de Villar de Rena. La población era de 387 habitantes en el año 2019. Fue proyectada por Manuel Rosado Gonzalo en 1959.

El trazado urbanístico del pueblo se organiza alrededor de una plaza tipológicamente denominada "turbina", que es aquella en la que cada calle termina en el citado espacio y no tiene continuidad. Es una opción que eligieron algunos arquitectos para evitar las excesivas perspectivas de viales muy largos. En uno de sus lados se sitúa el centro parroquial, dispuesto en forma de una U abierta a la plaza.

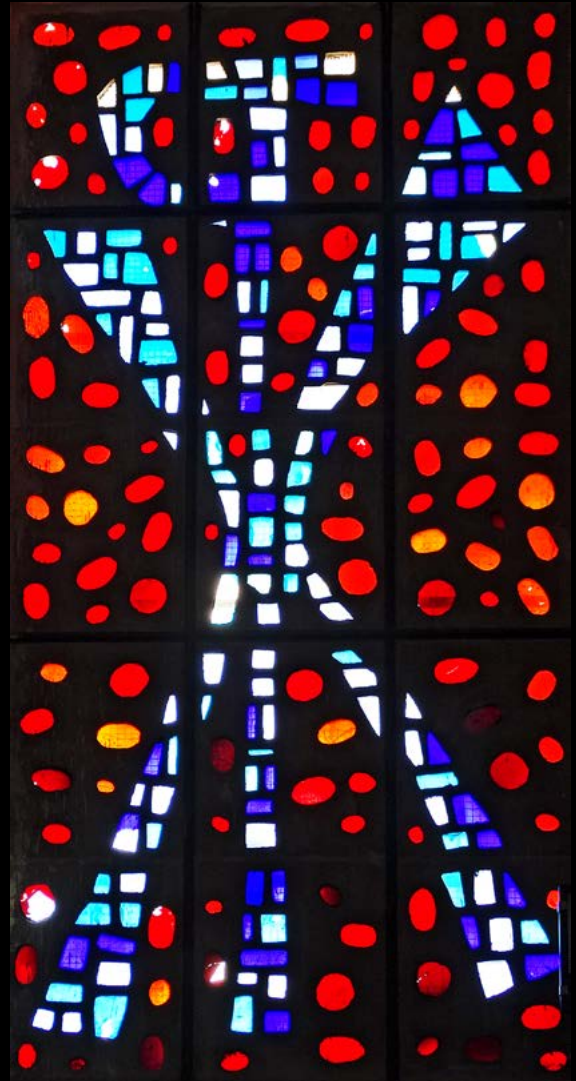
La iglesia se ubica en un lateral y las dependencias parroquiales se ordenan sobre una L que se adosa al presbiterio del templo. La nave principal está iluminada por cuatro vidrieras cuadrangulares dispuestas en cada pared y tienen continuidad en otras dos del coro, que siguen el ritmo y secuencia de las citadas. Este recinto elevado presenta además un gran rosetón visible desde la fachada principal del templo. El presbiterio adquiere forma de hexágono irregular simétrico y recibe la luz mediante unos grandes vitrales situados en los muros adyacentes. El baptisterio se ilumina con un nuevo vano de factura similar.

El autor de las vidrieras es de nuevo el alicantino Arcadio Blasco. Las piezas de Puebla de Alcollarín muestran cierta identidad con las que encontramos en Hernán Cortés o Palazuelo. Los vitrales son de hormigón, aunque ahora podemos aproximarnos con mayor certeza a su temática. Lo más llamativo es que, junto a un corazón llameante y las Tablas de la Ley, el resto de imágenes alternan plantas y animales. Se adivinan así una maceta con flores, una granada y dos rosas, roja y blanca, en comunión con dos pelícanos, un delfín y un cuadrúpedo que semeja más un caballo que el ortodoxo cordero. Esta pauta sigue en la vidriera del baptisterio, con un grupo de árboles y ramas, y en el rosetón del coro, que transita de segmentos rojos, con aves en vuelo, a otros fríos poblados por hojas.



Muy interesantes por su formato y factura resultan las dos grandes vidrieras verticales que iluminan el presbiterio. No son apreciables por los fieles desde la nave, pues se abren en los laterales del altar. La primera, en el lado del Evangelio, es más alargada y superpone pájaros azules en vuelo ante un intenso fondo rojo. En la Epístola, más separada del suelo, se dibuja con la misma gama un gran crismón, tema mucho menos habitual. Curiosamente está orientado hacia el exterior, lo que nos hace pensar en un error durante el proceso de montaje. ♦







Torrefresneda

Badajoz, 1964

Artista: Ángel Atienza

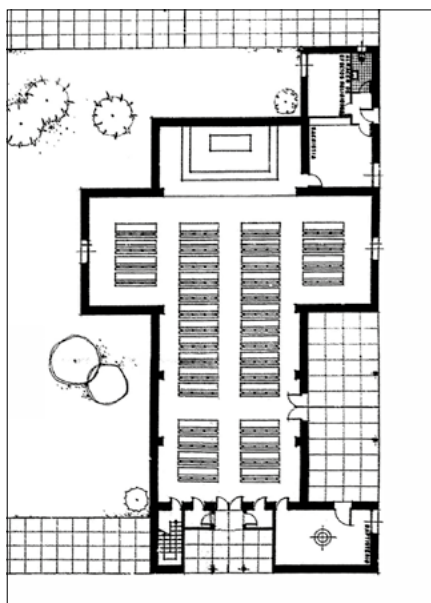
Arquitecto: Jesús Ayuso Tejerizo

El arquitecto Jesús Ayuso Tejerizo firmó el proyecto de Torrefresneda en 1964. Está situado al borde de la autovía A-5, en la margen sur, a 24 km de Mérida. Es el pueblo más occidental de los construidos en las Vegas Altas del Guadiana. Perteneció a Guareña, de la que se segregó en el año 1995 para constituir una Entidad Local Menor. Tenía una población de 378 habitantes en 2019.

Una gran plaza se abre a la carretera de acceso y dispone los edificios públicos alrededor de la misma. En el fondo se sitúa el enclave administrativo con el ayuntamiento que la preside en el centro; en el lateral de poniente se ubican las artesanías y en el de levante el conjunto parroquial, de modo muy alargado para ocupar toda la fachada. La torre-campanario es un esbelto prisma vertical separado de la torre, solución muy poco común, pues generalmente suelen estar conectadas mediante porches.

La iglesia presenta una planta en cruz griega de las más claras que pueden verse en los pueblos de colonización. La nave principal se ilumina mediante tres alargadas vidrieras en cada lateral. En los brazos más cortos de la cruz se ubican sendos vitrales muy verticales, que abarcan del suelo a la cubierta. El presbiterio recibe la luz mediante unas cristalerías altas transparentes, dispuestas por encima de la nave al presentar ese espacio una mayor altura. El coro tiene un gran rosetón que focaliza la fachada principal.

No es un programa demasiado amplio el que despliega en esta iglesia Ángel Atienza; su actuación se centra solo en tres espacios, pero resulta especialmente afortunada. El estilo aplicado aquí se caracteriza por el predominio de elementos diagonales y punzantes, aunque fluyen con naturalidad.



Como es habitual en las vidrieras de Atienza, los propios fragmentos de cristal ofrecen detalles atractivos, y de forma anecdótica cabe consignar que una dalla rota ha sido taponada con papel de periódico para evitar la entrada de aire exterior.

La paloma del Espíritu Santo que alza el vuelo en el gran óculo del coro está rodeada por formas que pueden entenderse como hojas o llamas, aunque su concepción parece ante todo ornamental, otorgando al tema una gran expresividad.

Las dos estilizadas vidrieras verticales que iluminan el crucero de la iglesia siguen pautas similares. La primera ostenta una gran llamarada, a la que se superponen las letras Alfa y Omega, flameantes a su vez. El contraste con los colores fríos de los extremos superior e inferior potencia el imponente efecto del motivo principal. Distintos símbolos eucarísticos se

superponen en el lado del Evangelio. Aquí la distribución es más compartimentada y cada elemento cobra entidad propia; de este modo, la hostia consagrada sobre un cáliz, y de nuevo radiante, se acompaña arriba y abajo por haces de espigas y vides con racimos de uvas.

Estos dos grandes huecos verticales funcionan muy bien en diálogo con los vanos muy apaisados que iluminan la nave. En cada lado, una secuencia de tres altos vitrales apuesta por la abstracción pura. Bandas informales en diagonal, blancas, azules y violetas, muestran una composición dinámica y fluida, de una valiente modernidad. ♦







Valdehornillo

Badajoz, 1962

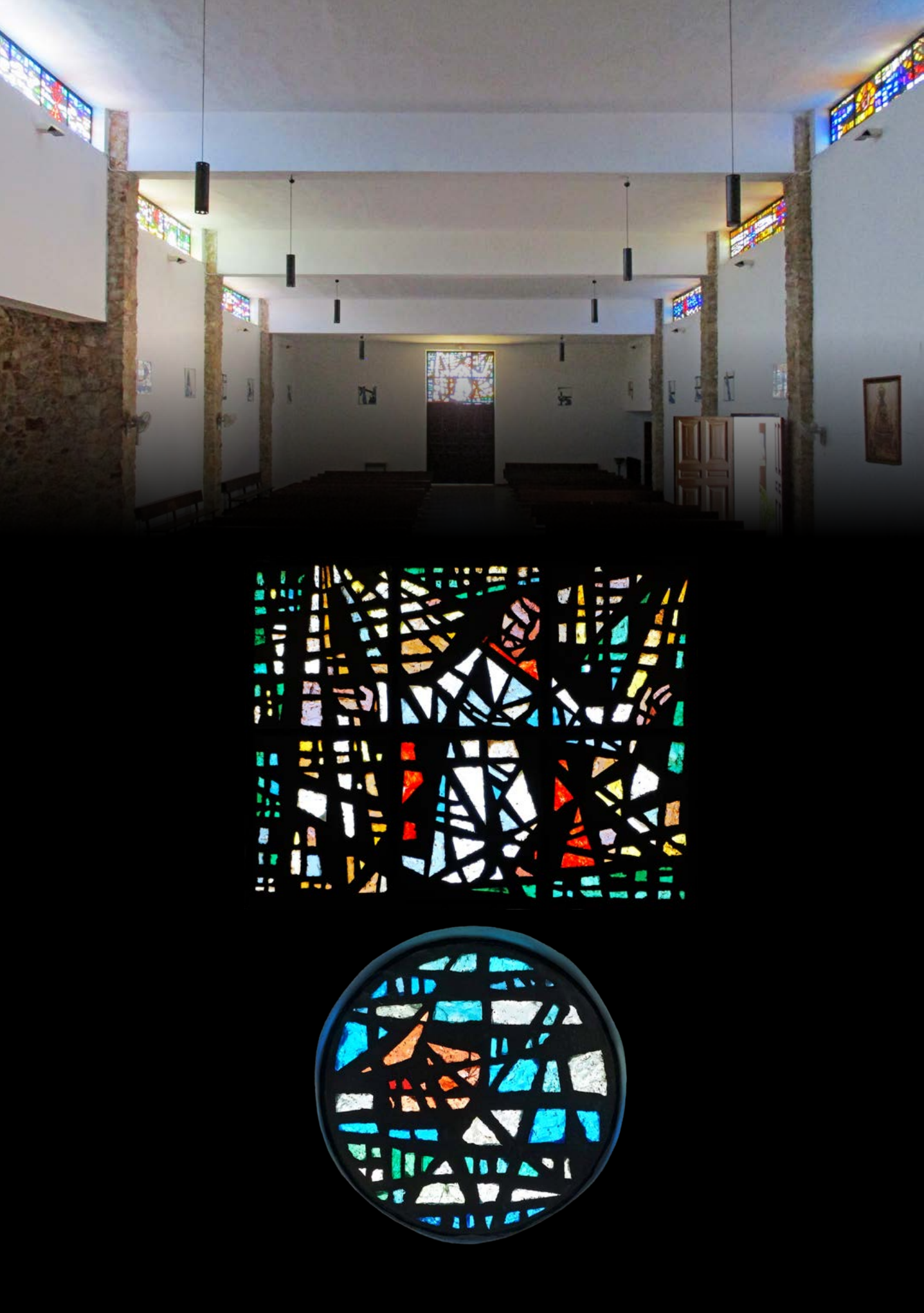
Artista: Vidrieras de Arte
Arquitecto: Manuel Jiménez Varea

Se sitúa entre la autovía A-5 y la Carretera Nacional 430 y muy próximo al límite provincial de Cáceres. Pertenece al término municipal de Don Benito y tenía una población de 629 habitantes en el año 2019. Fue proyectado en 1962 por Manuel Jiménez Varea.

Alrededor de una plaza de geometría irregular se disponen los equipamientos en tres de sus lados. Un largo porche une los diversos edificios del amplio programa del pueblo. El centro parroquial se sitúa hacia el sur, limitado por una calle. La esbelta torre destaca en el espacio público, adosada a los pies del templo y construida enteramente en hormigón, material cuyo uso no era muy frecuente en los campanarios de la época.

La iglesia presenta una interesante variedad de vidrieras, relacionada con algunos aspectos de su diseño. Son veintiuna en cinco formatos diferentes. La planta del templo es rectangular y contiene seis tramos. En el lado del Evangelio del primero se encuentra el baptisterio, con un óculo que muestra una mano vertiendo agua. Sobre la misma puerta de acceso a la iglesia se ubica un vitral rectangular que representa a Jesús orando en el Huerto de los Olivos; marcadas diagonales cromáticas subdividen la escena de manera atractiva.





Los cuatro vanos centrales corresponden al espacio para la Asamblea y se iluminan mediante largos vitrales apaisados que se escalonan según la pendiente de la cubierta. A lo largo de la secuencia se identifican paisajes en lontananza, vegetales y marinos, más otras zonas imprecisas con un componente ornamental. En ellos se distinguen un sol, una jarra, velas, cruces, la paloma de Noé con la rama de olivo, peces, un crismón, flores, un doble candil, un barco entre grandes olas, llamas, nuevas cruces, una mano bendiciendo, una cesta con panes, vides y espigas.

En el lado de la Epístola se encuentra la capilla del Santísimo, iluminada mediante seis piezas ligeramente horizontales. Muestran una estrella, una flor y una rosa, árboles, un crismón y una iglesia ante un fondo reticular y con un tratamiento más sencillo que el resto del conjunto.







El último cuerpo se destina al presbiterio, que recibe luz a través de cuatro óculos altos, muy próximos a la cubierta. Uno de ellos se ubica en el desnivel que marca la cabecera en relación al tejado descendiente de la nave. Los vanos circulares representan el Tetramorfos, con los cuatro Evangelistas encarnados por el león de San Marcos, el toro de San Lucas, el águila de San Juan y el ángel de San Mateo. Ocupan el centro de cada pieza, con esa compartimentación punzante que caracteriza el estilo dominante en la iglesia.



Junto a él se dispone, de forma absolutamente novedosa, el coro, formado por un graderío de cinco niveles que se ilumina por la parte posterior a través de un vitral apaisado de diez módulos. Encarna la Santísima Trinidad, con alusiones a Cristo, la mano de Dios bendiciendo inserta en un triángulo rojo y la paloma del Espíritu Santo; todo entre diagonales y haces de luz que personalizan la autoría.

La empresa responsable de la iluminación de Valdehornillo es *Vidrieras de Arte*, Sociedad Anónima creada en Bilbao en 1917 y con gran experiencia en este medio. Una de las dallas recoge su nombre y la fecha de 1965, que marca su terminación. El conjunto rompe algunos de los moldes habituales, tanto en los formatos como el diseño interior de las figuras, que tiende a una marcada atomización y juega con las líneas oblicuas para imprimir dinamismo. ♦



Vegas Altas

Badajoz, 1957

Artista: Antonio Hernández Carpe
Arquitecto: Luís Vázquez de Castro

El pueblo de Vegas Altas está situado al norte de la Carretera Nacional 430, a 16 km de Navalvillar de Pela, a cuyo término municipal pertenece. La población era de 273 habitantes en el año 2019. Luís Vázquez de Castro proyectó el pueblo en 1957.

Como veremos en la iglesia, el arquitecto introdujo algunas novedades en el diseño del pueblo, diferentes a los modelos que solían utilizar otros técnicos. La habitual plaza central se diluye en varios espacios más pequeños, unos porticados, otros no, entre los que se sitúan los distintos edificios del programa. El centro parroquial se sitúa paralelo a una de las calles y la torre queda adosada al cuerpo bajo de la sacristía.

La iglesia está formada por cinco vanos iguales, si bien el arquitecto planteó elementos innovadores. La escalera de acceso al coro y el baptisterio están formados por un cuadrado que gira 45° respecto a la planta de la iglesia.

En el lado del Evangelio se disponen dos capillas laterales de geometría triangular, similares a las que veremos en la iglesia de Villafranco del Guadiana y que se iluminan mediante unas vidrieras trapezoidales. Tienen distinta altura y dimensión y una solución muy afortunada es adaptar las horizontales estructurales al cambio progresivo de tamaño, con una sola en la parte baja y dos en las siguientes colocadas de forma ascendente. Para definir los motivos dominantes cabría hablar de hojas o referencias vegetales, como en otras vidrieras de la iglesia, pero aquí sería quizás arriesgado y convenga mejor centrarse en el uso de un lenguaje plástico puramente abstracto, compartimentando el espacio en numerosos segmentos curvos. El diseño para ambas vidrieras es el mismo, aunque el artista cambia el color. Un tercer vitral más oscuro completa el grupo, iluminando el baptisterio junto a un mural cerámico del propio Antonio Hernández Carpe.

Y es que Carpe es el responsable de este interesante conjunto de vidrieras, con fórmulas similares a las desarrolladas en Rosalejo o La Bazana. Especializado en los engarces de plomo, alterna los dinámicos motivos abstractos ya vistos con otros bien distintos en el lado de la Epístola. Aquí dispuso nueve vitrales verticales que reflejan su capacidad para crear y combinar esquemas geométricos. Básicamente es una sucesión de cruces, que configuran la ferramenta, con una singular alternancia de motivos. Algunas son geométricas en la estructura mientras los huecos laterales muestran hojas y tallos en colores complementarios (incluso se adivinan dos peces verticales). Pero también invierte el proceso, dejando los vegetales en el interior de la cruz y estableciendo tramas abstractas alrededor. Algunas piezas, insertadas rítmicamente en el friso, apenas dibujan los trazos de la cruz, ya que todo el vitral da continuidad a los componentes orgánicos. El reaprovechamiento de los diseños es otro elemento distintivo que hemos apreciado también en templos paralelos.

Pero hoy no todo es color. El presbiterio tuvo, en el lado del Evangelio, una vidriera que desapareció y fue sustituida por un cerramiento de piezas de vidrio moldeado tipo pavés. Por su parte, el coro tiene un óculo con cristales blancos en la fachada principal. ◆







Vivares

Badajoz, 1962

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Perfecto Gómez Álvarez

Este pueblo está situado en el margen izquierdo de la carretera EX-A2. Pertenece al término municipal de Don Benito, del que dista 29 km. Tenía una población de 720 habitantes en 2019. El arquitecto Perfecto Gómez Álvarez diseñó el pueblo en 1962.

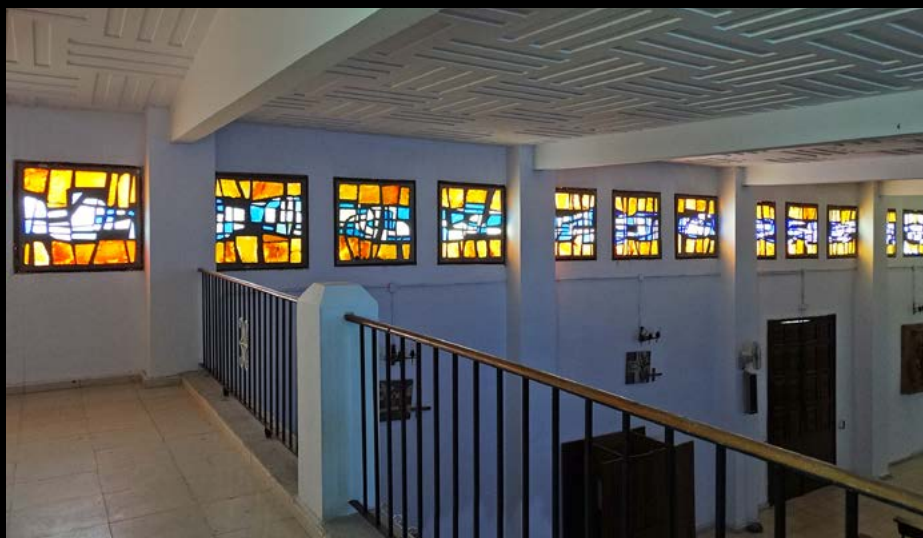
En una plaza rectangular se dispone el ayuntamiento al sur, las artesanías al norte y la iglesia al oeste, abierta al espacio público. El centro parroquial de organiza en forma de ángulo; en uno de los lados se ubican las dependencias parroquiales y en el otro el templo. La torre se separa de éste mediante un pequeño atrio de tres vanos. Al igual que la de Valdehornillo, es de las pocas construidas exclusivamente en hormigón.

La iglesia está formada por siete tramos iguales. En el primero se ubican el baptisterio original, ahora trasladado al presbiterio, la entrada y la escalera de acceso al coro. Los cinco siguientes constituyen la nave principal, disponiéndose en los tres vanos centrales la capilla del Santísimo. El último, ligeramente delimitado por un muro lateral, acoge el altar.

Así como en la iglesia de Valdehornillo predominaba la variedad de vidrieras, en Vivares se aprecia una gran uniformidad. En el lado del Evangelio se sitúan siete grupos de tres vitrales cuadrados en la parte alta de la iglesia, desde el coro a la cabecera, y articulan una secuencia continua. En el lado de la Epístola sucede lo mismo, pero en los vanos que coinciden con la capilla del Santísimo, se colocan dentro de ella. Reproducimos en imágenes primero el lado del Evangelio y luego el de la Epístola. La iglesia dispone por tanto de 42 piezas iguales, más un curioso rosetón verde hexagonal en el coro, que se aprecia en la fachada principal.



Ángel Atienza es el encargado de la iluminación del templo y lo resuelve de manera eficaz. Encuentra una fórmula que le permite márgenes de libertad estética sin romper la serialidad establecida por el arquitecto en el formato de las vidrieras. Así, opta por establecer una banda superior y otra inferior que enmarcan una franja central donde deja volar su inspiración para articular composiciones informalistas. Mientras en el lado del Evangelio ese borde es naranja y amarillo con el interior azul, en la Epístola se invierte el proceso. Como es habitual en los diseños de Atienza, las dallas son gruesas y su disposición irregular y expresiva, aunque guarden cierto equilibrio. Cada motivo tiene entidad propia, pero establece a su vez un discurso de continuidad con el resto, desarrollando un friso realmente original, sorprendente por su modernidad. ♦







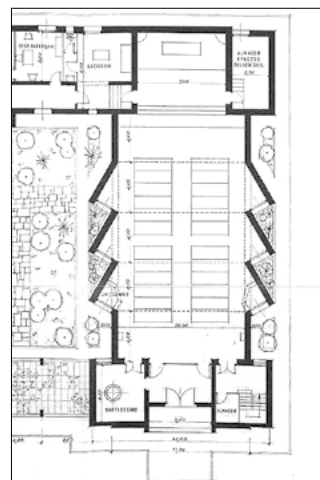
Yelbes

Badajoz, 1964

Artista: Ángel Atienza
Arquitecto: Manuel Rosado Gonzalo

Yelbes está situado entre la Carretera Nacional 430 y el río Guadiana. Forma parte del término municipal de Medellín, población de la que dista 6 km. En el año 2019 tenía una población de 328 habitantes. Fue proyectado por Manuel Rosado Gonzalo en 1964.

El trazado urbano se desarrolla a partir de una trama totalmente ortogonal dispuesta sobre una avenida de 50 m de anchura que atraviesa el pueblo del este al oeste. Una gran plaza se ubica al sur y en uno de los lados está el centro parroquial, que se ordena alrededor de un patio. En otro se dispone la iglesia, que se une a las dependencias anexas a través de la sacristía. El conjunto se cierra mediante un atrio en forma de L en el que la torre se ubica en la esquina.





La nave del templo muestra cinco vanos a cada lado; los tres centrales presentan en el cerramiento unos muros quebrados en diente de sierra, como ya se ha visto en las iglesias de los pueblos de Pradochano y Pizarro. Estas vidrieras verticales se sitúan en los lados más pequeños de los quiebrados y su disposición diagonal genera interesantes perspectivas mirando desde el altar hacia los pies de la iglesia, animando la disposición de los muros. Su peculiaridad respecto a Pizarro, sin embargo, es que el fiel percibe la luz que penetra hacia el interior, pero sin visualizar las vidrieras.

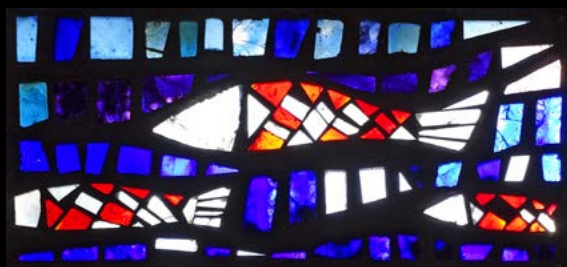
Representan sendos conjuntos de espigas, en posiciones muy dinámicas y a distintas alturas. Su cromatismo amarillento y anaranjado contrasta con la frialdad azul y violeta de los fondos. El trazo irregular y expresivo es propio del artista Ángel Atienza, quien al frente con su hermano de la empresa Vidrieras de Arte, abasteció de elementos decorativos a numerosas iglesias de colonización, así como a otros edificios religiosos y civiles durante las décadas de los sesenta y setenta.

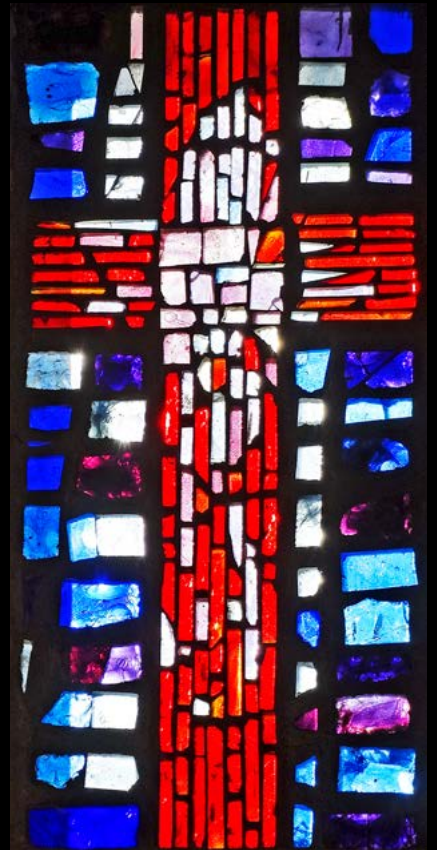


Pero la iluminación de la iglesia presenta también formatos diferentes. Flanqueando las aperturas diagonales encontramos en los lados rectos y a cierta altura cuatro vitrales apaisados. Su temática es el perfecto complemento para la nave, pues si las espigas encarnan el pan, los peces aluden al milagro de la multiplicación, que queda así completado. En lógica armonía, sus lomos anaranjados y rojos destacan entre las olas azuladas.

El presbiterio recibe la luz a través de dos pequeños y altísimos vanos, apenas visibles por su colocación, que muestran un cáliz y un racimo de uvas. Pero son más notables las vidrieras verticales en los muros adyacentes. La mano divina enmarcada por un triángulo protagoniza uno de los espacios, de nuevo en tonos fríos. En el lado de la Epístola se opone una expresiva cruz que destaca por su intenso color rojo.

Cierra el conjunto el gran rosetón que ilumina el coro y que se aprecia al exterior en la fachada principal de la iglesia. La paloma del Espíritu Santo presenta una factura similar a la de Torrefresneda, aunque con trazos menos angulosos. Eleva la cabeza, con las alas desplegadas y rodeada por un esquema geométrico radial. La accesibilidad a esta obra permite apreciar sus detalles técnicos y valorar la morfología gruesa de las dallas y la irregular distribución de los espacios en los engarces de hormigón; y es que el óculo no está dividido en cuatro cuadrantes iguales, sino que es asimétrico según el eje vertical para no dividir en dos el cuerpo de la paloma. ♦





Zurbarán

Badajoz, 1957

Artista: Arcadio Blasco

Arquitecto: Juan Navarro Carrillo

Zurbarán se sitúa junto al río Gargáligas, afluente del Guadiana. Pertenece al término municipal de Villanueva de la Serena y se encuentra a 8 km de dicha ciudad. La población era de 875 habitantes en el año 2019. El autor del proyecto fue el arquitecto Juan Navarro Carrillo; es el único trabajo que realizó para el INC en Extremadura.

El conjunto parroquial se ordena alrededor de un patio rectangular. En dos de sus lados se disponen las edificaciones (el templo y las dependencias anexas) y los otros dos se cierran mediante un atrio en forma de L en cuya esquina se ubica el campanario.

La iglesia está formada por siete tramos. El primero se destina al baptisterio, la entrada con un pequeño porche y la escalera de acceso al coro. Los cinco siguientes se resaltan por los pilares de la estructura de la cubierta, que sobresalen tanto al interior como al exterior. Cada uno de ellos presenta un par de vidrieras verticales, excepto el primero por el lado del Evangelio. El presbiterio se ilumina en las paredes laterales mediante un conjunto de seis vitrales verticales dispuestos en dos filas y tres columnas.

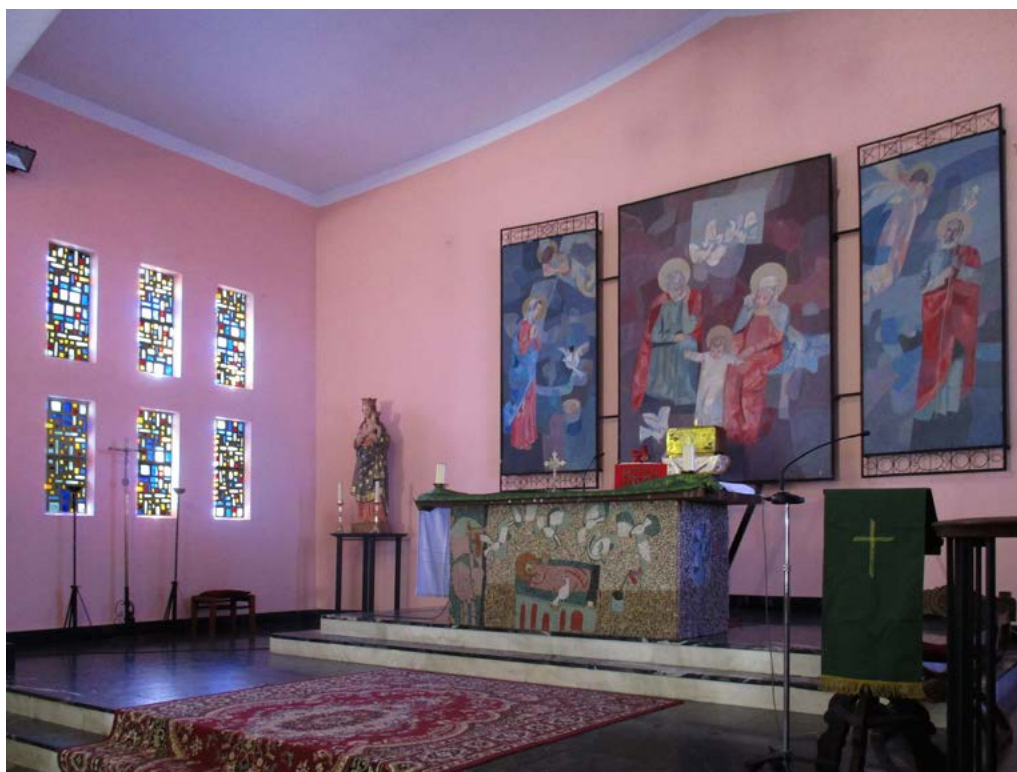


En su diseño Arcadio Blasco apuesta por la abstracción. En la mayoría de las iglesias, aunque en algunas sea difícil de percibir, siempre encontramos alusiones más o menos reconocibles. Sin embargo, las doce vidrieras rectangulares que iluminan el presbiterio, y las otras veinte distribuidas de dos en dos en las naves y el coro, no incorporan ningún elemento figurativo, pretenden crear un universo estético y espiritual. El resultado es similar al programa lumínico de Vegaviana.

Arcadio Blasco revela un buen conocimiento del Neoplasticismo de Piet Mondrian, que reinterpreta con dallas blancas y de colores primarios distribuidas en medido equilibrio. El hormigón asume el papel de las líneas negras, aunque con menos rigor geométrico que en la pintura del holandés. Su grosor ayuda a que los colores primarios destaquen con intensidad cuando la luz los atraviesa. Su valor reside además en que un movimiento artístico desconocido para gran parte de la población se incorpore con naturalidad a su lugar habitual de encuentro: la iglesia. Penetra así la vanguardia no sólo en ámbitos rurales, sino en un medio como el religioso, tradicionalmente muy conservador.

En realidad Blasco utiliza un recurso inteligente, que es la repetición del mismo modelo ubicándolo de forma invertida en las partes superior o inferior o en relación a la vidriera contigua. Ofrece así una variedad aparente que en realidad no es tal. Por ello no reproducimos todos los ejemplos. Y se da la circunstancia peculiar de que el vitral que ilumina la escalera de acceso al coro reutiliza el diseño, pero con dallas incoloras, como puede verse.

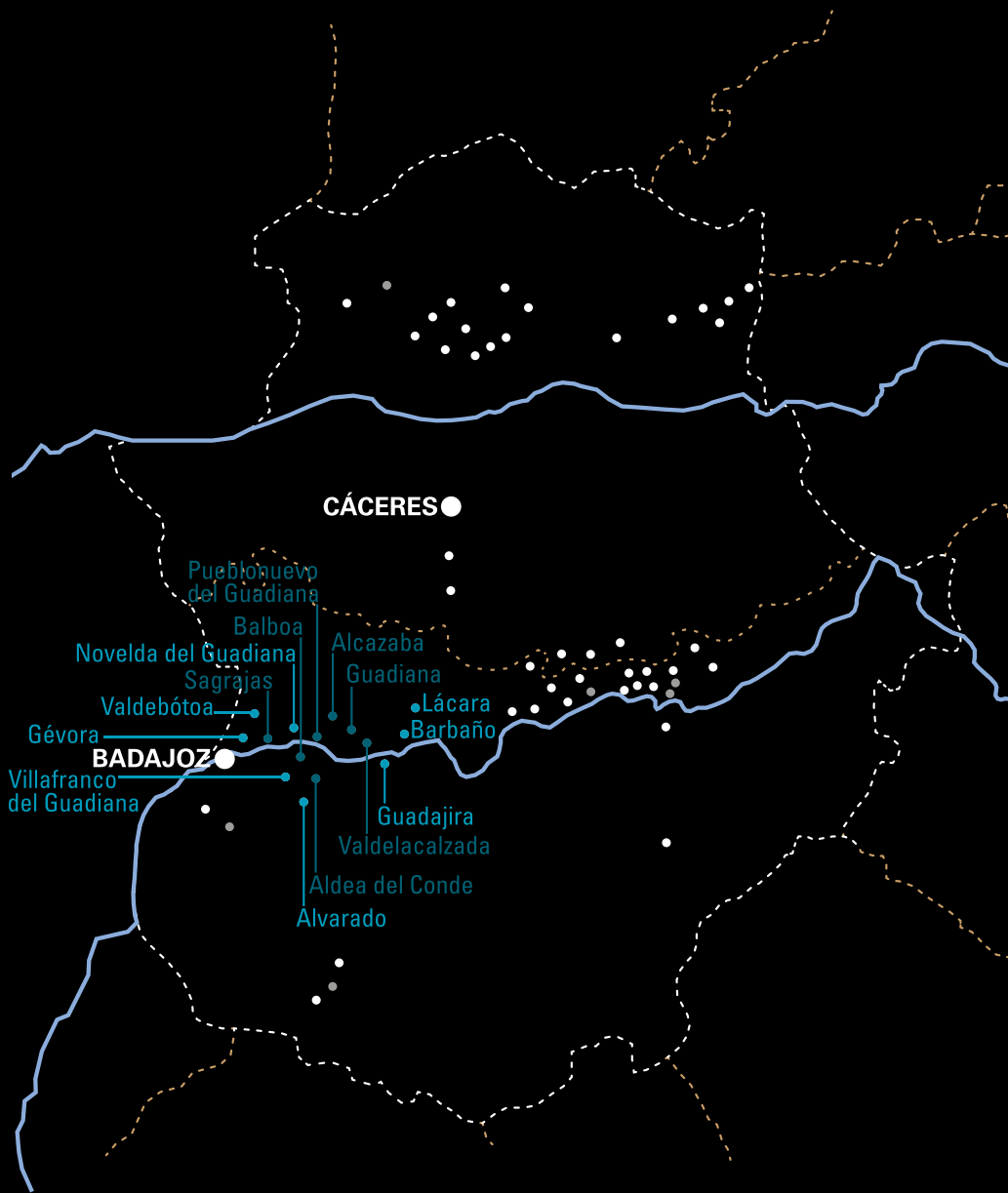
El conjunto se completa con el rosetón que ilumina el coro y se aprecia desde la fachada principal. Utiliza el mismo sistema fragmentario, pero sí representa un programa iconográfico. Las letras Alfa y Omega y las alusiones eucarísticas al pan y el vino, con espigas de trigo y un racimo de uvas, ocupan el espacio circular entre una amplia gama de colores. En cualquier caso, el azul es el dominante, como en toda la nave, y refuerza el sentido espiritual perseguido. ♦







7 Vegas Bajas del Guadiana





Alvarado

Barbaño

Capillas-Escuelas de las casas aisladas

Gévora

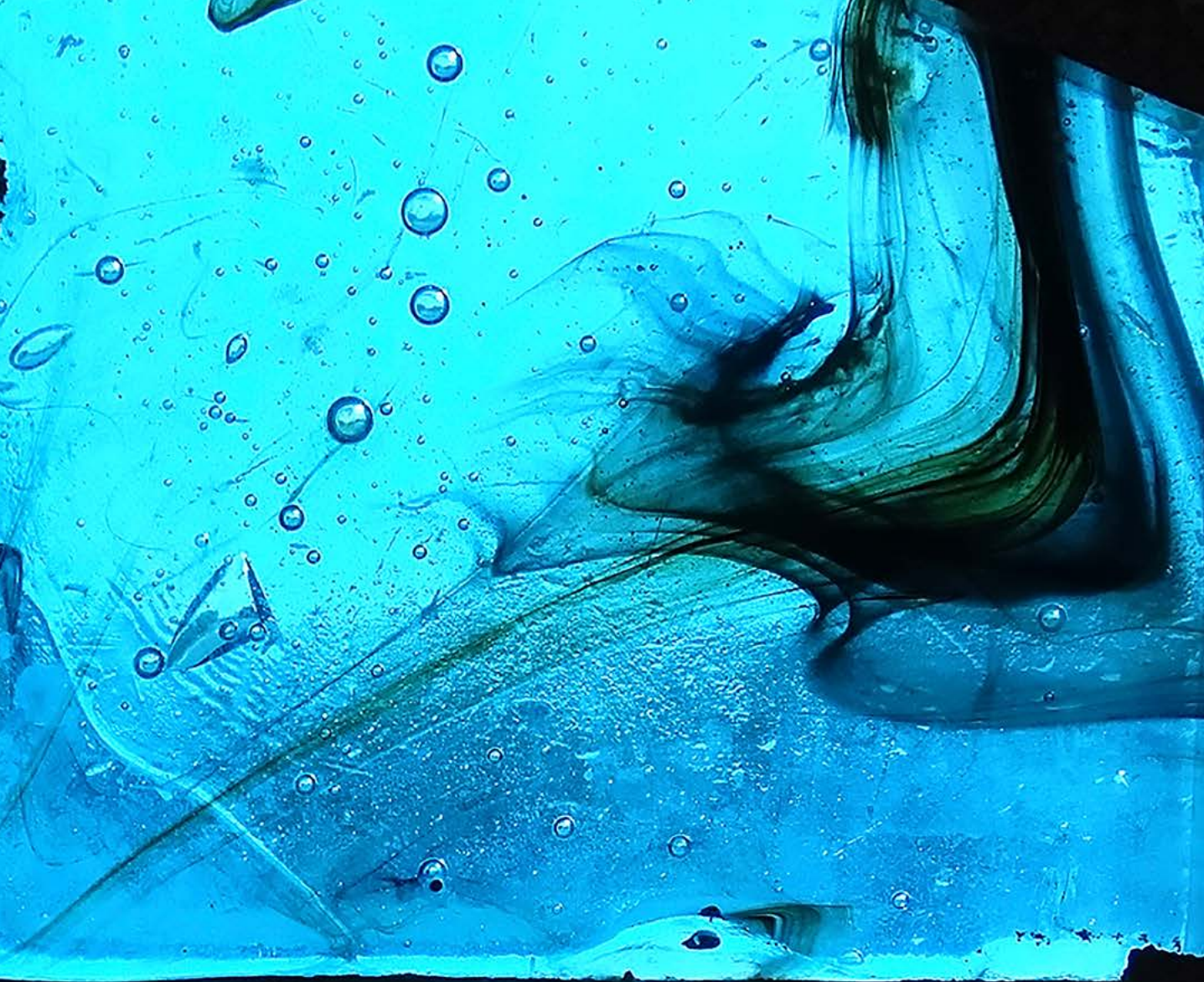
Guadajira

Lácara

Novelda del Guadiana

Valdebótoa

Villafranco del Guadiana



Alvarado

Badajoz, 1971

Artista: Ramón Casillas
Arquitecto: José Mancera Martínez

Con el pueblo de Alvarado abrimos el conjunto de iglesias ubicadas en las Vegas Bajas del Guadiana. Es el más meridional de los situados en la margen sur del río Guadiana en esta zona. Pertenece al término municipal de Badajoz, del que dista 20 km. Tenía una población de 334 habitantes en el año 2019.

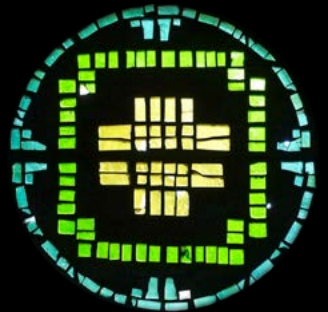
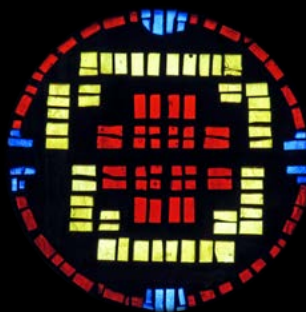
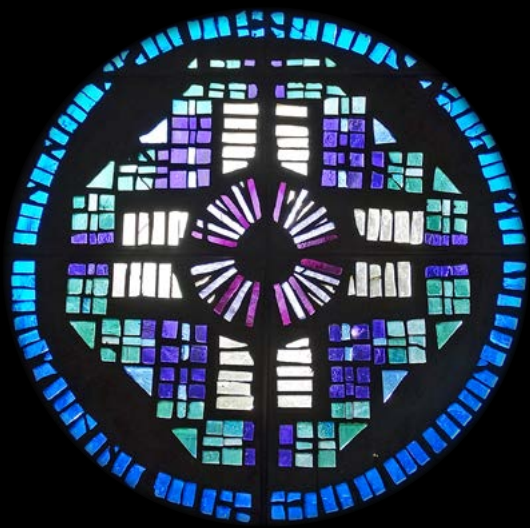
El proyecto inicial fue redactado por Jesús Ayuso Tejerizo en 1961, pero el trazado fue modificado por José Mancera Martínez en 1971 y a este arquitecto corresponde la autoría de la iglesia. No presenta la configuración común de un gran espacio público en la parte central del pueblo, sino que el centro parroquial se sitúa al fondo de una plaza peatonal. Se ordena alrededor de un patio rectangular porticado en dos de sus lados, y en los otros se ubican las dependencias parroquiales y la iglesia. Los muros están ejecutados en fábrica de ladrillo cerámico que quedan vistos en dos de sus fachadas. La principal ofrece de forma distintiva unas cruces distribuidas al tresbolillo.

La planta del templo es rectangular y el baptisterio se dispone junto al acceso, como un volumen diferenciado que se ilumina mediante un óculo. Curiosamente, todos los vitrales de esta iglesia presentan dicha geometría. Son vanos circulares abarcantes cuyo anillo externo acoge octógonos o cruces. Eso en las piezas menores, porque hay también otros de mayor formato (el más próximo a la cabecera en el lado del Evangelio y el central del coro), que incluyen todos estos motivos más un nuevo círculo radiante interior. Es todo un repertorio de elementos abstractos, tan diversificado como su rica gama cromática. Tres piezas situadas en cada pared lateral iluminan la nave, y en el coro se añaden otras dos, con el gran rosetón presidiendo la fachada principal.



La única excepción al esquema abstracto imperante es el óculo que ilumina la capilla bautismal. Muestra la paloma del Espíritu Santo, con sus alas desplegadas sobre el agua de la base y con un aro amarillo que cierra el círculo superior. En los ficheros del INC se indica que el responsable de las vidrieras fue Ramón Casillas, aunque en esta ocasión, y a diferencia de Guadajira o Casar de Cáceres, no aparece su firma en las mismas. ♦





Barbaño

Badajoz, 1956

Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Manuel Rosado Gonzalo

Barbaño está situado al este de la zona de Vegas Bajas y muy próximo a la margen norte del río Guadiana. Pertenece al término municipal de Montijo. La población era de 651 habitantes en 2017. El pueblo fue proyectado por Manuel Rosado Gonzalo en 1953, pero por la existencia próxima de la Ermita de Nuestra Señora de Barbaño, la iglesia no se construyó hasta 1962.

El templo presenta una planta basilical asimétrica con una nave lateral en el lado del Evangelio que se remata mediante el baptisterio, con doble acceso. A la sacristía y otras dependencias se accede desde el presbiterio. La torre se dispone exenta a los pies de la iglesia.

El interesante conjunto de vidrieras de hormigón que muestra la iglesia de Barbaño se debe al artista alicantino Arcadio Blasco, uno de los más personales y completos entre los que trabajaron para el INC, abordando vidrieras, cerámicas, mosaicos y pirograbados.

Blasco utiliza una figuración bastante elemental en los seis vitrales cuadrados puestos en la zona alta de la nave principal, entre cuyos motivos figuran enfrentados las letras Alfa y Omega (como principio y fin) y un cáliz; un crismón y espigas; y los panes y los peces frente a una paloma. De manera inteligente su gama cromática alterna tonos cálidos y fríos. Al grupo se suma en el lado del Evangelio un nuevo vitral de igual formato, situado ya en la zona del coro y que representa un ancla.

El baptisterio se ilumina mediante una vidriera horizontal con dos veneras gemelas que combinan el amarillo y el azul. El altar recibe la luz por dos óculos laterales casi idénticos, que incorporan una paloma volando hacia el cielo, símbolo del Espíritu Santo.

Finalmente, el motivo más completo se ubica en el coro y destaca en la fachada de la iglesia. Es un rosetón de gran formato que representa al Cordero de Dios en colores blancos y amarillos, ante un fondo azul y un perímetro circular rojo; son colores primarios en cuidada armonía. La proximidad desde el interior permite apreciar la estructura férrea que controla la forma y la numeración de las 9 secciones del vitral montadas sobre la misma. ◆







Capillas-Escuelas de las casas aisladas de Valdelacalzada y Santa María del Camino

Badajoz, 1962

Artista: Ángel Atienza

Arquitecto: Miguel Herrero Urgel

Como hemos indicado anteriormente en las Casas del Castillo de la Encomienda, el presente libro está dedicado preferentemente a las iglesias, pero hemos querido citar, al menos testimonialmente, otra tipología que utilizó también el Instituto Nacional de Colonización. Nos referimos a las Capillas-Escuelas, edificaciones concebidas para cubrir las necesidades de las viviendas aisladas. Y es que una de las opciones barajadas en la política colonizadora del INC fueron las viviendas diseminadas, una alternativa que se había experimentado en otras zonas, como el Agro Pontino italiano, y que en España se vio finalmente desplazada ante las ventajas de agrupar a los colonos en pueblos dotados con todos los servicios básicos.

El alejamiento de núcleos urbanos e incluso de los nuevos pueblos hacía recomendable la construcción de estas capillas-escuelas, que permitían, para las casas diseminadas, la educación infantil y el cumplimiento de la asistencia religiosa sin tener que realizar grandes desplazamientos. Así todavía en 1966 se propone la construcción de ocho de estas capillas-escuelas en la zona del Borbollón (Cáceres), y en la provincia de Badajoz, más extensa, se localizan unas 15 obras. Constan de capilla, dependencias para el culto del párroco itinerante, casa del maestro, aula y en algunos casos comedor.

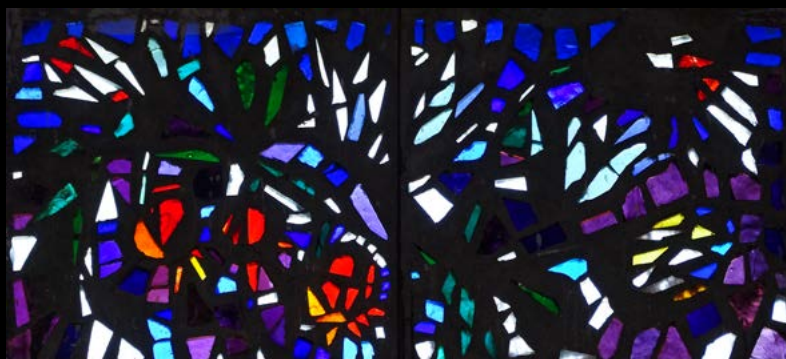


Hemos seleccionado como ejemplo dos edificios de capillas casi clónicas, solo distintas en su articulación. El autor del proyecto es el arquitecto Miguel Herrero Urgel y se firma en Badajoz en noviembre de 1962, modificándose la iglesia unos meses después. El primero de los dos se encuentra próximo a Valdelacalzada y se ha reconvertido con financiación de la Junta de Extremadura y la Diputación de Badajoz en Taller de Empleo y Centro de Formación. La capilla conserva la mesa de altar, incrustada en el muro sobre dos escalones, y una pila bautismal y benditeras cúbicas de granito, muy singulares. Las puertas son de madera con pequeñas cruces superpuestas. El otro centro aparece identificado como Santa María del Camino y se ubica en la EX-209, junto al desvío que conduce de Montijo a Gadiana; su interior se encuentra en peores condiciones, aunque todavía es recuperable.



En ambos casos las vidrieras se conservan en buen estado, aunque en el primero falta el rosetón del coro, que ha sido tapiado. Por su afinidad estilística con otros ejemplos hay que atribuir estas obras a Ángel Atienza, muy presente en iglesias extremeñas. Sus trabajos se caracterizan por cierta expresividad en el trazo y el diseño, aplicando gamas de color muy ricas y compartimentadas.

En esta ocasión los programas debieron concebirse en conjunto, pues combinan a la perfección y serían incluso intercambiables. De hecho algunas ubicaciones pueden deberse más a libertades en el montaje que a un diseño predeterminado. La complementariedad se aprecia, eso sí, en los motivos eucarísticos, hasta el punto que las espigas de una iglesia se corresponden en la otra con un racimo de uvas. Entre los dos grupos se identifican además: rosas blancas y rojas, un cáliz, una torre con almenas, una arqueta dorada, una iglesia, peces, un ave, un candil... y en el presbiterio coinciden sendas vidrieras dobles apaisadas con la estrella que guía a los Reyes Magos, cuyas coronas se identifican entre nuevos elementos vegetales. En definitiva, un amplio y sugerente programa. Destacamos, con todo, el único rosetón que se conserva y que muestra una espectacular y colorista composición con espigas que por su calidad hemos escogido para la cubierta del libro. ♦







Gévora

Badajoz, 1954

Artista: Julián Pérez Muñoz
Arquitecto: Carlos Arniches Moltó

Gévora es el pueblo más occidental de los situados en la zona de las Vegas Bajas y pertenece al término municipal de Badajoz, a una distancia de 5 km. Inicialmente se denominó Gévora del Caudillo, pero por acuerdo del pleno municipal de 14 de marzo de 2011 pasó a denominarse tan solo Gévora. En 2018 tenía una población de 2.482 habitantes.

Carlos Arniches proyectó la iglesia en 1954 mediante una planta totalmente simétrica en forma de T, disponiendo en un lado, la casa del párroco y, en el otro, las dependencias de Acción Católica. La nave dispone en la parte central de dos capillas en cada lateral y se remata con un presbiterio circular a modo de ábside. Como signo distintivo cabe destacar su fachada curva que actúa en su remate como una potente espadaña.

La iglesia se ilumina mediante ocho óculos dispuestos en las paredes de la nave principal. Sus cristales son transparentes salvo por una cruz central con vidrios azules que subdivide el espacio. En fecha muy posterior a su origen se intentó convertirlos en figurativos pintando en las secciones internas motivos vegetales, pero el proceso fue torpe y no ha aguantado el paso del tiempo, por lo que no tienen interés artístico. Es un caso similar al que detectamos en Sagrajas, ejecutado con más voluntad que acierto.

La única vidriera destacable del templo se realizó con la técnica del emplomado y es un óculo situado en la parte superior del muro del ábside. Es obra del extremeño Julián Pérez Muñoz, autor también de la magnífica pintura mural del presbiterio. El diseño circular es del propio artista y responde a una lograda figuración sintética. Con el triángulo divino como centro, opone simétricamente sendas figuras de ángeles adaptadas al marco. Los rostros de perfil, tan solo con la nariz y el ojo, muestran ondulaciones en los cabellos, mientras las manos se unen en el centro. Las estilizadas alas envolventes cierran la sugerente composición, armonizadas con la relevante presencia que también tienen en la pintura mural. ◆





Guadajira

Badajoz, 1955

Artista: Ramón Casillas
Arquitecto: Gonzalo Echegaray Comba

Está situado entre la autovía A-5 y el río Guadiana, a 6 km de Lobón. La población era de 514 habitantes en el año 2019. Fue proyectado por Gonzalo Echegaray Comba en 1955, arquitecto externo al Instituto Nacional de Colonización.

Este pueblo se asienta sobre una pequeña loma que condiciona el trazado urbanístico, realizado mediante calles concéntricas que siguen las curvas de nivel de la topografía. En la parte más alta se sitúa el centro parroquial.

La iglesia tuvo problemas con la cimentación y fue necesario en 1982 derribar el presbiterio y un vano, por lo que quedó reducida a cuatro tramos. También se demolieron la sacristía y la vivienda del párroco. En la actualidad pueden verse los restos de cimentación de la parte perdida. La planta es basilical, con pilares que soportan la cubierta y que aparecen en el exterior y el interior, convirtiéndose en pequeñas capillas laterales. La torre se sitúa a los pies de la iglesia descentrada hacia el lado del Evangelio y en 1962 se realizó un proyecto de ampliación.



El responsable de la iluminación es Ramón Casillas, asentado en Navalcarnero y autor también del conjunto de Casar de Miajadas. Al igual que en aquella iglesia, su firma aparece en uno de los vitrales, y es un hecho poco frecuente.

La nave se ilumina a través de tres vidrieras cuadradas en cada lateral, continuadas por otra similar en el coro. Se impone en ellas la abstracción pura. Siguen una secuencia de colores que desde el coro a la cabecera marcan un dominante verde, azul, amarillo y rojo. Son cruces cuyos brazos se adaptan a la disposición circular de los extremos, donde pequeños octógonos aureolados por irradiaciones completan la representación y acompañan a otro círculo central. El interior de la cruz no es uniforme, sino que combina pequeños triángulos en dos tonalidades, aportando textura y aprovechando el uso del hormigón, que técnicamente identifica al conjunto. De todas formas es una solución peculiar, pues su trabajosa elaboración no se percibe demasiado, dado que estas vidrieras no son muy grandes y están dispuestas a gran altura, dando como resultado una iglesia algo sombría.



Para solucionarlo, al realizar el nuevo cerramiento del presbiterio en las reformas de 1982 se añadió en la cabecera un nuevo vitral. Funciona a modo de rosetón dividido por cuatro gruesos radios que configuran otros tantos cuadrantes circulares. En el interior, dicha cruz sirve de soporte para un Cristo en gran formato procedente de la casa Granda de Madrid con diseño del escultor José Capuz. Paradójicamente, la intensa y deslumbrante luminosidad de la vidriera que rodea al crucificado y pretendía enfatizarlo, dificulta su contemplación por estar los fieles a contraluz.



Junto a las dos piezas cruciformes laterales del coro, en este espacio destaca otra composición de gran formato, que es única por su temática en las iglesias extremeñas. Muestra la escena en que el Ángel del Señor se aparece en sueños a San José para tranquilizarle sobre la concepción de María. Aparte de lo inhabitual de esta iconografía, sorprende la expresividad del lenguaje plástico utilizado, con notables licencias en la disposición y escala de las extremidades. Se ubica descentrada para adaptarse al espacio libre que deja la torre, pero aun así es muy visible y destaca en el conjunto. Una rica policromía inunda esta obra, en diálogo con las múltiples soluciones de color que se aplican en el resto de vitrales. Lamentablemente, la unión metálica vertical del centro se está desprendiendo y precisa un ajuste que evite la rotura final de la cristalera.

Finalmente, la sacristía se ilumina con un rosetón que incluye varios anillos concéntricos en matices cálidos para enmarcar el motivo central: la resplandeciente paloma blanca del Espíritu Santo, volando entre irisaciones radiales muy llamativas. ♦



Lácara

Badajoz, 1961

Artista: sin identificar
Arquitecto: Manuel Rosado Gonzalo

Es el pueblo más oriental de los situados en las Vegas Bajas y forma parte del término municipal de Montijo, del que está a una distancia de 9 km hacia el este. La población era de 229 habitantes en el año 2019. Fue proyectado por el arquitecto Manuel Rosado Gonzalo en 1961.

Al llegar al núcleo urbano se aprecia, en primer lugar, el ayuntamiento en la esquina de una gran plaza sobre la que se ordenan los edificios públicos, conectados mediante un largo porche en forma de L en cuyo extremo más largo se ubica el centro parroquial.

La nave de la iglesia es de planta rectangular y se divide en cuatro tramos, cada uno con una gran vidriera vertical. En el lado de la Epístola los tres primeros presentan sendas capillas iluminadas con vanos horizontales. De ellos solo el primero se muestra, por encima del confesonario; los dos siguientes están tapados a la vista del público por cortinas o retablos; por último, el ventanal que alumbraba la antigua capilla bautismal se encuentra inutilizado. La sacristía sí ostenta un triple vano horizontal, con sendas pequeñas piezas cuadradas que contienen distintos tipos de círculos, radiales o con cruces.

La apuesta por la abstracción es clara. No hay elementos figurativos, todo se centra en la combinación de colores y formas geométricas, que sorprende por su gran variedad: círculos, rombos, cruces, aspas y segmentaciones diversas, que en algunas vidrieras se subdividen compositivamente en dos tercios. El efecto atomizado se multiplica en un amplio cromatismo, además muy saturado, en el que predomina, con todo, la gama fría. Los vanos tienen un derrame inferior que potencia la dispersión de la luz, y se superponen en la nave al espectacular tríptico de la pintora Flora Macedonski. Con el mismo formato hay que sumar otra vidriera en la escalera de acceso al coro.

El presbiterio cuenta con mayor altura que la nave, y en el desnivel se dispone un friso de cristales incoloros que alumbraba con intensidad el espacio y favorece la sensación de un espacio blanco. Pero no del todo; en la cabecera destaca otro elemento muy singular. El lateral del Evangelio presenta una

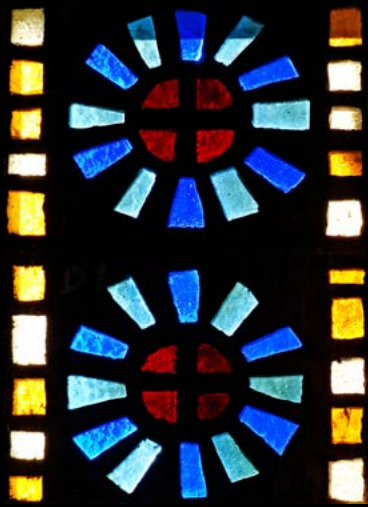


composición de once piezas cuadradas y rectangulares con diferentes motivos geométricos, sobre todo círculos y bandas. La distribución es equilibrada y armónica, en colores fríos. El armazón que sostiene los paños sobresale tanto interior como exteriormente, marcando el grosor del muro.

El coro está iluminado por una gran vidriera trapezoidal, que ocupa la mayor parte del muro y protagoniza también la fachada exterior. Presenta una cruz configurada por círculos azules fragmentados ante un fondo complementario de color rojo intenso, que se impone en la zona. Dicha presencia otorga un peculiar ambiente cromático a este amplio espacio, muy definido por su calidez a determinadas horas del día. Su estilo recuerda a algunas soluciones de Antonio Hernández Carpe, como en Romilla La Nueva (Granada), y potencia el efecto de mosaico. ♦









Novelda del Guadiana

Badajoz, 1954

Artista: sin identificar
Arquitecto: Juan Luis Manzano Monis

Novelda del Guadiana es una pedanía del término municipal de Badajoz. Está situada al norte de la Carretera EX-209. En el año 2019 tenía una población de 925 habitantes.

El arquitecto Juan Luis Manzano Monis ideó un trazado urbano en el que se alternan calles rectas con curvas, alejándose de las habituales tramas ortogonales. Una amplia avenida con árboles finaliza en el centro parroquial, que se ubica en una parcela cuadrada y exenta rodeada por cuatro calles. El conjunto se ordena alrededor de una L que se cierra mediante un patio porticado en el que la torre se coloca en la esquina.

La nave es un prisma rectangular que dispone el coro a los pies y se accede al mismo mediante una escalera en el lado de la Epístola. En los muros de la iglesia se sitúan dos grupos de cinco vidrieras, formado cada uno a su vez por tres piezas de colores muy claros. El tratamiento es muy sencillo. Sólo se adivina una secuencia rítmica que alterna dos vanos amarillos con uno transparente que resalta por el color una estructura cruciforme y que transita entre gamas de azul y amarillo más suave. Se encuentran muy elevadas y no aportan una luz demasiado intensa. Su inaccesibilidad puede dificultar una buena ventilación cuando el recinto está lleno.

El presbiterio está compuesto por un ábside que recibe la luz de seis elementos constituidos a su vez por tres cristaleras. Estas 18 piezas se disponen a modo de friso corrido, adaptándose a la curvatura del espacio. Los colores son tenues y abarcan casi todo el espectro cromático; su reflejo se traslada además a la cubierta, potenciando el efecto. Es un adecuado marco para el retablo de la pintora Justa Pagés.

El conjunto de las vidrieras de Novelda del Guadiana no requiere necesariamente de la intervención de un artista, y pudo ser diseñado por el propio arquitecto y resuelto en taller. Aunque no aportan un especial valor artístico, la solución es inteligente y distinta al modelo habitual, por ello optamos por consignarla. ◆





Valdebótoa

Badajoz, 1957

Artista: José Luis Sánchez
Arquitecto: Miguel Herrero Urgel

El pueblo de Valdebótoa está situado en el margen izquierdo de la Carretera EX-110 de Alburquerque a Badajoz, y pertenece a este último término municipal. La población era de 1.327 habitantes en el año 2019. Fue proyectado en 1957 por Miguel Herrero Urgel, arquitecto funcionario del INC.

El encuentro de una trama ortogonal y otra curvilínea produce una amplia zona verde en la que se sitúan varios de los equipamientos. El centro parroquial se ordena alrededor de un patio cerrado por tres de sus lados y el cuarto se abre al espacio público a través de un porche. Una esbelta torre se adosa a la nave por el lado del Evangelio.

El arquitecto realizó para la iglesia un primer proyecto muy innovador, con una sección formada por un arco parabólico que decrecía tanto en anchura como en altura a medida que se acercaba al presbiterio, por lo que cada sección de la nave era diferente. El templo se iluminaba mediante una ventana longitudinal situada en cada fachada lateral, dividida en seis huecos. El proyecto tuvo que ser polémico en el Servicio de supervisión del INC, pues rompía todos los estereotipos hasta el momento y presagiaba una difícil ejecución. Por eso se desestimó y el edificio construido finalmente es una convencional planta basilical alargada de cinco pórticos, con una torre rectangular a los pies de la iglesia. La fachada se materializa mediante un porche rehundido con un gran rosetón de vidrio emplomado que ilumina el coro. A pesar del cambio importante en el diseño de la nave, el conjunto parroquial se desarrolló alrededor de un porche, manteniendo el criterio proyectual primigenio.



Seis alargadas vidrieras con remate curvo iluminan los tres tramos de la nave. Se estructuran por pequeñas dallas verticales y horizontales que no siguen un patrón regular, pero sí armónico en su engarce de hormigón. Domina en ellas una fría gama violácea y azul, que traduce tranquilidad y profundidad. José Luis Sánchez, responsable también de los vitrales de Vegaviana, nos confirmó su autoría solo para estas piezas, no así para el rosetón del coro. Estaríamos por tanto ante una confección mixta, tanto en la autoría como en la técnica, pues el óculo coral recurre al sistema del emplomado. El gran círculo está presidido por una cruz, a la que se añadieron finas barras de hierro a modo de rayos, que no estaban contempladas en el proyecto original pero obtienen un eficaz resultado. La parte superior, a su vez, tuvo algunas restauraciones parciales en los mismos años setenta.

Su interior se compartimenta con un emplomado fino y cristales amarillos, dando lugar a una abstracción geométrica que bien podría pasar por una composición de Piet Mondrian. La maestría y minuciosidad en la elaboración es patente, y contrasta con la simplicidad que ostentan los otros vanos circulares amarillos y lisos, dispuestos en la antigua capilla bautismal y a los lados del presbiterio para iluminar el retablo de Julián Pérez Muñoz. ♦





Villafranco del Guadiana

Badajoz, 1955

Artista: Antonio Hernández Carpe
Arquitecto: José Antonio Corrales Gutiérrez

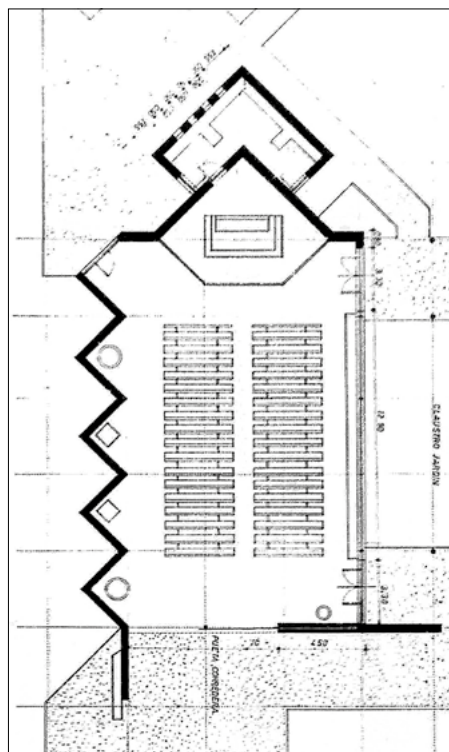
Está situado al sur de la Carretera Nacional IV, a 13 km al este de la ciudad de Badajoz. En el año 2019 tenía una población de 1.508 habitantes. Fue proyectado en 1955 por José Antonio Corrales, uno de los arquitectos españoles más importantes del siglo pasado.

Un parque lineal protege al pueblo de los ruidos de la carretera de acceso. Por la zona central, ese espacio aumenta de tamaño y sitúa hacia poniente la Hermandad Sindical y a levante el centro social y la iglesia, separados por un estrecho paso. Es llamativo el campanario, formado por una ligera estructura de perfiles metálicos unidos mediante tornillos y que se remata por una doble cruz metálica.

La iglesia presentaba aspectos renovadores, como la cubierta ascendente, soportada por cerchas metálicas revestidas posteriormente con duelas de madera, el presbiterio en ángulo y la sacristía tras el altar. El diseño original de 1955 de José Antonio Corrales era especialmente luminoso y por ende caluroso. Se vio así modificado por un proyecto de reforma fechado en 1963 por José Mancera, tras visita girada al templo por el Jefe del Servicio de Arquitectura José Tamés. A partir del nuevo proyecto, se cegó el gran lucernario que iluminaba el presbiterio, dejando este espacio con una menor intensidad lumínica.

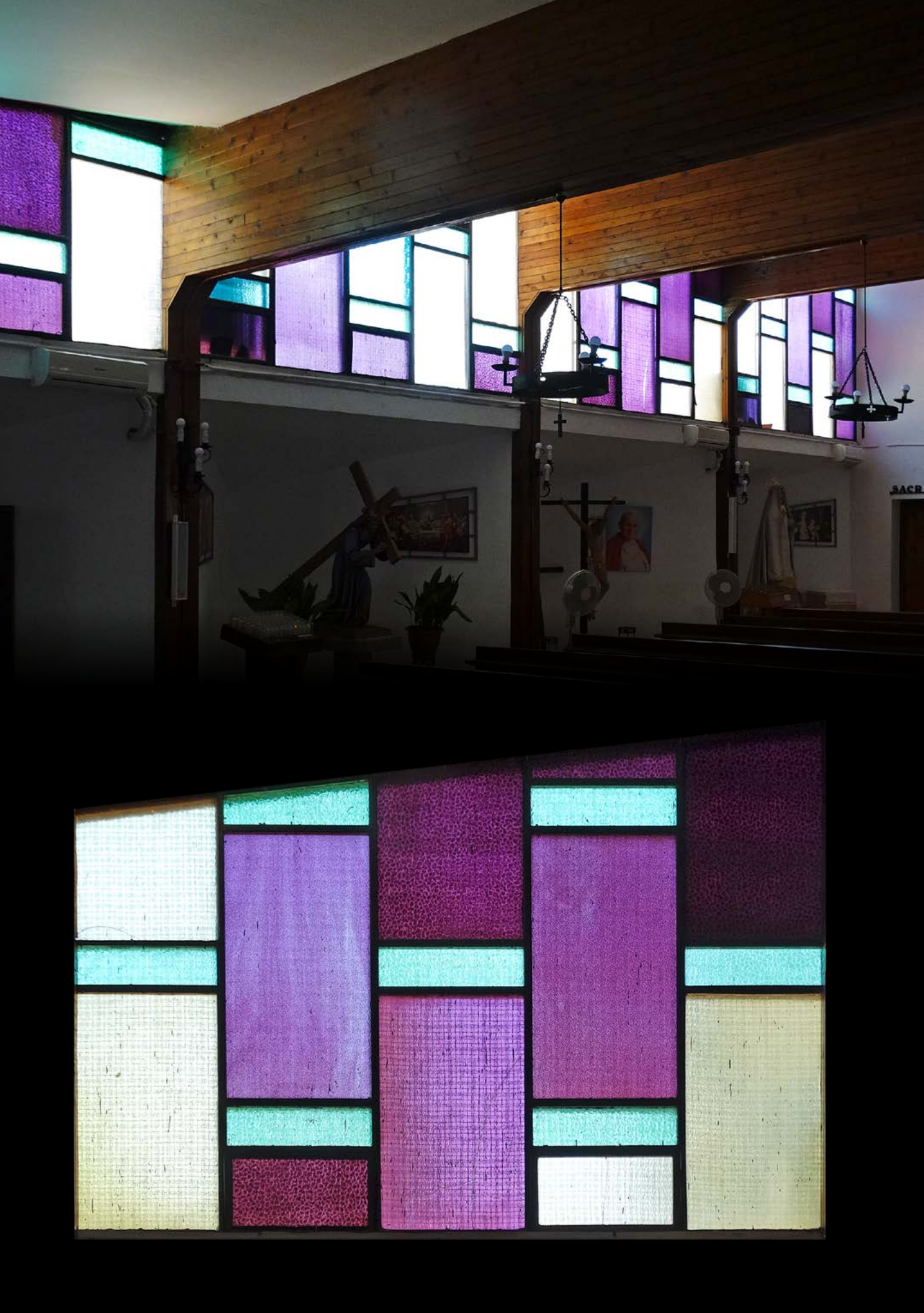
También el lado de la Epístola sufrió una radical transformación, al sustituirse las grandes cristaleras de la nave que daban al claustro-jardín (así llamado en el proyecto original), por un muro opaco de construcción en el que solo se abrieron pequeños vanos verticales. Sus vidrieras se encargaron a Antonio Hernández Carpe, al que conocemos por otras intervenciones en la provincia, como las de Vegas Altas o La Bazana. Estos vitrales emplomados, junto a los que iluminan el coro y la nueva capilla bautismal, combinan motivos vegetales con formas abstractas curvas que seccionan el espacio de forma muy dinámica. Los colores cálidos (marrón, naranja y amarillo) ofrecen también una nota singular, que contrasta con la frialdad violácea dominante en la nave opuesta. Para darles funcionalidad se concibieron como ventanas, abatibles y con manillas, para poder ventilar los espacios.

El lado del Evangelio, que no fue modificado, es muy original y no tiene parangón en otras iglesias extremeñas. En la nave se dispusieron unas capillas



triangulares sin ventanales propios, pero que recibían suficiente luz del gran friso continuo de cristal situado sobre ellas. El mismo se adapta a la inclinación ascendente de la cubierta, abarcando todo el espacio superior con una disposición trapezoidal. El diseño interno de esta cristalera desarrolla una estructura ortogonal que articula una secuencia rítmica de rectángulos de colores planos, muy lograda y de acusada geometría. Aunque se ha desvaído parte de la intensidad que tuvo originalmente, su combinación cromática evoca composiciones neoplasticistas que aún hoy mantienen su aliento innovador. Su diseño pudo ser establecido por el propio arquitecto, encargando la elaboración a un taller o artista, aunque el nombre del mismo no aparece documentado. ◆







8 Sur de la provincia de Badajoz





Brovales
Docenario
La Bazana
San Francisco de Olivenza



Brovales

Badajoz, 1958

Artista: Arcadio Blasco
Arquitecto: Perfecto Gómez Álvarez

Situado al sur de la provincia, en el Valle del Ardila y a diez kilómetros de Jerez de los Caballeros en dirección a Zafra, Brovales fue diseñado por el arquitecto Perfecto Gómez Álvarez en 1958. El templo parroquial se dispone al fondo de una gran plaza en la que se sitúan otros edificios públicos como el ayuntamiento y las artesanías, conectados por largos soportales atravesados por los vehículos.

El responsable de iluminar con vidrieras emplomadas la pequeña y armónica iglesia fue el polifacético artista Arcadio Blasco, que dispuso también un mosaico exterior. El templo muestra una planta simétrica distribuida en cuatro zonas más el presbiterio. En la primera se alojan el acceso, el baptisterio y la escalera de subida al coro. Los otros tres vanos conforman a cada lado tres capillas laterales determinadas por los pilares de la estructura. En esta zona inferior de la nave encontramos vidrieras en forma de cruz griega, con los brazos muy cortos, dispuestas en las capillas (una de ellas sirve de acceso a las dependencias parroquiales). Estas estructuras cruciformes presentan un fondo azul ante el que destacan motivos amarillos y dorados. Algunos se articulan por parejas y se percibe un diálogo formal o temático entre ambos lados de la nave. Contemplamos así un racimo de uvas frente a espigas doradas; el cáliz con la hostia consagrada opuesto a un recipiente curvo que sostiene una llama aureolada, a modo de candil; o unos peces con un ancla. A su vez, éste último armoniza formalmente con la paloma en disposición invertida que, con el mismo formato, ilumina la capilla bautismal.



Pero la nave de Brovales se ilumina a dos alturas; en la zona superior a lo largo de la nave y el coro se consigue un efecto de unidad mediante 8 rectángulos verticales. En ellos, el cántico *Alleluia* en dos líneas azules se recorta ante un rojo intenso, que sirve de sorprendente fondo y ante el que los temas figurativos resaltan en amarillo. La repetición del motivo es muy eficaz en su combinación de colores primarios. Blasco trabaja con símbolos más que con escenas narrativas. Algunos temas resultan curiosos, por su formalidad o su función litúrgica. Así se suceden un delfín, un cordero, tulipanes (flores) y una abeja, y en la nave de la epístola una corona, una estrella de ocho puntas, y un corazón doliente atravesado por una espada. De forma paradójica, se encuentra cegado el vitral más próximo al altar, que representa un candil encendido; probablemente llevó a esta situación el hecho de que por error fuera colocado de manera invertida, con el texto hacia el exterior. Otra peculiaridad de estos vanos es que los perfiles de los motivos principales fueron resaltados y engrosados mediante pintura negra, que solo en parte se conserva.

El presbiterio recibe la iluminación mediante dos piezas verticales alargadas y de gran formato. Ostentan las figuras completas de San Pedro y San Juan, identificados por sus nombres. Mantiene la combinación cromática primaria, aunque los rectángulos internos presenten diferentes matices y tonalidades, y las carnaciones se muestran en blanco con retoques negros. La articulación es horizontal y regular, solo rota por las curvas sintéticas que configuran las zonas principales del atuendo.

Como en la iglesia de Balboa, dos ventanas incoloras sobre la cubierta refuerzan la luz que llega al altar. Y a su vez, en el lado opuesto del templo, otro gran vano transparente inunda de luz el espacio del coro. ♦









Docenario

Badajoz, 1968

Artista: sin identificar.
Atribuible a Arcadio Blasco
Arquitecto: Miguel Herrero Urgel

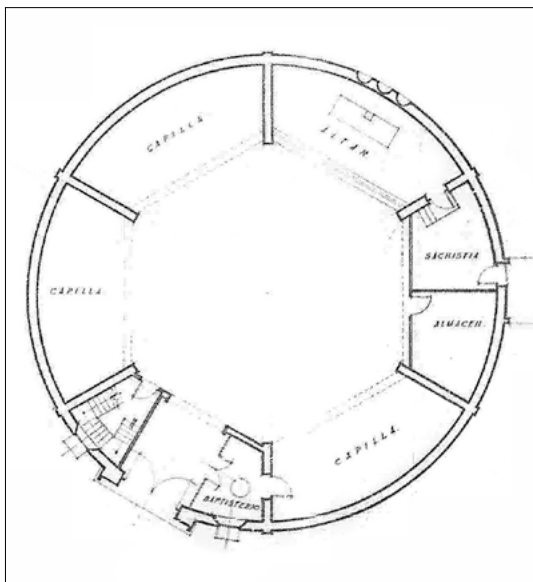
Docenario se ubica en la comarca de La Serena y destaca su situación muy aislada respecto a otros pueblos de colonización. No hay ningún río en las proximidades y el embalse del Zújar está a unos 30 kilómetros. Pertenece al término municipal de Zalamea de la Serena, de cuyo pueblo dista 5 km. La población es escasa, con 35 habitantes según datos de 2014. Sobre un terreno con una suave pendiente se asientan las viviendas y los edificios públicos, excepto la iglesia, que se ubica en la parte alta de la ladera.

El proyecto fue realizado por Miguel Herrero Urgel en 1968 y la iglesia es de planta circular, claramente posconciliar. La nave se divide en seis sectores, destinándose uno al acceso, baptisterio y escalera al coro; en otro dispuesto en el eje principal se sitúa el presbiterio, flanqueado por la sacristía y almacén; y los otros tres restantes se reservan para capillas laterales.

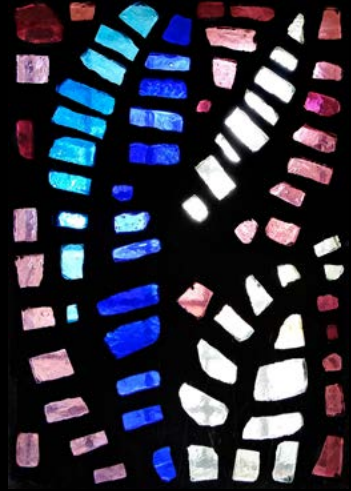
La iglesia dispone para la iluminación ocho vidrieras circulares, todas en hormigón y situadas muy altas, junto al techo. El espacio central se ilumina mediante cuatro vitrales y el presbiterio con dos. En el coro se ubican las otras dos circulares y además tiene dos unidades de vidrio incoloro. Los vanos presentan un marcado abocinamiento que los retrasa respecto a la parte interior del muro, en una disposición que singulariza la difusión de la luz. La identidad estilística se mantiene también en el predominio de los tonos azules y violetas y en el tratamiento compositivo. Su apariencia es abstracta; no es descartable que procedan de referencias figurativas, pero de ser así su desarrollo es tan sintético que no se acierta a distinguirlo. Con todo, los motivos son armónicos; se perciben ejes multidireccionales, aunque también líneas envolventes que se adaptan al marco con fluidez.

En la fachada, a la misma altura, se distingue exteriormente la ubicación de otros dos vanos, también de hormigón, pero esta vez rectangulares. Uno con motivos abstractos o lejanas evocaciones vegetales ilumina la escalera de acceso al coro. El otro se sitúa en la capilla bautismal y es el único con información claramente figurativa. Representa el cáliz y la hostia consagrada con una cruz interior; está flanqueada por ramas y hojas y dos palomas que vuelan a los lados.

Podrían barajarse diversas opciones para identificar su autoría, y por estilo Arcadio Blasco puede ser una candidatura probable, aunque lamentablemente no tenemos refrendo documental que permita una atribución fidedigna. ♦







La Bazana

Badajoz, 1960

Artista: Antonio Hernández Carpe
Arquitecto: Perfecto Gómez Álvarez

Situado al sur de la provincia de Badajoz, La Bazana pertenece al término municipal de Jerez de los Caballeros, de cuya población dista 8 km. Junto a Valungo y Brovales forma un grupo de 3 pueblos en el Valle del río Ardila. La población era de 343 habitantes en 2019. El pueblo inicial fue proyectado por Alejandro De la Sota en 1954, pero no estaba incluida la iglesia. Es el arquitecto Perfecto Gómez quien redactó el proyecto del templo en 1960.

Al llegar al pueblo por la ronda norte y junto a la plaza de España se encuentra el conjunto parroquial. Se ordena en forma de U: la iglesia en un lado, las dependencias parroquiales en el centro y en el otro se sitúa la vivienda del párroco en dos niveles. La fachada de la iglesia es el elemento más visible y presenta el acceso retranqueado para crear un atrio de entrada. Sobre el porche, un óculo ilumina el coro y el muro se remata con una espadaña rectangular que aloja tres campanas.

La planta está formada por siete tramos. El primero se destina a la escalera del coro, acceso y baptisterio. Se ilumina por dos vanos laterales y el rosetón. Los cinco siguientes configuran la nave, iluminada mediante otras tantas vidrieras en cada lado. El presbiterio es más estrecho y recibe luz



a través de dos vitrales similares a los anteriores, aunque se ha perdido y sustituido por un cristal liso transparente el del lado del Evangelio. El coro dispone en cada lateral de otra pieza igual que sigue el ritmo de las situadas en la nave. Además, presenta un rosetón bicolor cuatripartito, probablemente sustituido tras la pérdida del original; sus cristales planos no casan demasiado con el resto del conjunto.

El conjunto de vidrieras emplomadas de La Bazana se debe a Antonio Hernández Carpe, quien aparte de utilizar la pintura y la cerámica realizó para el INC un gran número de obras sobre cristal.

Los 7 vanos cuadrangulares que se suceden en cada lado miden 1,50 m. Presentan tonos cálidos amarillentos en la Epístola y violáceos en el muro opuesto. El resultado es armónico y dota al espacio de personalidad, con un diseño audaz y atractivo. Sobre una ferramenta cruciforme, vemos un complejo emplomado que combina líneas rectas y curvas para generar secciones muy dinámicas. En una primera impresión parecen meramente abstractas, pero la observación detenida permite percibir elementos vegetales en forma de troncos, ramas y hojas, además de pájaros volando e incluso una figura humana en pie, resuelta de manera sintética.

El diseño de las piezas se repite en ambas gamas de color, pero también encontramos algunas vidrieras, las más abstractas, donde las mitades están intercambiadas, generando nuevas composiciones sin perder la identidad grupal. Desconocemos si es un recurso intencionado, pero en cualquier caso resulta eficaz al dotar de mayor variedad al conjunto. Al instalarse, los motivos enfrentados no coinciden necesariamente en cada tramo. La trama regular de hierro que se puso como refuerzo exterior condiciona un tanto la percepción de los ventanales, por cuanto multiplica aún más las líneas. Carpe utiliza una estética similar en unos pequeños vitrales para Villafranco del Guadiana. ♦





San Francisco de Olivenza

Badajoz, 1954

Artista: Vidrieras de Arte Bilbao
Arquitecto: Manuel Jiménez Varea

San Francisco de Olivenza se sitúa al oeste de la carretera EX-107 de Badajoz a Olivenza, a cuyo término municipal pertenece y dista 13 km de la población. Tenía 472 habitantes en el año 2019. El proyecto fue redactado por Manuel Jiménez Varea, del Servicio de Arquitectura en Madrid, en 1954. Se diseñó en paralelo a San Rafael de Olivenza, que no incluimos en el libro por la irrelevancia de sus vidrieras.

El pueblo se asienta sobre una pequeña loma y se sitúa el edificio administrativo y el centro parroquial en la parte alta de la misma, y al final de una larga escalinata que justifica la pendiente del terreno. El conjunto se ordena sobre una pequeña plaza que dispone el ayuntamiento hacia el oeste y la iglesia y las dependencias en un volumen en forma de L que ocupan el sur y el este, y preside el espacio una torre rematada por un cuerpo piramidal.

La iglesia es de planta basilical, relativamente pequeña para el tamaño del pueblo. Su fachada se articula con un pórtico que alberga esbeltos murales cerámicos de Antonio Hernández Carpe. El templo está formado por varios tramos con importantes contrafuertes que sobresalen hacia el exterior.

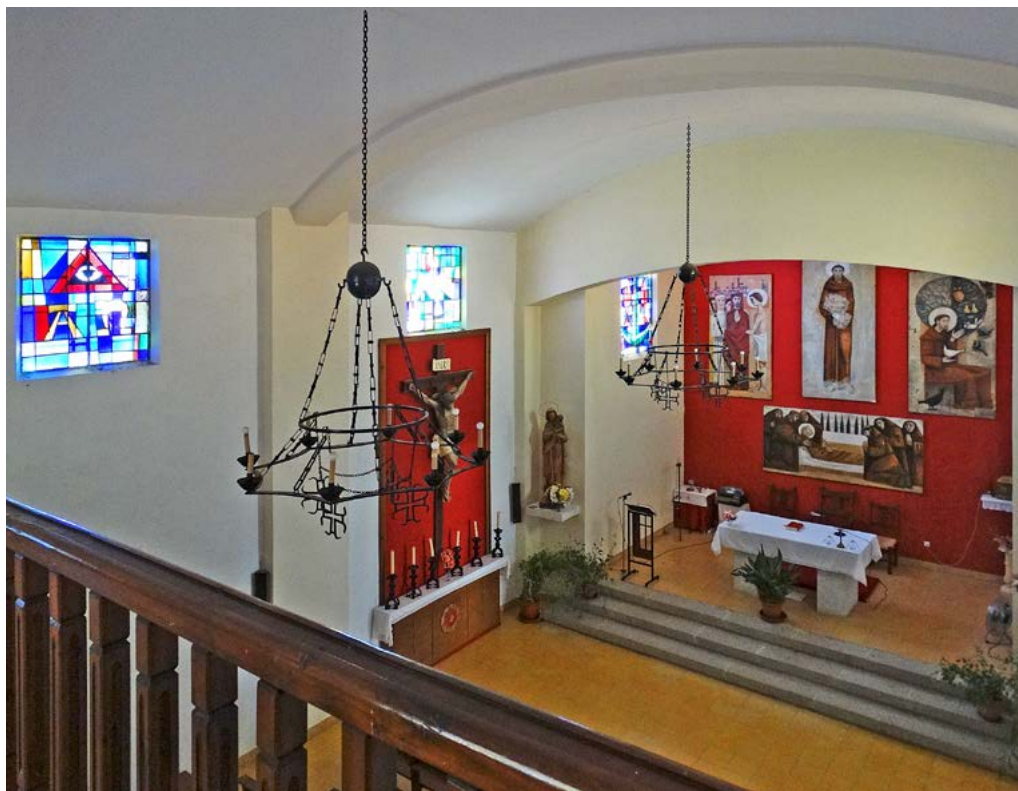


El primero corresponde a la entrada y el acceso al coro alto mediante una escalera situada en el lado derecho, que también lleva a la torre. En el coro se ubica una vidriera en la fachada principal y otra más pequeña en el lado del Evangelio. En los otros dos vanos, sendas vidrieras cuadradas iluminan el espacio interior. El presbiterio es más estrecho y recibe luz mediante un vitral alto en cada lateral, iluminando el interesante retablo de Manuel Rivera, recientemente restaurado por la Junta de Extremadura.

Las vidrieras de San Francisco de Olivenza constituyen un conjunto relevante y original. Aunque por su alto coste no ha podido acometerse un proceso global de restauración, ambicionado por la parroquia, al menos en fechas recientes se ha sustituido la masilla original por silicona para asegurar una mejor conservación.

Tenemos certeza de la autoría del conjunto de vitrales, pues aparece identificada en una de las piezas del presbiterio, aprovechando un recuadro transparente. Se fechan en 1961 y fueron encargadas a la empresa vizcaína Vidrieras de Arte, con gran experiencia en el sector (fue creada en 1917) y que no debe confundirse con la empresa homónima gestionada en Madrid por los hermanos Atienza. No es el único ejemplo en Extremadura; también asumieron la iluminación de las iglesias de Valderrosas en el Valle del Alagón y Valdehornillo en las Vegas Altas del Guadiana.

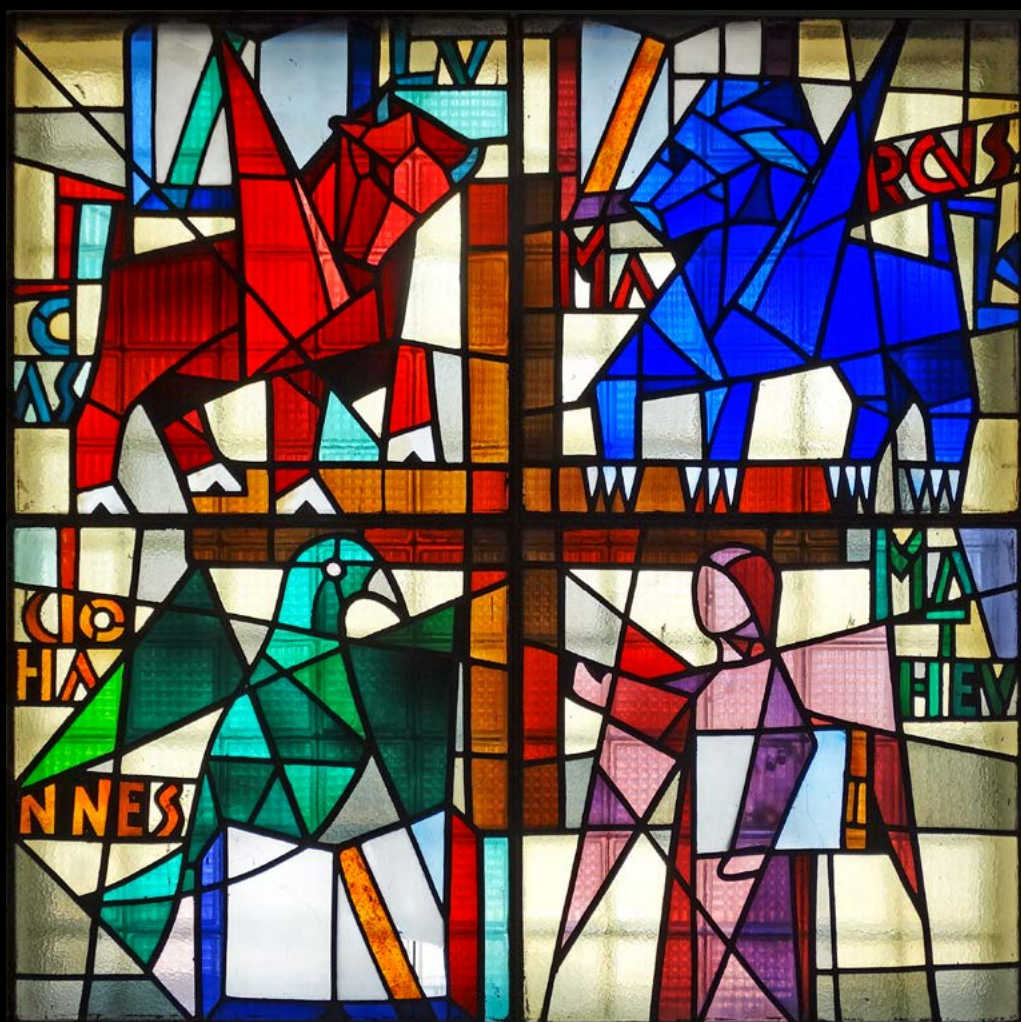
Su planteamiento es original y está resuelto con piezas de calidad. Al igual que en Valdehornillo, asistimos a una marcada compartimentación del espacio, utilizando diagonales y elementos angulosos. Sin embargo ahora se trata en todos los casos de vitrales emplomados, con líneas no demasiado gruesas, por lo que se percibe el dibujo con nitidez, sin restar protagonismo al intenso colorido que inunda todas las composiciones.



En el coro y la nave se ubican cinco vanos cuadrados. En el lado del Evangelio el programa es más simbólico, con un Crismón; el ojo de Dios omnipresente y que todo lo ve, enmarcado por un triángulo y sobre las letras griegas Alfa y Omega; más la paloma del Espíritu Santo. En el muro opuesto no hay vidriera en el coro, pues el espacio lo ocupa la puerta de la torre, de manera que se suceden en la nave un vano con las tres cruces del Calvario, en una compleja y atractiva disposición cromática, y otro con un racimo de uvas cuya mitad está perdida.

El programa se completa en la cabecera con la representación de espigas (es ahí donde se sitúa la firma) y enfrente un ancla que enmarca sendos peces muy sintéticos. Todos estos elementos figurativos se adivinan entre tramas geométricas que a modo de retícula articulan el espacio combinando diversas gamas de color.

En el coro destaca la presencia del *Tetramorfos*, en sendos cuadrados que acogen los símbolos de los Evangelistas junto a una cruz central. Es aquí donde la estética angulosa y lineal del diseño se percibe de manera más clara, compartimentando las figuras del toro, el león, el águila y el ángel que encarna a San Mateo. Los nombres en latín se incorporan a cada sección, escindidos de forma un tanto aleatoria, pero en una fórmula que compensa y anima la composición al aplicar además nuevos cambios de color. ♦







9 Biografía de los artistas

ÁNGEL ATIENZA LANDETA (Madrid, 1931 – Barcelona, 2015)

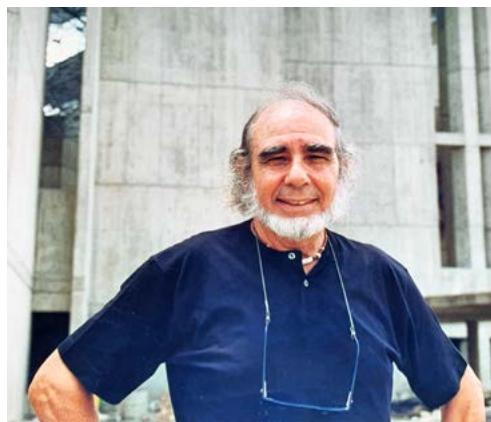
Nació en Madrid el 16 de marzo de 1931 en el seno de una familia humilde que se trasladó en 1940 a Santiago de Compostela, donde se formó en la Escuela de Artes y Oficios. Falleció en Barcelona tras una larga enfermedad en 2015.

Su afición por el fútbol le llevó a jugar en el Real Zaragoza entre las temporadas 1951 y 1954, fichando posteriormente por el Real Madrid, con el que ganó varias Copas de Europa junto al mítico Alfredo Di Stefano. En 1959 se retiró de la actividad deportiva y empezó la que había sido su vocación, vinculada al dibujo, la pintura, el mural, la vidriera y otras técnicas artísticas.

Fue un prolífico artista con una intensa vida profesional. Hemos documentado su trabajo en las vidrieras de más de veinte iglesias en los pueblos de colonización, y en los listados del INC aparecen casi otras diez por justificar.

Formó junto a su hermano Adolfo la empresa Vidrieras de Arte, que no debe confundirse con la homónima ubicada en Vizcaya. Fueron precursores en el uso del vitral en hormigón, y como en España no había materiales los importaban inicialmente de Francia y Bélgica. Montaron en Boadilla del Monte una fábrica que incluía la forja de hierro, un horno cerámico y la producción tanto de vidrio como las propias vidrieras. Diseños avanzados, precios competitivos y diversificación de técnicas les permitieron acometer proyectos integrales y alcanzar una notable posición, llegando a tener un gran número de empleados.

También trabajaron para otros artistas, según nos comentaba Arcadio Blasco en 2009, quien había diseñado los vitrales de la iglesia de Pizarro (1961, Badajoz) cuya ejecución se llevó a cabo en el taller de los hermanos Atienza. Similar circunstancia se dio con Manuel Molezún, autor del diseño de las vidrieras de la iglesia de los Sagrados Corazones en Madrid y del Pabellón de España en la Feria Internacional en Nueva York.



Su primera obra destacable fueron los mosaicos para el Monasterio de Valvanera en Logroño en 1963. Expuso en la sala del Diario Pueblo en Madrid en 1964. Trabajaron por toda la geografía española con una amplia producción cerámica y, principalmente, vitrales, entre los que destacamos: vidrieras en la Sede del Opus Dei en Huesca (1966); mural cerámico en el Colegio de la Inmaculada Concepción en Miranda de Ebro (1967); vitrales en el edificio Pegaso en Madrid (1969); vidriera y mural de cerámica en el Colegio Mayor Alcalá (Madrid, 1970); vitrales en los aeropuertos de Gando (Las Palmas de Gran Canaria) y Barajas (Madrid) en 1971; murales de cerámica en el Palacio de Justicia de Melilla (1972); vitrales en la iglesia de Santa Teresa en Ávila (1973) y murales de cerámica en 14 estaciones del Metro de Madrid (1976).

En 1972 presentó 48 obras de vidrio en color en la Galería Rottenburg de Madrid, buscando nuevas formas de expresión en este material, circunstancia que continuó durante toda su producción artística.

En 1976 decidió trasladarse a Venezuela, a instancias de un cliente suyo y ante la perspectiva de nuevos trabajos. La exuberante vegetación fue una fuente de inspiración para su creatividad y realizó importantes obras en este país. Entre ellas cabe destacar: mural de cerámica para el hotel Meliá en Caraballeda (1977); vitrales en el aeropuerto internacional Simón Bolívar, Maiquetía (1979); vitrales en el museo La Rinconada en Caracas (1981); entre 1986 y 1989 realizó las vidrieras, mural de cerámica y esculturas de madera y vidrio para el conjunto Náutico Residencial Morrocoy (Falcón). Ante la proliferación de proyectos en 1990 montó un estudio y taller artístico en Caracas de 2.600 m², que da idea del importante trabajo que estaba desarrollando en el país venezolano; desde el mismo desarrolló trabajos en los materiales ya citados, además de hierro, bronce y aluminio. Seguramente la aportación más importante de su producción artística sea para el Santuario Nacional de Nuestra Señora de Coromoto, Guanaré (1993-1999).

Tras 25 años de intensa actividad en América, en el año 2001 decide volver a España, a la ciudad de Barcelona, donde trabajó en formatos más pequeños y expuso en diversas galerías de Tarrassa (2004), Zaragoza (2006), Lleida (2008) y varias veces en la Sala Barna de la ciudad condal.

Para el Instituto Nacional de Colonización realizó las vidrieras de las iglesias extremeñas de Valdencín, Pajares de la Rivera, Pradochano, San Gil, Valrío, Santa María de las Lomas, El Batán y Alagón del Río (Cáceres); más Torresfresneda, Yelbes, Vivares y Casas del Castillo de la Encomienda en la provincia de Badajoz. Y en otras provincias: Calahonda y Cañatalba Alta (Granada); Cerralba, Aljaima y Llanos de Antequera (Málaga); Fresno Alhándiga (Salamanca); San Leandro, Marismillas y Vetaherrado (Sevilla); y Benagéber, Cortichelles, Loriguilla y Tous (Valencia).

Es el autor más representado en este trabajo y el artista más innovador que trabajó para el INC en el arte vitral, aplicando propuestas tanto figurativas como abstractas. Su particular modo de tratar la iconografía religiosa, el propio tallado del vidrio con un gran dominio técnico, además del uso personal del color, le otorgan una especial originalidad, marcada por el dinamismo y el acento expresivo que imprime a sus diseños.



ARCADIO BLASCO PASTOR (Mutxamel, Alicante, 1928 – Madrid, 2013)

Nació en Mutxamel (Alicante) en 1928 y vivió próximo a las labores agrícolas de sus familiares, aunque su padre José era sastre y su madre María bordadora. En 1939 realizó el Bachillerato en los Maristas de Alicante. Durante una excursión escolar al Seminario de Orihuela que realizó en 1942, la paz y tranquilidad de aquel lugar le llevaron a solicitar su ingreso, aunque después de tres años vio que su vocación no era la sacerdotal y regresó a casa. Su padre apreció que el inquieto Arcadio no iba a continuar con la profesión familiar y no le impidió ir al año siguiente a Madrid.



En la capital contactó en 1947 con el pintor Luis Mosquera, que había obtenido la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945 y en el verano regresó a su tierra y pronto obtuvo una beca del Gremio de Artesanos de Alicante que le permitiría continuar los estudios de arte.

Su primera participación artística fue en la IV Exposición Provincial de Arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso en Alicante en 1947 y la primera individual en la Galería Delclaux de Bilbao dos años después. El servicio militar le llevó a Valencia y aprovechó el traslado para terminar los estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En 1952 consiguió una beca en el monasterio de El Paular (Segovia), donde conoció a la pintora sevillana Carmen Perujo. Al año siguiente, durante una estancia en la Academia de España en Roma, contactó con los artistas que posteriormente serían sus amigos: Manuel Hernández Mompó, Antonio Hernández Carpe, Joaquín Vaquero Turcios, José Vento, Ramón Lapayese y José Luis Sánchez, entre otros. Realizó dos exposiciones individuales en el Palacio Barberini y en los salones de la Academia y otras colectivas con sus compañeros de residencia. Su personalidad inquieta le hizo descubrir la cerámica en el taller de Nino Carusso.

En 1954 regresó a España y en su modo de entender el arte hubo un cambio sustancial: antes le interesaban la línea y el plano, ahora la materia pictórica y se abrió además a nuevas propuestas técnicas. En 1955 el arquitecto Luis Martínez Feduchi le cedió una gran nave que compartiría junto a José Luis Sánchez, sus esposas y otros jóvenes creadores. En ese marco se elaborarían numerosas obras para el INC.

En la Sala del Prado del Ateneo de Madrid se realizó en 1957 la exposición "Tres ceramistas", con obras de Arcadio Blasco, José Luis Sánchez y Jacqueline Canivet. Ese mismo año se casó con Carmen Perujo y compartió el tiempo entre la investigación de las técnicas cerámicas y los encargos para las iglesias del Instituto Nacional de Colonización. En el propio Ateneo presentó en 1959 la exposición "Cuadros cerámicos", donde se aprecia una evolución importante del artista al pasar de las dos a las tres dimensiones.

En 1962 debió abandonar la nave prestada por Martínez Feduchi y se trasladó con su familia a Majadahonda, donde realizó nuevas series, como "Espirales". Más adelante formó parte de la muestra "Cinco ceramistas", junto a Picasso, Miró, Artigas y Cumella, celebrada en Valencia en 1970. Pronto se aprecian en su obra referencias muy posicionadas ideológicamente, manifestándose en títulos con claras implicaciones políticas. Blasco consolidó un notable prestigio en las décadas siguientes. Dio continuidad a la pintura mural y de caballete, y practicó también con intensidad técnicas como la vidriera, que nos ocupa.

Pero es la cerámica la vía que le otorga mayor proyección, con una importante relevancia en el arte público. En 1975 empezó a realizar obra monumental en espacios urbanos. Ejemplos de ello son el Mural de la Autopista del Mediterráneo en el Área de Servicio de Lleida, el Monumento a la Constitución en Alicante (1986), el "Elogio a la ciudad" en Alcorcón (1993) o su creación para el Campus de la Universidad Politécnica de Valencia, ya de 2004.

En el vitral destacan sus colaboraciones con el arquitecto Luis Cubillo en los años sesenta y setenta, con ejemplos tan espectaculares como la gran vidriera espiral para el Seminario Diocesano Mater Dei de Castellón, o en Madrid las iglesias de Nuestra Señora del Tránsito, San Fernando o Jesús de Nazareth.

Blasco realizó obras para el INC desde 1955 a 1967, empleando las más diversas técnicas como la cerámica, el mosaico con teselas, el pirograbado (poco habitual y del que es un genuino representante) y las vidrieras, tanto emplomadas como de hormigón. Su versatilidad todoterreno y la eficacia de su trabajo se plasman en que a veces asume todas las manifestaciones de un mismo templo. En el citado periodo intervino en unas 23 iglesias, de las que la mitad se ubican en Extremadura. El resto están dispersas por la mitad sur de España: Cañada de Agra (Albacete), Pueblonuevo del Bullaque, Santa Quiteria y Umbría de Fresneda (Ciudad Real), Coto de Bornos y José Antonio-Majarromaque (Cádiz), Maribáñez y Viar del Caudillo (Sevilla), La Montiel, Maruanas y Mesas de Guadalora (Córdoba), Pueblo blanco (Almería) y Fuente Caldera y El Chaparral (Granada).

Arcadio Blasco participó en más de doscientas exposiciones tanto colectivas como individuales y en 2017, cuatro años después de su fallecimiento en Madrid en 2013, el Museo de la Universidad de Alicante (MUA) organizó una muestra antológica para rendirle homenaje, bajo el título: *Arcadio Blasco: arte, arquitectura y memoria*.

JUAN IGNACIO CÁRDENAS

(Madrid, 1928-1993)

Hijo de un relevante arquitecto de finales del siglo XIX, estudió en el Instituto Escuela de la Institución libre de Enseñanza. La familia se fue a Francia en 1938 en plena Guerra Civil. Poco después del inicio de la Segunda Guerra Mundial, en 1940, se trasladaron a Biarritz, donde Juan Ignacio empezó a pintar al óleo con M. Louis Martin, profesor de dibujo del Lyceo. Ese año participó en una exposición en el Casino de la ciudad y consiguió el Primer Premio infantil.



Poco después regresaron a Madrid e inició los estudios de arquitectura, además de asistir a las clases de escultura que impartía Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios. En 1952 colaboró en la I Exposición de Alumnos de Arquitectura y junto a sus compañeros Fernando Higuera y Fernando de Terán expuso en el Colegio Estudio. En 1953, en la Sala Turner y al año siguiente en la Sala Amigos del País en Málaga y también en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

En 1955 conoció a Gloria Van Aerssen con quien se casó al año siguiente. Ella conformaría a finales de los sesenta el dúo musical *Vainica Doble* junto a Carmen Santonja y también fue pintora. Cárdenas participó en la III Bienal Hispanoamericana celebrada en Barcelona en 1955, y con Fernando Higuera y Miguel Berrocal expuso en el Ateneo de Madrid. Trabajó en una agencia de publicidad durante dos años y medio, alternando esta actividad con las exposiciones y elaboración de mosaicos y bajorrelieves de hormigón.

En 1959 realizó su primera individual en el Ateneo de Madrid, y sobre ella Ramón D. Faraldo escribió el libro *Cárdenas* como número 40 de la colección "Cuadernos de Arte" del Ateneo, dirigida por José Luis Tafur. En 1964 mostró sus cuadros en la Galería Fortuny de Madrid y en la Galería Álvarez de Palma de Mallorca. Ese mismo año realizó una estancia de tres meses en Nueva York, coincidiendo con la decoración del Pabellón de España en la Feria Internacional de la ciudad americana, presentando murales de toros y toreros. Expuso en la Dirección General de Bellas Artes en Madrid en 1969 y en Bilbao, Valladolid y Madrid en 1973.

Se trasladó a vivir en Altea (Alicante) en 1975. En los años posteriores continuó exponiendo en varias galerías en Madrid: La Kábala (1978), Tórculo (1984 y 1991); El Coleccionista (1985, 1986 y 1990) y El Progreso (1993). En paralelo, realizó algunos bajorrelieves en inmuebles madrileños, como el Hotel Eurobuilding, el edificio Beatriz y el Banco de Levante. Sus obras figuran, entre otros, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en los Museos de Arte Contemporáneo de Madrid y Sevilla.

Además de las vidrieras de la iglesia de Puebla de Argeme en Cáceres, hemos podido localizar obras de Cárdenas en los pueblos de colonización de San Francisco de Huércal-Overa (Almería), Carchuna y Agrón (Granada), Isla de Ons (Pontevedra), Santa Teresa (Salamanca), Vegas de Almenara (Sevilla), Zalea (Málaga) y Masía de Carril (Valencia).

Su obra oscila entre lo figurativo y lo abstracto, pero en sus diseños de vidrieras predominan las formas geométricas, diseñadas a partir de un interesante equilibrio cromático.

RAMÓN CASILLAS

Apenas contamos con datos sobre la trayectoria de Ramón Casillas, pero su presencia en los pueblos de colonización extremeños es incuestionable, ya que es uno de los pocos artistas que firmaban sus vidrieras. Su rúbrica aparece, configurada con pequeñas dallas, en las iglesias de Guadajira y Casar de Miajadas. Y aunque en un tercer caso no se registra la firma, en los ficheros del INC consta que fue también el autor de los vitrales dispuestos en la iglesia de Alvarado. Todas ellas son obras relativamente tardías, elaboradas en el taller del artista ubicado en Navalcarnero.



JULIAN GIL MARTÍNEZ

(Logroño, 1939)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de 1958 a 1963. Fue profesor de Análisis de Formas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1966 hasta 1982 y profesor de Elementos de la Plástica en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense desde 1979 hasta 2009. En 1986 defendió la tesis doctoral "Constructivismo en Madrid".

Inició su actividad expositiva con una muestra individual en la Sala Nebli en Madrid (1966), a la que siguió su participación en otra colectiva: "Seis pintores españoles", itinerante por Zaragoza, San Sebastián, Melilla, Valladolid y Lugo (1966), siendo habitual su aportación hasta la fecha en múltiples galerías y museos del ámbito español y europeo.

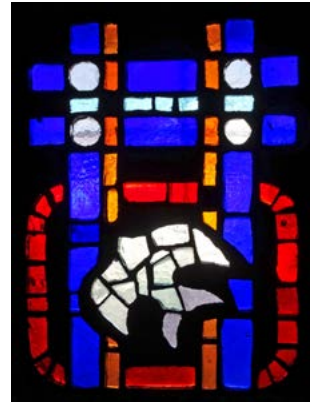
Durante los años sesenta participó en el Grupo "Nueva generación", impulsado por Juan Antonio Aguirre y al que se unieron, entre otros, Luis Gordillo, José Luis Alexanco, José María Yturralde, Pedro García Ramos, Elena Asins y Manuel Barbadillo. A partir de 1980 formó parte de lo que se denominó "No Grupo de Madrid", que se dio a conocer con la exposición "Las ocho caras del cubo" en la Galería Ovidio y finalizó con su presencia en ARCO'88 a través de la Galería Soto Mesa.

Su actividad profesional ha estado relacionada con la docencia, la coordinación de exposiciones y la realización de murales para edificios, tanto públicos como privados. Pueden destacarse varios murales de hormigón para el Edificio Centro (Madrid, 1969); relieves cerámicos para la Ciudad de los Periodistas (Madrid, 1972); en el Parador Nacional de Turismo Sos del Rey Católico (Zaragoza), y el de Puerto Lumbreras, Murcia (1975) y en la fachada de la Casa del Mar de Ceuta (1979); otro para el Centro de Estudios Financieros (Madrid, 1976); un retablo en cerámica para el Complejo parroquial de Cancienes, Asturias (1976); un volumen escultórico en chapa de hierro en el Paseo de La Habana (Madrid, 1977); relieve en poliéster para el edificio Centro Ercilla (Bilbao, 1978) y relieves cerámicos en el Parador Nacional de Turismo "La Arruzafa" (Córdoba, 1981), más una escultura para el "IX Centenario del Fuero de Logroño" (1996).

Su obra forma parte de importantes colecciones tanto públicas como privadas, entre las que destacan las del Museo Nacional de Cerámica González Martí (Valencia), el Museo Municipal de Arte Contemporáneo (Madrid), el Banco de España (Madrid), el Museo de Bellas Artes de Cholet (Francia), la Colección Obra Social Caja de Madrid, el Parlamento de La Rioja y en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia). También está representado en tierras extremeñas; tiene obra en la Colección Caja Extremadura, adquirida en el Salón de Otoño de Plasencia en 2004 y se conserva un tablero geométrico en el Rectorado de la Universidad.

A lo largo de su extensa trayectoria profesional ha obtenido múltiples premios y galardones; resaltamos el Primer Premio en el XXII certamen Nacional de Cerámica (Madrid, 1997); la IV Muestra de pintura Unión Fenosa (La Coruña, 1999); el Primer Premio en el III Certamen Nacional de Pintura del Parlamento de La Rioja (2002) y el Galardón a las Bellas Artes Riojanas otorgado por el Gobierno de La Rioja (2003).

Ha sido comisario y coordinador de exposiciones y, entre otras, se subrayan: "Abstracción geométrica y Constructivismo" en las Salas del Ayuntamiento de Logroño (1982); "Constructivistas



españoles” en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1988); “Historia del Arte geométrico en España 1957-1989” en el Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1989) y “Estructura y Concepto” en las ciudades austriacas de Feldkirch, Linz y St. Pölten (1992).

Conferencias, Cursos y Talleres sobre color, técnicas cerámicas y proceso creativo en varias ciudades españolas, como Madrid, Pamplona, Vitoria, Burgos, Ávila, León y Plasencia, cuentan también entre sus actividades.

Para el Instituto Nacional de Colonización realizó trabajos de diversa índole, aunque predominan los cerámicos, con relieves e interesantes ejemplos de Vía Crucis, además de las vidrieras de hormigón. Hemos podido documentar su aportación en los siguientes pueblos: Badajoz (Pizarro y Entreríos), Cáceres (El Batán y Valderrosas), Almería (Campohermoso, El Solanillo y San Agustín), Cádiz (Castellar de la Frontera), Ciudad Real (Pueblonuevo del Bullaque, Santa Quiteria y Villalba de Calatrava), Granada (Calahonda), Salamanca (Sanjuanejo), Sevilla (Chapatales, El Trobal, Pinzón, Sacramento, San Leandro, Setefilla y Trajano).

De los que consignamos, es el único artista que aún vive, y en alguna ocasión hemos contactado con él para confirmar autorías. Su obra se ha orientado desde sus inicios hacia la pintura y la cerámica. Aunque para el INC realizó también obras figurativas, su medio expresivo es la abstracción geométrica y cabe considerarle uno de los mayores representantes del constructivismo español.

ANTONIO HERNÁNDEZ CARPE

(Espinardo, Murcia, 1923 – Madrid, 1977)

Nació en el seno de una familia de agricultores y se inició en la pintura en 1935 en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Murcia, bajo la dirección del escultor José Planes, estudios que fueron interrumpidos por la Guerra Civil. En 1942 realizó la primera exposición de “pequeñas cosas” en el Salón de la Asociación de Prensa de Murcia. Al año siguiente presentó cuatro cuadros a la Exposición de Primavera de Murcia y obtuvo el tercer premio en uno de ellos; en 1945 obtuvo el primer premio de pintura y la Diputación murciana le concedió una beca para estudiar en Madrid. Allí contactó con Daniel Vázquez Díaz, quien le permitió conocer a José Gutiérrez Solana. Asistió a las clases de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Desde allí viajó con un circo por algunas provincias castellanas y conoció a la que sería su esposa, Celina Monterde. En 1947 se le otorgó el premio “Villacis”, el máximo galardón para un pintor murciano. Expuso en la Galería Gumiel de la capital de España.



José Camón Aznar dio relevancia a su obra en el periódico ABC en 1951. Al año siguiente terminó sus estudios en la Escuela de San Fernando. Se casó con Celina Monterde en la misma iglesia de Espinardo en la que había sido bautizado. Participó en la I Bienal Hispanoamericana de Arte en el Palacio de Exposiciones del Retiro y realizó los murales del vestíbulo del Gran Hospital de Murcia. En 1953 recibió una beca de la Delegación Nacional de Educación y amplió estudios en Roma, donde al año siguiente inauguró la Sala de la Exposición de la Academia Española con su primera muestra en Italia, continuando los certámenes en Nápoles y Viareggio.

Al volver a España recibió los encargos de las pinturas murales en las residencias de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, de los Colegios Mayores "Menéndez Pelayo" y "Diego de Covarrubias" en Madrid, y para el "Ruiz de Alda" en Murcia. En 1958 participó en la exposición "Continuidad del Arte Sacro" realizada en el Ateneo de Madrid, que supuso un punto de inflexión importante en este medio. Al año siguiente formó parte de la Exposición Internacional de Arte Sacro en Salzburgo (Austria).

En 1962 pintó los murales del Parque de Maquinaria del INC en Madrid, para el Banco Mercantil en Bilbao, y en Cádiz trabajó en la iglesia de San Severiano, en el Gobierno Civil y en la Junta de las Obras del Puerto. En 1966 recibió una beca de la Fundación Juan March para ampliar sus estudios en Italia. Poco después inició una colaboración con el Banco Exterior que le permitió llevar a cabo vidrieras para sus sedes de Murcia, Valencia y Castellón. En 1968 realizó los murales para el Pabellón de Ministerio de Agricultura en la Feria Internacional del Campo en Madrid.

Antonio Hernández Carpe fue nombrado miembro de la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia en 1970. Poco después diseñó los murales para las Universidades Laborales de Toledo y Logroño. En 1990 se preparó una Exposición Antológica en la Biblioteca Nacional en Madrid y la iglesia de San Esteban en Murcia, organizada por el Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la Comunidad Autónoma de Murcia.

En 1961 empezó a colaborar con el Instituto Nacional de Colonización y fue, sin lugar a duda, el artista más prolífico que trabajó para la entidad. Aunque en este libro pueden verse sus vidrieras, utilizó también las técnicas de la pintura y la cerámica. Hemos podido localizar sus obras en unas 35 iglesias en España, y, según los listados del Instituto, hay otras tantas por documentar desde Badajoz a Huesca y desde Salamanca a Almería. Diseñó un Vía Crucis en tonos azules, grises y negros que hemos visto en más de 20 templos; también realizó retablos cerámicos para fachadas de iglesias, aunque predominan los murales interiores, en presbiterios y capillas bautismales. En concreto, 17 vidrieras para otras iglesias de colonización se reseñan en las provincias de Albacete, Alicante, Ciudad Real, Huesca, Salamanca, Sevilla o Toledo.

Presenta obras en la provincia de Cáceres en Alonso de Ojeda, Barquilla de Pinares, La Moheda, Pradochano, Pueblonuevo de Miramontes, Rincón de Ballesteros, Rincón del Obispo, Rosalejo, Santa María de las Lomas, Valdesalor y Valrío; y Brovales, Guadajira, Los Guadalperales, La Bazana, Lácara, Novelda del Guadiana, San Francisco de Olivenza, Valdehornillo, Vegas Altas del Guadiana y Yelbes en la provincia de Badajoz.

La carta de colores de Antonio Hernández Carpe no es demasiado amplia, pero sí cuidada. En sus cuadros primero dibuja y después pinta. Utiliza unos efectos de luz muy elementales y el dibujo es sumamente sintético, articulando los motivos con interesantes subdivisiones espaciales. Las vidrieras de hormigón son sencillas y fragmentadas, hecho seguramente relacionado con su modo de entender la pintura; las emplomadas están más elaboradas y destacan sus dinámicos y cambiantes juegos geométricos.



JULIÁN PÉREZ MUÑOZ (Badajoz, 1927 - Madrid, 2009)



El Instituto Nacional de Colonización contó con unos cuarenta artistas que colaboraron en las obras de las iglesias. En general, residían en el área madrileña, pero también se tuvo en cuenta la participación de creadores vinculados a determinados ámbitos provinciales. Julián Pérez Muñoz nació en Badajoz en 1927, asistió a clases de dibujo en el Liceo de la ciudad y en 1940 se trasladó con su familia a Madrid, donde estudió en el Instituto Cardenal Cisneros. En la capital de España asistió a las clases del Círculo de Bellas Artes, donde conoció a los que serían sus compañeros profesionales y también colaboradores en el INC, como Arcadio Blasco y José Vento.

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y su verdadero maestro fue Ramón Stolz, uno de los especialistas en pintura mural en España. Colaboró habitualmente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desarrolladas entre 1950 y 1968 y en los Salones de Otoño.

En 1955 participó en la Primera Exposición de la Peña de Artistas Plásticos del Círculo de Bellas Artes (en aquella época no podía utilizarse la palabra Asociación) y en 1964 celebró su primera exposición individual en la Sala Toisón.

El primer encargo mural lo recibió en 1955 para la sala de Juntas del Patronato de Biología Animal de la Facultad de Veterinaria en la Ciudad Universitaria de Madrid. Ese año consiguió una beca para trasladarse a Perugia, donde aprovechó para conocer el arte en las principales ciudades italianas. Visitó y entabló amistad con Bruto Saetti, un maestro de la muralística italiana.

Pero, aun con lo expuesto, no olvidó su tierra natal, a la que volvía a menudo, y en 1957, recién casado con la pintora María José Cavana, realizó para el INC la pintura mural del ábside de la iglesia de Gévora, a la que siguieron trabajos para las de Valuengo (1958), Balboa (1960), Valdeboítoa (1961) y Barbaño (1963), las tres últimas pintadas sobre tabla. Son trabajos de entidad, resueltos de manera afortunada.

En 1957 colaboró como ilustrador en el periódico *Arriba*. Los premios se fueron sucediendo a mediados de los cincuenta, como el de Pintura en la IX Exposición de pintores de África en 1957. Obtuvo la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1960. Ese mismo año participó en la IV Convocatoria Nacional del Concurso de Pintura y Escultura de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, donde fue galardonado con el Primer Premio junto a los escultores Venancio Blanco y José Luis Sánchez, quienes también trabajaron para el INC.

En 1963 había empezado a impartir docencia en la asignatura “El dibujo aplicado a las artes gráficas” en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, donde obtuvo una plaza de profesor numerario y se jubiló de la docencia en 1990, a la edad de 63 años.

En 1965 la Fundación Juan March le otorgó el Premio de las Bellas Artes que le permitió viajar a París. Dos años después ganó el concurso para pintar tres murales en el comedor de lujo, salón de cine y escalera principal del buque “Ciudad de Compostela”.

Se interesó por la escenografía y obtuvo el título de Decorador por la Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión en 1968, circunstancia que le permitió trabajar en Televisión Española. Lo hizo en programas como “Club de Mediodía” en (1970), “Antología de la Zarzuela” (1980), y “Un, dos, tres” (1986).

Compatibilizó ese trabajo con la pintura, exponiendo en ciudades como Sevilla, Madrid, Bonn y Roma. En 1991 realizó los decorados para TVE en el Lincoln Center de Nueva York. Fue nombrado Académico de las Letras y las Artes en 1997 y pintó un mural en la sala de reuniones del Palacio Lorenzana de Trujillo, la sede de la institución,

Su obra se expone permanentemente en varios museos españoles, entre los que citamos el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Nacional del Grabado, ambos en Madrid; la Fundación Rodríguez Acosta en Granada y los Museos Provinciales de Bellas Artes de Badajoz y Málaga.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (Almansa, 1926 - Pozuelo de Alarcón, 2018)

Nació en el seno de una familia humilde que se trasladó a Madrid en 1935. Al estallar la Guerra Civil regresaron al pueblo natal, en el que asistió a la Escuela de Artes y Oficios. Volvieron a Madrid al terminar la contienda. Estudió el bachillerato en el Instituto Cervantes y visitaba frecuentemente el Museo del Prado y el Museo de Reproducciones Artísticas (situado en el actual Casón del Buen Retiro). Le hubiera gustado estudiar la carrera de Arquitectura, pero se decidió por Derecho, y al terminar estuvo trabajando en una entidad bancaria.



Consiguió una beca de la Delegación Nacional de Educación junto a Miguel Berrocal para ir a Italia en 1952. Allí conoció directamente la obra de Marini, Manzú y Cascella. Al año siguiente una nueva beca de la Dirección General de Relaciones Culturales le llevó a trabajar en la X Trienal de Milán y en el estudio de Gio Ponti, que dirigía la revista de arquitectura y diseño *Domus*. También en Italia contactó con el arquitecto Luis Feduchi que pronto cedería a él y a otros artistas como Blasco, Vento, Cárdenas, Labra o Canogar los espacios que se convertirían en el futuro Museo de América en la Ciudad Universitaria, cuyas obras estaban paralizadas; en ellos se gestaron múltiples obras para el INC. Entre los viajes a Italia, asistió a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, recibiendo las enseñanzas del que sería su maestro, el escultor Ángel Ferrant.

En 1955 se instaló en Madrid, compatibilizando las primeras exposiciones personales con trabajos incorporados a la arquitectura, práctica que se convirtió en habitual y generó esculturas y relieves en bancos, hoteles, entidades y edificios particulares de la capital. Recibió una beca del Instituto Francés para una estancia en París, donde trabajó en el taller de Pierre Canivet y conoció a la hija de su maestro, Jacqueline, con quien se casó en 1957. También contactó en los cincuenta con José Luis Fernández del Amo, entonces Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo y funcionario del Instituto Nacional de Colonización, quien empezó a encargarle trabajos para las nuevas iglesias construidas.

Aunque en el ámbito de esta publicación se recogen solamente los trabajos en las vidrieras de Vegaviana y Valdeboítoa, Sánchez fue un prolífico escultor con obras en bastantes iglesias de colonización situadas en la mitad sur de España. El modelo de un pequeño crucifijo realizado en bronce

o latón está presente por ejemplo en las sacristías de numerosos templos. Otras obras de mayor formato pueden verse en El Torviscal y Vegas Altas (Badajoz); San Isidro (Alicante); Alberche del Caudillo (Toledo); Las Marinas (Almería); Maribáñez, Torre de la Reina (Sevilla); Coto de Bornos, Nueva Jarilla, Torremelgarejo, además de Doña Blanca, Guadalcacín y La Pedrosa, donde asume las vidrieras. Aparte de este ámbito colonizador, sus aportaciones a la escultura religiosa española son muy notables y cabe considerarle uno de sus principales renovadores.

A partir de los años setenta expuso regularmente en Artcurial en París, hecho que le proporcionó una importante repercusión internacional. En 1986 fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y pronunció el discurso "En defensa de la escultura", con referencias expresas a la enseñanza de la Bauhaus.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales, entre las que destacamos la de la Sala del Prado en el Ateneo de Madrid (1955), en la Galería Neblí en Madrid (1959) y en la Galería Liceo en Córdoba (1961). En 1964 participó con la escultura "Isabel la Católica" en el Pabellón Español de la Feria Internacional de Nueva York, junto a otros importantes artistas españoles. Expuso en la Galería Rayuela en Madrid (1975) y en el Museo de Bellas Artes de la Chaux-De-Fonds, Suiza (1980).

En 1981 se llevó a cabo una Exposición Antológica sobre su obra en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, que después se trasladó al Museo Nacional de Escultura en Valladolid. Expuso en 1982 en el Museo Alvar Aalto de Jyväskylä en Finlandia; en 1990 en el Museo Barjola de Gijón y en 2001 en Artcurial en París. El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla La Mancha organizó en 2010 en Ciudad Real la exposición "Trayectoria de un escultor".

Sánchez participó en innumerables exposiciones colectivas y recibió numerosos premios, entre los que destacan la Medalla de Oro en la Exposición Manchega de Artes Plásticas en Valdepeñas (1960); Medalla de Oro en la III Bienal de Arte Cristiano en Salzburgo (1962); Medalla de Bronce en la IV Bienal de Zaragoza (1967) y Primer Premio en la V Exposición Internacional de la pequeña escultura, Mücsarnok, Museo de Budapest (1981).

Su obra figura en múltiples colecciones públicas y privadas, entre las que citamos el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid); Museo Vaticano, colección Arte Moderno (Roma); Museo Nacional de Escultura (Valladolid); Museo José Planes (Murcia); Galería Nacional (Sofía) y los Museos de Escultura al Aire Libre instalados por el escultor Pepe Noja en Arcena, Huelva, Alcalá de Henares y Cáceres.

Compaginó las exposiciones individuales y colectivas con la producción de obras de gran tamaño relacionadas con espacios exteriores, quizá motivado por su pasión por la arquitectura. Fue uno de los artistas que trasladó la abstracción a la escultura española y realizó trabajos en lugares públicos como el Pórtico de La Mancha en Albacete (1986) y el Monumento a las víctimas del terrorismo en Oviedo.



VIDRIERAS DE ARTE S.A.

Es una de las empresas decanas de la vidriería española. Se fundó en Vizcaya en 1917 a partir de la conjunción de tres personajes clave: el capitalista Delclaux, el polifacético artista Lertxundi, que facilitaba los diseños, y el experimentado maestro vidriero Cañada, encargado del proceso de realización. En ella se formó también Guillermo Larrazábal, quien desde 1975 emprendería en Ecuador una trayectoria independiente.

La empresa ha sido especialmente longeva, y durante más de un siglo ha desarrollado unos 6.000 bocetos originales y ejecutado más de 20.000 obras. Estas se dispersaron por la mayor parte de la geografía española, de Lugo a Palma de Mallorca y de Cádiz a Valencia. Asumió también encargos internacionales en Colombia y algunos tan particulares como la catedral cristiana de Kuwait.

Su labor se centró en vidrieras para iglesias e instituciones, pero también particulares. En la firma que aparece en las vidrieras de colonización extremeñas de los años sesenta se identifica como Sociedad Anónima ubicada en Bilbao. Desde 2003 asumió una producción más diversificada para satisfacer las necesidades del mercado de la vivienda, no solo con criterios decorativos, sino funcionales y de seguridad. Asentada en Basauri, ahora como Sociedad Limitada y con página web, parece actualmente encontrarse inactiva, sin que hayamos podido establecer contacto para recabar más información.

En el ámbito concreto de los encargos para el Instituto Nacional de Colonización, conocemos los vitrales de la iglesia del pueblo almeriense de El Parador; aunque nos interesan ahora sus trabajos para templos extremeños, documentándose los de Valderrosas, Valdehornillo y San Francisco de Olivenza.



10 Bibliografía

COLONIZACIÓN Y CONTEXTO DEL ARTE ESPAÑOL

- ABUJETA MARTIN, Esther, "La iglesia de Vegaviana y sus bienes", *Norba Arte*, XXVIII-XXIX (2008-2009), pp. 195-209.
- ABUJETA MARTIN, Esther; BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "Propuesta de ruta turístico-cultural por los pueblos de colonización del Valle del Alagón (CÁCERES)", *Norba. Revista de arte*, nº 32-33, 2012-2013, pp. 259-283.
- ABUJETA MARTIN, Esther, *El pueblo de Hernán Cortés. Colonización, historia y patrimonio. Origen y desarrollo*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2020.
- AGUILAR, Fray José Manuel, *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*, Madrid, Movimiento Arte Sacro, 1958.
- AGUILAR, Fray José Manuel, *Continuidad en el Arte Sacro*, Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, nº 1, Madrid, Altamira, 1958.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.
- ALAGÓN LASTE, José María, *El pueblo de El Temple. Colonización, historia y arte*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2014.
- ALAGÓN LASTE, José María, *Pueblos de Colonización en la cuenca del Ebro: urbanismo, arquitectura y arte* (Tesis Doctoral), Universidad de Zaragoza, 2017.
- ALAGÓN LASTE, José María, *Los pueblos de colonización en la cuenca del Ebro. Planificación territorial y urbanística*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2021.
- ÁLVARO TORDESILLAS, Antonio, *Pueblos de colonización en la cuenca del Duero*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2010.
- AMADO, Ana y PATIÑO, Andrés, *Habitar el agua. La colonización en la España del siglo XX*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Turner, 2020.
- ANTOLÍN, Enriqueta, "Artistas infiltrados: rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco", *Cambio* 16, 1983, nº 592, pp. 98-103.
- AREÁN, Carlos, *30 años de arte español. 1939-1972*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, Gobierno de Extremadura-Consejería de Educación y Cultura, 2012, pp. 393-421.

- BAZÁN DE HUERTA, Moisés y LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, "El Agro Pontino italiano y los pueblos de colonización en la provincia de Cáceres", *BSAA Arte*, Valladolid, nº 81, 2015, pp. 203-230.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Rivera antes de Rivera. Los trabajos pictóricos de Manuel Rivera para el Instituto Nacional de Colonización", *Arte y Ciudad. Revista de investigación*, nº 9, abril 2016, pp. 61-90.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017, pp. 221-243.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "Arte religioso en la Vegas Bajas del Guadiana. Propuestas renovadoras y presencia femenina en las iglesias de colonización", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018, pp. 37-63.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Morir en el campo. Notas sobre arquitectura funeraria en la colonización extremeña", en *X Congreso DOCOMOMO Ibérico. El fundamento social de la arquitectura; de lo vernáculo y lo moderno, una síntesis cargada de oportunidades*, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2020, pp. 241-247.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "Las artes plásticas en iglesias del Instituto Nacional de Colonización al sur de Badajoz", en MÉNDEZ HERNÁN, Vicente y BAZÁN DE HUERTA, Moisés (Coords. y Eds.), *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural*, Cáceres, Universidad de Extremadura y Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, 2021, pp. 295-333.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "Hacia un paisaje funerario. Los cementerios de Torrefresneda y Lácara en Badajoz", en FIDALGO, Pedro (Coord.), *Dinámicas da paisagem: entre a realidade e o desejo*, vol. IV, Lisboa, HTC História, Territórios, Comunidades y Universidade Nova de Lisboa, 2021, pp. 135-159.
- BEZARES FERNÁNDEZ, Débora, *El papel de Fernández del Amo en el arte sacro de los pueblos de colonización* (Tesis doctoral), Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2018.
- BONET CORREA, Antonio (Coord.) y otros, *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura. 1939-1990*, Summa Artis, vol. 37, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- CABECERA SORIANO, Rubén, *Los pueblos de colonización extremeños de Alejandro de la Sota*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014.
- CALZADA PÉREZ, Manuel, *Itinerarios de Arquitectura nº 3. Pueblos de colonización I: Guadalquivir y cuenca sur*. Córdoba, Fundación Arquitectura Contemporánea, 2006.
- CALZADA PERÉZ, Manuel, *Itinerarios de Arquitectura nº 4. Pueblos de colonización II: Guadiana y Tajo*. Córdoba, Fundación Arquitectura Contemporánea, 2008.
- CALZADA PERÉZ, Manuel, *Itinerarios de Arquitectura nº 5. Pueblos de colonización III: Ebro, Duero, Norte y Levante*. Córdoba, Fundación Arquitectura Contemporánea, 2008.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Medio siglo de Arte de vanguardia 1939-1985*, 2 vols., Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985.
- CANO RAMOS, José Javier; FRANCO POLO, Nuria María (coords.), *Paisajes culturales de Extremadura III*, Mérida, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, 2019.
- CARO CERRO, Florián, *Vegaviana. 1955-2005*, Vegaviana, Ayuntamiento, 2005.
- CENTELLAS SOLER, Miguel; RUIZ GARCÍA, Alfonso y GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, Pablo, *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Instituto de Estudios Almerienses y Fundación Cajamar, 2009.

- CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- CENTELLAS SOLER, Miguel; BAZÁN DE HUERTA, Moisés y ABUJETA MARTÍN, Esther, "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, Gobierno de Extremadura-Consejería de Educación y Cultura, 2012, pp. 275-294.
- CENTELLAS SOLER, Miguel y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 37-64.
- CENTELLAS SOLER, Miguel y ABUJETA MARTÍN, Esther, "Las iglesias en los pueblos de colonización de la zona de Vegas Altas en Badajoz", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017, pp. 207-219.
- CENTELLAS SOLER, Miguel y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "La arquitectura de las iglesias y Capillas-Escuelas de colonización en las Vegas Bajas del Guadiana", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018, pp. 65-80.
- CENTELLAS SOLER, Miguel y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Arquitectura religiosa en los pueblos de colonización de la Extremadura meridional", en MÉNDEZ HERNÁN, Vicente y BAZÁN DE HUERTA, Moisés (Coords. y Eds.), *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural*, Cáceres, Universidad de Extremadura y Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, 2021, pp. 269-294.
- CENTELLAS SOLER, Miguel y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Cementerios en los pueblos de colonización de Badajoz. Enclaves singulares en un paisaje rural" en BAZÁN DE HUERTA, Moisés y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Paisaje Culturales en la Extremadura meridional. Una visión desde el patrimonio*, Cáceres, Universidad de Extremadura y Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, 2019, pp. 41-78.
- CORDERO AMPUERO, Ángel, *Fernández del Amo. Aportaciones al arte y la arquitectura contemporánea* (Tesis doctoral), Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo, "La experiencia del INC. Una colonización de la modernidad (1939-1973)" en *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Ediciones T6, Pamplona, Universidad de Navarra, 2002.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Entre el suelo y el cielo. Arquitectura sacra en España. 1939-1975*, Madrid, Fundación Institución Educativa SEK, 2006.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Imagen y memoria. Fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2013.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo, *El agua educada. Imágenes del Archivo Fotográfico del INC. 1939-1973 (7 DVD)*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (MAGRAMA), 2015.
- ESPINA HIDALGO, Sara, CABECERA SORIANO, Rubén, MOSQUERA MÜLLER, José Luis (Coords.) y otros, *Pueblos de colonización en Extremadura*. Mérida, Consejería de Agricultura y Desarrollo Rural, 2010.
- FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio, *Iglesias nuevas en España*, Barcelona, La Polígrafa, 1963.
- FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio, *Concilio. Arte sacro moderno*, Pamplona, OPE, 1964.
- FERNÁNDEZ COBIAN, Esteban, *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Santiago de Compostela, COAG, 2005.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis, *Palabra y obra. Escritos reunidos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995.

- FERRANDO ROIG, Juan, *Dos años de arte religioso*, Barcelona, Amaltea, 1942.
- FLORES SOTO, José Antonio, *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea. El INC en Extremadura* (Tesis Doctoral), Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- GARCÍA ORTIZ, Manuel, *Alonso de Ojeda. Patrimonio documental*, Miajadas, Junta de Extremadura, 2011.
- GÓMEZ BENITO, Cristóbal, *Políticos, burócratas y expertos. Un estudio de la política agraria y la sociología rural en España (1939-1959)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1995.
- GÓMEZ-POMPA PÉREZ, Mónica, *Iglesias de los pueblos nuevos de las Vegas Bajas de Gadiana. Arquitectura y pintura. Transición a la modernidad* (Tesis Doctoral depositada en el Centro de Estudios Agrarios de Mérida), Badajoz, Universidad de Extremadura, 2007.
- GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, UNED, 1987.
- HERRERO, Alejandro, "Independencia de circulaciones y trazado de poblados", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 81, 1948, pp. 348-358.
- HITA RIVAS, Paloma, "De luz y sombra. La técnica de grisalla en la vidriera medieval", *Goya*, nº 189, 1985, pp. 140-141.
- JEREZ LINDE, José Manuel, *Ruptura y continuidades en la historia de Guadajira (Badajoz)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2009.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores, *Arte y estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y VV. AA., *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Ricarda y TORIBIO RUIZ, Rosa María, *Arquitectura y arte en los pueblos de colonización de la provincia de Cádiz*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 2019.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Ricarda y TORIBIO RUIZ, Rosa María, *Los pueblos de colonización de la provincia de Sevilla. Arquitectura y arte*. Sevilla, Diputación de Sevilla y Colegio de Arquitectos de Sevilla, 2020.
- LÓPEZ LÓPEZ, Teodoro Agustín, "Las parroquias pacenses del Plan Badajoz. Apuntes para la historia de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz", *Separatas de los XXVII Coloquios Históricos de Extremadura*, fascículo 6, 2001, pp. 236-287.
- LÓPEZ LÓPEZ, Teodoro Agustín, "El patrimonio artístico del siglo XX en las Vegas Altas", en *Actas del I Encuentro de Estudios Comarcales Vegas Altas, La Serena y La Siberia*, Villanueva de la Serena, Asociación Cultural Torres y Tapia, 2008, pp. 247-260.
- LÓPEZ LÓPEZ, Teodoro Agustín, "Las parroquias placentinas del Plan Badajoz", *Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2002, pp. 1-33. <https://chdetrujillo.com/las-parroquias-placentinas-del-plan-badajoz/>
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Las artes plásticas. Un arte para la Liturgia", en ESPINA HIDALGO, Sara, CABECERA SORIANO, Rubén, MOSQUERA MÜLLER, José Luis (Coords.), *Pueblos de colonización en Extremadura*, Mérida, Consejería de Agricultura y Desarrollo Rural, 2010.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y CENTELLAS SOLER, Miguel, "Urbanismo en los pueblos de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (coords. y eds.), *Patrimonio cultural vinculado al agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Cáceres, Gobierno de Extremadura-Consejería de Educación y Cultura, 2014.
- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*, Madrid, La balsa de la medusa, 1995.
- MARTIN CRIADO, Ricardo, *Arte y arquitectura religiosa en los pueblos de colonización de la Cuenca del Ardila*, Jerez de los Caballeros, Ayuntamiento de Jerez de los Caballeros y Asociación Xerez Equitum, 2021.

- MOSQUERA MÜLLER, José Luis, *Colonos*, Mérida, Junta de Extremadura, Consejería de Agricultura y Desarrollo Rural, 2008.
- ORTEGA, Nicolás, *Política agraria y dominación del espacio*, Madrid, Ayuso, 1979.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor; CALZADA PÉREZ, Manuel, *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "Pueblos de colonización franquista: objetivo patrimonial", *PH*, nº 52, 2005.
- PLAZAOLA, Juan, *El arte sacro actual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- PRADO, Vicenta, *Guadiana. Origen, vivencias y costumbres*. Mérida, Diputación de Badajoz, 2001.
- PRIETO MOCHALES, Luis, *Análisis y evaluación del patrimonio de la arquitectura de colonización. Los poblados de la comarca de Los Monegros* (Tesis doctoral), Universidad de Zaragoza, 2020.
- RAMOS RUBIO, José Antonio, SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar de, GONZÁLEZ LORENZO, Victoria, NIETO MASA, Ana María, *Pizarro. Pueblo extremeño de colonización*, Montijo, ADICOMT, 2015.
- RIVERO SERRANO, José y PERIS, Diego, *El Instituto Nacional de Colonización en Ciudad Real. Análisis y documentos*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2014.
- SAAVEDRA RANDO, Estrella, *El vacío colonizador. Vivienda y espacio público en los poblados de colonización de La Bazana y Valuengo de Alejandro de la Sota*, (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- TAMÉS ALARCÓN, José, "Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización 1939-1970", *Urbanismo COAM*, nº 3, 1988, pp. 4-12.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982.
- VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *50 años de los pueblos San Francisco y San Rafael de Olivenza*, Olivenza, Ayuntamiento de Olivenza, 2007.
- VERA CARRASCO, José María y MALDONADO ESCRIBANO, José, *Arquitectura escolar en los pueblos de colonización de Extremadura*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2020.
- VILLANUEVA PAREDES, Alfredo y LEAL MALDONADO, Jesús Leal, *La planificación del regadío en los pueblos de colonización. Historia y evolución de la colonización agraria en España*. Volumen III. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Ministerio de Obras públicas y Urbanismo e Instituto Nacional de Administración Pública, Madrid, 1990.
- VV. AA., *Continuidad en el arte sacro*, Madrid, Dirección General de Información, Ateneo de Madrid, Instituto Nacional de Colonización y Movimiento Arte Sacro, 1958.
- VV. AA., *Vegaviana*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1959.
- VV. AA., *Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1982*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Cultura, 1983.
- VV. AA., *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.
- VV. AA., *I semana cultural de Villafranco del Guadiana. Conmemoración 50º Aniversario*, Badajoz, Ayuntamiento de Badajoz, 2008.
- VV. AA., *Tiétar. Cincuenta años de historia. 1961-2011*, Tiétar, Ayuntamiento de Tiétar-Diputación de Cáceres, 2011.
- VV. AA., *Palazuelo. 50 aniversario 1964-2104*, Palazuelo, Ayuntamiento, 2014.
- VV. AA., *Maneras de vivir* (Catálogo Exposición en línea), Mérida, Junta de Extremadura, 2019.
- VV. AA., *Pueblos de luz. Inventario y análisis*, Portal en línea, Publicaciones - Portal Ciudadano (gobex.es).

ARTISTAS INTERVINIENTES

- BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970)", en *De Arte*, Universidad de León, nº 15, 2016, pp. 280-298.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *José Luis Sánchez*, Albacete, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1986.
- CENTELLAS SOLER, Miguel y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "La obra de Arcadio Blasco en las iglesias del Instituto Nacional de Colonización, 1955-1965", en PIQUERAS MORENO, José (Coord.) y VV. AA., *Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2017, pp. 34-69 y 130-184.
- CUEVAS, María, *Julián Gil. Proporciones y relaciones*, Madrid, Rafael Pérez Hernando Arte Contemporáneo, 2007.
- DE LA TORRE, Alfonso y CUEVAS, María, *Julián Gil. P. A. C.*, Zaragoza, Ibercaja, 2009.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Arcadio Blasco*, Colección "Artistas Españoles Contemporáneos", nº 39, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- FARALDO, Ramón D., *Cárdenas*, Colección "Cuadernos de Arte" del Ateneo de Madrid, nº 40, Madrid, Editora Nacional, 1958.
- GIL, Julián, <http://www.juliangil.eu>
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Carpe*, Colección "Artistas Españoles Contemporáneos", nº 94, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- NORIEGA MONTIEL, Luisa, Ángel *Atienza*, Lleida, *Lleid'Art*, 2009. www.aatienza.com.
- PÁEZ BURRUEZO, Martín (Dir.), *Antonio Hernández Carpe (1923-1977) en las colecciones murcianas*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2007.
- PIQUERAS MORENO, José y MATEO MARTÍNEZ, Carlos (Coords.), *Arcadio Blasco. Narrador de objetos*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2008.
- PIQUERAS MORENO, José, (Coord.) y VV. AA., *Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2017.
- RODRÍGUEZ PRIETO, María Teresa (Com.), *Julián Pérez Muñoz*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2004.
- ROMERA NAVARRO, Marcos Salvador (Com.), *Carpe. 1923-1977. Exposición antológica*, Murcia, Ministerio de Cultura y Comunidad Autónoma de Murcia, 1990.
- RUIZ TRILLEROS, Mónica (Com.), *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2010.
- RUIZ TRILLEROS, Mónica, *La escultura construida de José Luis Sánchez* (Tesis Doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- SANZ GAMO, Rubí, *Escultura religiosa contemporánea: José Luis Sánchez*, Albacete, Museo de Albacete-Instituto de Estudios Albacetenses, 2013.
- TRAPIELLO, Andrés, *José Luis Sánchez. El rescate de los signos*, Madrid, Rayuela, 1976.
- TEJERA, Guadalupe, COLL, Armando y GUTIÉRREZ, Iván, *Parroquia Santa María Madre de Dios. Una casa abierta a todos*, Caracas, Banesco y Parroquia Santa María Madre de Dios, 2008.
- VV. AA., *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994.
- VV. AA., *Espirales de luz. Luis Cubillo y Arcadio Blasco (1956-1974)*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2018.

VIDRIERAS

- ARZAMENDI, Patxi y ERRASTI, Fátima, *Guillermo Larrazábal. Un artista vasco en Ecuador (1907-1983)*, Vitoria, Gobierno Vasco, 1992.
- BARRAL I ALTET, Xavier, *Vidrieras contemporáneas. Siglos XX-XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2006.
- BRISAC, Catherine, *Le vitrail*, París, Editions de la Martinière, 1996.
- BROWN, Sarah y O'CONNOR, David, *Artesanos medievales. Vidrieros*, Madrid, Akal, 1999.
- CORTÉS PIZANO, Fernando y GONZÁLEZ DE VIÑASPRES, Mikel Delika, *Estudio y Plan Director de las vidrieras de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria, Fundación Catedral de Santa María, 2009.
- GARCÍA GUATAS, Manuel, "La vidriera contemporánea en Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, tomo XLVIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-CSIC, 1999, pp. 365-400.
- FERNÁNDEZ NAFRÍA, Francisco Magín, *Semblanza de la obra de Luis Quico*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos, 2000.
- GAGO, Ana, *El arte de Antonio Suárez aplicado a la Arquitectura*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón y Museo de Bellas Artes de Asturias, 2009.
- LARA MARTÍNEZ, María y Laura, "Palabras de cristal: las vidrieras contemporáneas de la Catedral de Cuenca", en *Comunicación y Hombre*, nº 10, 2014, pp. 121-130.
- LEE, Lawrence, SEDDON, George; STEPHENS, Francis, *Vidrieras*, Barcelona, Destino, 1987.
- MARTINEAUD, Sophie, *Vitraux. Légendes de Lumière*, París, Flammarion, 2001.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual (el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Cátedra, 1997.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La vidriera española: ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1998.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, y Otros, *La vidriera española. Del Gótico al Siglo XXI*, Santander, Fundación BSCH, 2001.
- NIETO YUSTA, Olivia (Coord.) y Otros, *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2019.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, José María, *Manto de luz. Mitología de la luz en la Catedral de Cuenca*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- LEE, Lawrence, SEDDON, George; STEPHENS, Francis, *Vidrieras*, Barcelona, Destino, 1987.
- SPIRITO, Maria di, *La vidriera artística y sus técnicas*, Boadilla del Monte, El Drac, 2006.
- VALLDEPÉREZ, Pere, *El vitral*, Barcelona, Parramón, 1999.
- VILA-GRAU, Joan, "Lenguaje y estética del arte de la vidriera", en VV. AA., *La vidriera española. Del gótico al siglo XXI*, Santander, Fundación Banco Santander Central Hispano, 2001, pp. 57-72.
- VILLEGAS BRONCANO, María Ángeles; DURÁN SÁNCHEZ, Jorge; SORROCHE CRUZ, Antonio y FERNÁNDEZ NAVARRO, José María, *La escultura en vidrio*, Granada, Universidad de Granada, 2017.
- VV. AA., *Antonio Povedano*, Córdoba, Ayuntamiento, Diputación Provincial y Club UNESCO de Córdoba, 2004.
- Algunas referencias WEB (fechas de consulta: junio y julio de 2021):
- <http://vetraria.es/>
 - <http://vidrieras-de-arte.webnode.es/historia/>
 - <https://www.march.es/es/buscador?key=la+vidriera+en+el+arte+español>
 - <https://www.arantzazu.org/index.php/es/basilica/vidrieras/proceso-de-elaboracion>
 - <https://mondovitral.com/2019/09/17/el-origen-de-las-vidrieras-de-hormigon/>
- Las vidrieras de la Sagrada Familia: cuando la luz nos cautiva - Blog Sagrada Familia.
Explorar / Fundación Juan March. *La vidriera en el arte español*.



Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa



JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital

